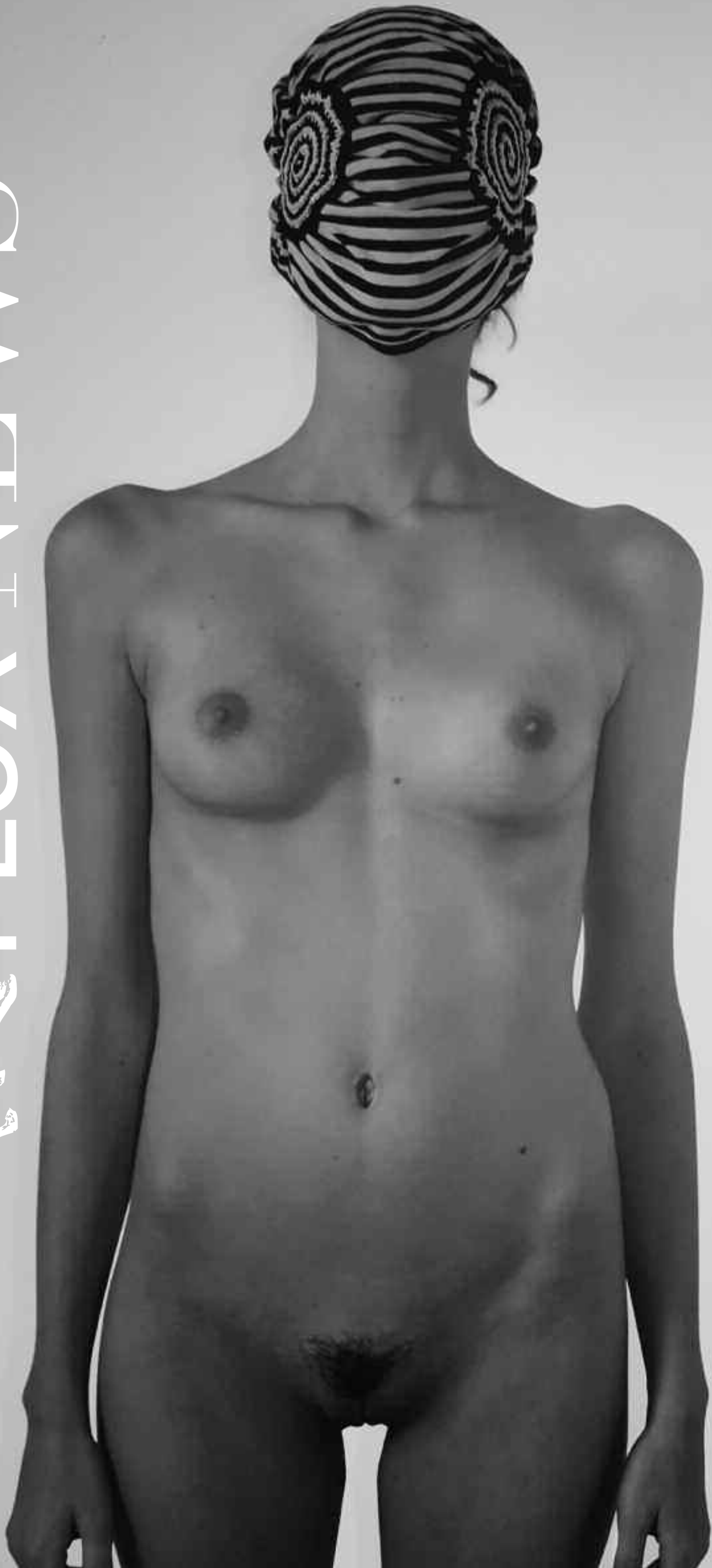




FLUXUS NEWS



Trimestriel d'actualité d'art contemporain: mai, juin, juillet 2020 • N°82 • 3€

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

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

- 2 **Edito par Lino Polegato, Matt Mullican au MAC's Interview**
- 3 **Disparition de Christo, un hommage**
- 4 **Créer en quarantaine: Zero budget, JF Le Scour, Michel Voiturier.**
- 5 **Antoine Van Impe, page d'artiste.**
- 6 **L'Après Covid. Colette Dubois, interview Nadja Vilenne, Gregory Thirion et Pierre Pol Lecouturier.**
- 7 **Page d'artiste, Michel Couturier.**
- 8 **Sortie de Negotium, interview de Kurt Rislavy par Lino Polegato**
- 9 **Expo de Wolfgang Tillmans au Wiels, un texte de Pierre-Yves Desaiwe.**
- 10 **Firenze Lockdown. Luca Stefanon**
- 11 **Philippe Dewolff sur Guy Schraenen et la revue Vendredi**
- 12 **Au Smak, les expositions de Charbel-joseph H. Boutros et de Kris Martin, un texte de Luk Lambrecht.**
- 13 **Expo Jacqueline Mesmaeker au Bozar, recensement de Colette Dubois**
- 14/15 **Hommage à Carmelo Bene et au Cahiers du cinéma par LP et AGT**
- 16 **Une Edition de Bernard Villers**
- 17 **Expo de William Kentdrige au LaM, un recensement de L.P.**
- 18/19 **Un regard de Yoann Van Parys sur l'oeuvre de Wobbe Micha.**
- 20 **Véronique Bergen nous parle de l'oeuvre picturale d'Adrian Ghenie à l'occasion de la sortie du livre de Yannick Haenel.**
- 21 **Sortie de "Izou Collection Fabre", un regard de Véronique Bergen.**
- Sortie d'un livre objet de Nathalie Amand, un recensement de Michel Voiturier.**
- 22/23 **Hémisphères, une nouvelle approche de Yoann Van Parys sur l'oeuvre de Matt Mullican au MAC's**
- 24/25 **Expo d'Arte Povera au musée d'AC de St Etienne et Expo de Robert Morris au Mudam, textes de Bernard Marcelis. Hommage à Germano Celant par L.P.**
- 26 **Rétrospective d'Els Dietvorst au MHka par Romain Masquelier. Compte rendu d'une conférence d'Alain Badiou par Michel Voiturier.**
- 27 **Expo d'Irmel Kamp à l'Ikob, un texte de Romain Masquelier.**
- 30 **Liège expo d'Art Public Art au Centre par Céline Eloy.**
- 31 **Charlotte Beaudry inaugure la New Space à Liège. Interview d'Alain De Clerck et de Charlotte Beaudry.**
- 28/29 **Expo de Latifa Echakhch au BPS22, un recensement de Michel Voiturier.**
- 33 **L'Avant garde de la décennie folle, expo au CIVA, un texte de Michel Voiturier**
- 34 **Chronique 23 d'Aldo Guillaume Turin: Robert Wilson, Peter Farrelly, Jean Douchet, Peter Joseph, Federico Fellini, Espace Méridien.**

• Ce numéro, sorti en retard pour cause de pandémie, s'inscrit presque intégralement sous le signe de l'après Covid. Que deviendra le monde après cet entre-deux ? Y aura-t-il un deuxième pic qui va de nouveau nous forcer à nous remettre au vert ou allons-nous redémarrer de plus belle comme si rien ne s'était passé ? En plein confinement cette petite phrase de Dolce & Gabbana m'avait interpellé : "Après le Coronavirus, c'est le moment du "fait-maison". Il est inutile d'attendre que les choses reviennent à ce qu'elles étaient auparavant, car cela ne se produira pas pour l'instant. Mieux vaut repenser le système et changer." En pleine pandémie cette petite phrase sulfureuse provenant des icônes de la mode internationale avait de quoi surprendre... Mais comment changer ? Peut-on uniquement se satisfaire des images et oublier les objets ? L'œuvre d'art, le fétiche, temporairement exclus du jeu peuvent-ils faire naître d'autres finalités que celles auxquelles ils nous avaient habitués généralement ? (Marché, foires, expos). Ce moment transitoire n'est-il pas une chance pour l'artiste de penser le rapport à l'art différemment ? Au final, à l'heure de la reprise postpandémique, rien de neuf à l'horizon. Pire, les choses n'évoluent guère. La menace d'un art qui aurait rompu les amarres avec le corps vivant, le vécu, était bien réelle.

Aujourd'hui et de plus en plus, les galeries font leurs affaires en lignes emboîtant le pas aux foires qui nous invitent à rejoindre leurs plateformes de vente en ligne. L'art d'après pandémie serait-il devenu désincarné ? Juste une histoire de com ? Le pire des scénarios possibles serait-il en train de prendre forme, insidieusement ? Un constat : Instagram se pose aujourd'hui comme l'interlocuteur privilégié dans le rapport artiste, public, professionnel du monde de l'art à l'affût de bonnes affaires. Est-ce la fin des galeries d'art classique ? Le chaînon entre l'artiste et le public va-t-il disparaître, ne laissant survoler que les galeries du top que l'on retrouvera dans

des cercles de plus en plus fermés ? Un scénario fictionnel qui apparemment ne fait pas l'unanimité. Certains protagonistes prônant l'expérience de l'art réelle, au détriment du virtuel visent le statut quo. "Le système fonctionne très bien ainsi, il ne faut absolument rien changer", nous rétorquent-ils.

Enfermé dans mon confinement, c'est sous le signe de Carmelo Bene que j'ai passé le plus clair de mon temps à revisiter sur YouTube les vidéos le concernant. Paradoxalement, chez lui le virtuel fait sens et pose la question : Une œuvre d'art peut-elle être exportable virtuellement et sacralisée autrement que comme marchandise ? Bene répond par la pratique à cette question. Il est un des rares "théâtres" à avoir réussi à faire passer ses expériences de scènes à travers le prisme de l'écran télévisuel. La reprise de son Richard III de 1978 sur la Rai 2, nous fait comprendre que c'est possible. Cette retransmission filmée ne perd pas en présence télévisuelle, mais au contraire, gagne en intensité, nous faisant entrer de plein vol dans le réel de l'interprétation. L'incarnation d'une captation sonore à trois sources d'implantation prend le dessus sur le défilement d'une représentation télévisuelle. C.B. assurant lui-même le montage final de ce petit chef-d'œuvre déclarera à un journaliste l'interviewant à ce sujet : « Il faut être en même temps le joueur et l'entraîneur » se référant au football qu'il adorait. Dans ce numéro nous lui rendons hommage en republiant une interview qu'il avait accordé en 1968 aux Cahiers du Cinéma.

Plus forte que Marine Serre, star des podiums qui avait anticipé le port du masque dans ses défilés « upcycling », Marie Rosen en 2006 était, elle aussi visionnaire avant la lettre avec sa tenue pour Hôtel Paradiso. Les artistes ont souvent quelques longueurs d'avance sur la mode du jour. Cette photo est plus que suggestive, c'est un symbole de fragilité relayant l'état de la culture aujourd'hui.

MACS

Matt Mullican : “Art, design, mode, nous sommes tous dans le même bateau.”



Matt Mullican, ©FluxNews

En marge de l'article de Yoann Van Parys sur l'expo Mullican au MAC's, voici une interview réalisée lors de la présentation de son exposition. L'artiste revient sur sa relation particulière à la cosmologie et aux origines de cet attrait.

Je n'ai pas été éduqué dans la religion catholique et dans aucune autre religion en fait. Ma mère vient du Venezuela et mon père vient de l'État d'Oklahoma. J'ai grandi dans une maison de collectionneurs d'art, principalement de l'art indien mais des provenances des quatre coins du monde. La cosmologie était présente dans les œuvres d'art qui m'entouraient. C'est pour cela que lorsque je me représente le paradis et l'enfer je ne trouve pas que c'est tellement en lien avec la foi. Je ne crois pas que je vais aller au paradis ou en enfer. Dans ma cosmologie vous allez dans les deux en même temps. Ce n'est pas un choix. Il n'y a pas de bon ou de mauvais. Le paradis n'est pas bon et l'enfer n'est pas mauvais. Le paradis n'est pas le bien et l'enfer n'est pas le mal. Le paradis est en lien avec le sujet et l'enfer en lien avec l'objet. Donc ça, c'est mon point de vue. Et mon intérêt pour le sujet est que ça a été un thème très important dans l'histoire de l'art. Si vous voulez retourner un peu plus de 300 ans en arrière ou peut-être moins 200 ou même il y a 50 ans, la plupart des œuvres étaient en lien avec ce sujet. Vraiment vous pouvez aller à la Réserve Hopi, au Asmat, en Egypte, à Rome, en Chine, au

Japon, partout dans le monde et ce sera le sujet abordé dans les œuvres d'art. C'est la base de la créativité humaine. C'est vraiment le noyau/le cœur/l'essence. Maintenant, j'essaie de comprendre ce qu'est l'art et mon artiste préféré en grandissant quand j'étais un adolescent était Andy Warhol, un pop artiste. Quand j'étais étudiant, j'adorais Joseph Beuys, évidemment, et Bruce Nauman. Ils étaient mes deux favoris quand j'étais un artiste aux études. Et pourtant le fait que je représente la cosmologie dans mon travail, (comme je l'ai dit) est un problème. Il y a énormément de personnes dont des marchands d'art qui ne comprennent pas ma relation avec la cosmologie, parce qu'ils voient ça comme une nouvelle naissance. Vous savez mon paradis et mon enfer c'est une nouvelle naissance mais ça ne l'est pas, il y a de la distance. Je l'utilise comme un sujet de recherche et je n'y crois pas parce que ce n'est pas une fin en soi. C'est un modèle pour comprendre le contexte de la créativité humaine, le monde artistique et l'art. J'essaie de comprendre ce que ça veut dire d'être un artiste. Quelle est la différence entre l'art et le design ? Dans le monde d'aujourd'hui, l'art et le design sont des synonymes. Ce sont les mêmes choses dans le monde actuel ; l'art, le design et la mode mais aussi l'image de marque (« branding »), l'argent, et les célébrités sont tous dans le même bateau. J'essaie de comprendre ce qu'est l'art finalement. Qu'est-ce que c'est.

FluxNews: Vous cherchez votre identité peut-être? Vous êtes entre votre père et votre mère, entre le rationnel et l'irrationnel?

M.M: J'ai eu une conversation avec Rosemary Trockel et elle m'a dit «Où habitez-vous, à New York ou à Berlin?». Et je lui ai répondu je vis au dessus de l'océan, entre les deux. Elle m'a dit ensuite «J'ai toujours pensé à vous comme étant une personne d'entre deux. Vous êtes toujours au milieu de quelque chose». Donc elle me voit vraiment comme étant une personne entre deux pôles.

Traduction par Mona Struman
Visibilité de l'interview sur YouTube.

Au MACS, l'exposition Representing the Work de Matt Mullican est prolongée jusqu'au 18/10/2020 tandis que le CID — centre d'innovation et de design — prépare sa nouvelle exposition Serial Eater - Food design stories qui ouvrira le samedi 27 juin.



Christo est allé rejoindre Jeanne-Claude. Photo prise en 2017 lors de son exposition *Urban Projects* à l'ING Art Center, © FluxNews

Christo: “Je suis quelqu’un de très physique. J’aime toucher. Je n’ai pas d’ascenseur dans ma maison, je ne sais pas conduire, je ne sais pas allumer un ordinateur.”

Christo: « L’empaquetage du Reichstag en 1995 fut quelque chose de très important pour moi. »

Disparition de Christo, à 84 ans, dimanche 31 mai 2020.

Alors que Paris se prépare à le célébrer par l’empaquetage de l’Arc de triomphe, Christo a quitté la scène de l’art et est parti rejoindre Jeanne Claude sa femme, disparue en 2009, qui était aussi sa collaboratrice dans de nombreux projets. Il ne verra donc pas son projet imaginé à Paris en 1962. Il nous rappelait dans une interview que l’œuvre d’art se situait non pas dans sa réalisation, mais dans le “voyage” consacré à sa conception. Le parcours vaut pour le but dit le dicton. Dans cette interview inédite que l’on vous livre ici, il explique concrètement qu’il ne suffit pas simplement d’avoir une bonne idée, il faut aussi la finaliser pour la faire exister. Et pour y arriver il faut de l’énergie. Et de l’énergie il en avait à revendre. Quiconque l’aura cotoyé s’en sera rendu compte.

Ce qui distingue le poète de l’artiste, c’est que le poète se satisfait de l’idée. L’artiste, lui, ressent le besoin et la nécessité de transformer l’idée en réalité. En imaginant l’impossible et en le concrétisant, Christo nous a fait partager son rêve d’artiste.

FluxNews, octobre 2017:

Bernard Marcélis : Paris, New York et Berlin sont des villes, des étapes importantes dans votre œuvre et dans votre vie...

Christo: Je suis d’origine à moitié bulgare et à moitié tchèque. J’ai été un apatride sans passeport réfugié d’un pays communiste. J’ai fui la révolution hongroise de 1956, avant d’arriver à Paris en 1958. La construction du mur de

Berlin date de 1961 ; mes premiers collages pour la réalisation de projets urbains aussi. L’empaquetage du Reichstag en 1995 fut quelque chose de très important pour moi. A l’époque, au moment de la Guerre froide, ce n’était pas encore le Parlement allemand. L’Allemagne était coupée en deux, la partie Est et la partie Ouest. À ce moment-là, Berlin était sous le contrôle international de quatre forces militaires. Moi-même et tous les spécialistes, nous ne savions pas toujours comment faire les choses, tout simplement parce que cela n’a jamais été fait auparavant. En soi ce n’est pas compliqué, mais cela n’avait jamais été fait. C’est la façon dont je travaille. C’est une méthode tout à fait différente des Asiatiques par exemple, qui, eux, ont besoin d’être beaucoup plus structurés.

Lino Polegato: De quoi êtes-vous le plus fier dans vos projets, leur conception ou leur réalisation ?

Christo: Il faut comprendre que l’objet (L’emballage du Reichstag de Berlin) n’est pas l’œuvre d’art. Le voyage pour finaliser l’objet, de 1972 jusqu’à 1994, ce voyage de 25 ans, c’est cela le travail de l’art, l’œuvre d’art. Ce n’est pas la pensée. C’est pour cela que nous savons pourquoi nous faisons le projet. On ne sait pas ce qu’est le projet, on le découvre à travers sa conception. Le projet développe sa dynamique, son énergie pendant des jours, des mois, des années. Il y a des milliers de personnes qui pensent à quelque chose qui n’existe pas (ou pas encore). Le projet est seulement une esquisse sur papier mais il n’est pas réel. Le travail se développe à travers les autorisations publiques. Et obtenir ces autorisations,

c’est très dur. Nous ne sommes pas des masochistes pour faire les demandes de millions de dollars nous-mêmes. C’est pour ça que je n’aime pas la commission. C’est pour ça que les projets aboutissent parce qu’il créent de l’intérêt comme tous les projets, du Running Fence (1) jusqu’au Floating Piers (2). Toute la procédure jusqu’à l’aboutissement est une dynamique très importante. Ce n’est pas quelque chose que vous allez voir la semaine prochaine. Toutes ces composantes font partie de l’œuvre d’art. Nous avons un public spécifique qui n’est pas intéressé d’aller visiter des musées mais d’être présent et faire partie de quelque chose qui arrive une fois dans une vie. Comme nous, tout le monde est unique. Et évidemment ça, c’est un désir insatiable (qu’on ne peut arrêter) et c’est très physique. Car ce n’est pas comme un espace de musée, là vous devez marcher dans le vent, dans la pluie, la tempête, toutes ces choses. Et tout cela fait partie du projet et le fait exister tel qu’il est. On fait ces projets qui ne sont pas des installations normales avec des gens qui se promènent et réfléchissent. Non, ici ce sont des choses vraies. Pas des images, pas

des photographies. Pour le Running Fence, en 14 jours en 1976, c’était la vraie chose exposée. Et cela faisait 40 km de long. Et on ne pense pas aux 40 km, on vit les 40 km. Je suis quelqu’un de très physique. J’aime toucher. Je n’aime pas parler au téléphone, je n’ai pas d’ascenseur dans ma maison, je ne sais pas conduire, je ne sais pas allumer un ordinateur.

(1) Running Fence. La barrière qui court est un projet californien évoquant la muraille de Chine une installation éphémère de Christo et Jeanne-Claude réalisée en septembre 1976.

(2) The Floating Piers est une œuvre d'art contemporain in situ éphémère, créée par les artistes Christo et Jeanne-Claude, sur le lac d'Iseo (Italie) en 2016.

L’interview avait été réalisée dans le cadre de son exposition *Urban Projects* en octobre 2017 à l’ING Art Center. Elle est à découvrir dans son intégralité sur You tube.

Alliant l’art, le poétique et le politique, l’empaquetage du Reichstag en 1995 reste probablement l’œuvre éphémère la plus forte en symboles du couple d’artistes. Celle que le public s’est d’emblée approprié, en organisant pique-niques et concerts sur les pelouses. Avec 100 000 mètres carrés de tissu, cette réalisation gigantesque par son échelle et par son budget, l’est plus encore par sa symbolique croisant l’histoire personnelle de Christo, qui avait fui la révolution hongroise en 1956, et la mémoire collective d’une Allemagne ressoudée après quarante-quatre années de division.



Cinq millions de personnes s’étaient déplacées pour admirer l’empaquetage du Reichstag

Créer en quarantaine.

C'est probablement liés à l'esprit du temps Corona si Anna Ozanne fait sur Instagram au niveau local, ce que fait Mary Sherman au niveau international. S'inspirant du comportement des Italiens utilisant leurs balcons comme récitals de chants, Mary Sherman a fondé TransCultural Exchange. www.transculturalexchange.org. Cette plateforme internationale propose un projet d'art mondial virtuel dans le but de continuer à encourager les échanges internationaux entre artistes. Ce nouveau type de résidence virtuelle permet aux artistes de continuer à créer et à dialoguer entre eux. Sur un plan plus local, Anna Ozanne utilise le logiciel Instagram en créant le compte Instagram @zerobudget. Chaque semaine elle invite un artiste à s'emparer des codes du compte pour proposer un accrochage virtuel d'un projet artistique spécifiquement créé à l'intention de Zero budget. Deux plateformes de contact en ligne dans le cadre de l'après pandémie permettent une nouvelle manière de réfléchir et de réagir en proposant de nouvelles manières d'aborder le rapport entre art et public. Le net peut-il exister autrement qu'un vaste réseau de traçage qui nous manipule et guide nos choix? Facebook en est malheureusement devenu, à nos dépend, le pire des instruments de contrôle.

ZERO BUDGET (@zerobudget.be)

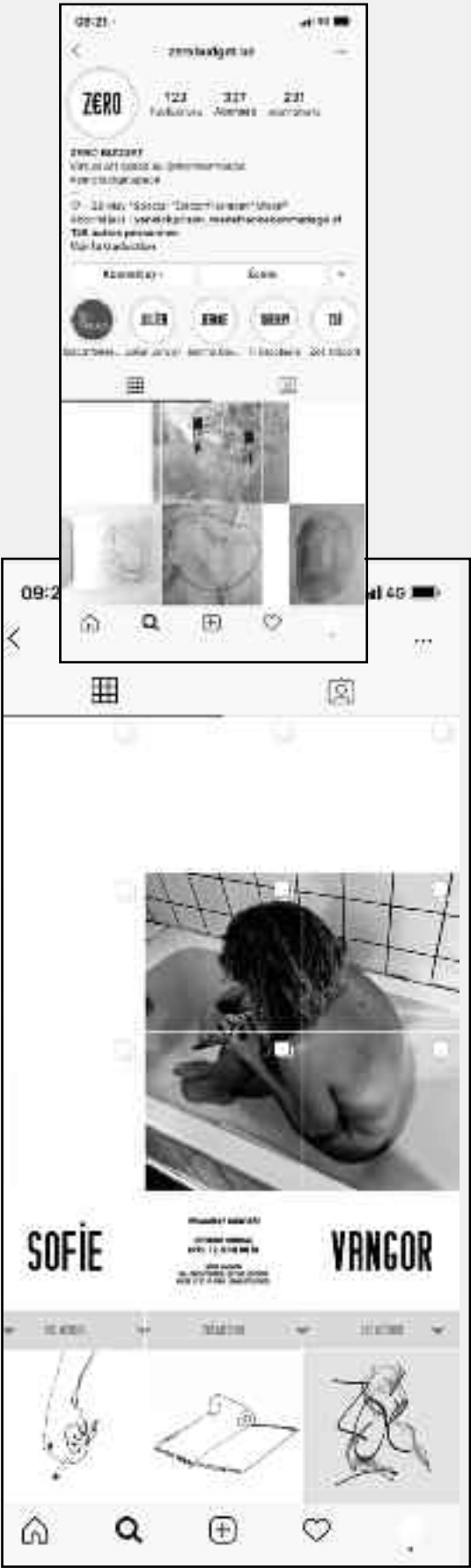
Créé par le duo mermermer (Mikail Koçak et Anna Ozanne).

LP : Pourquoi ce projet ?
ZB : Zero Budget est né à la suite de deux constats : D'une part le confinement a invisibilisé les Arts Plastiques et rendu la situation des plasticiens encore plus précaire. D'autre part la réduction des subventions raréfie les espaces d'art contemporain (en première ligne les structures expérimentales et novatrices). Nous avons eu envie d'utiliser les réseaux sociaux pour créer une zone d'échange et de diffusion d'art contemporain offrant la possibilité aux amateurs confinés et aux artistes enfermés de se rencontrer. Si nous mettons en parallèle l'art et les réseaux sociaux, nous constatons qu'ils ont chacun un rôle innovant et critique à jouer dans notre monde. Chaque semaine, nous invitons un artiste à s'emparer des codes du compte et à proposer un accrochage virtuel d'un projet artistique spécifiquement pensé avec les contraintes d'un compte Instagram.

LP : Est-ce que cela remplace une galerie d'art ?
ZB : Non, car nous envisageons davantage Zero budget comme un petit laboratoire d'expériences et de recherche plastique dédié à la question du virtuel. Par exemple, Arthur Cordier construit une installation, dédiée à la rencontre des oiseaux, à la campagne, qu'il active et augmente par le biais de petites séquences vidéo live postées chaque jour durant son exposition, témoignant de ses réussites ou tests de la journée. L'œuvre en progression est en lien avec le public en temps réel sur IG. Si nous nous définissons comme un espace virtuel d'exposition, c'est parce que chaque projet artistique posté pose des questions de scénographie. Par exemple comment articuler des photographies (à la suite les unes des autres, en album ou divisées en plusieurs cases pour augmenter la sensation de frontalité)?

LP : Que devient le rapport à l'œuvre d'art ?
Nous ne faisons pas le reportage visuel d'œuvres posées dans un espace physique. Ainsi La plasticienne Sofie Vangor détourne l'aspect voyeuriste d'IG avec une mise en scène sincère et brutale de son intimité. Nous ambitionnons de proposer de l'art dont les conditions d'expérience ne sont réunies que sur IG. Les artistes exploitent les limites et les possibilités techniques d'IG pour créer de l'art. Plus que « quelle est la place de l'art dans la société ? », Zero budget poserait peut-être la question de « quel est le potentiel d'IG pour l'art ? ».

Capture d'écran de l'accueil du profil Instagram zerobudget.be
Capture d'écran d'une partie de l'exposition de Sofie Vangor « Infiniment confinée »



JF Le Scour, "masquarade" en temps de guerre... 4 avril 2020 (3ème samedi de guerre)

Jean François Le Scour: un artiste doit précéder le temps... média (poli) tique

Quand je fais "macron mirage", j'y suis, quand je mets le premier samedi de confinement les masques sur les potelets, j'y suis. Pour les gilets jaunes j'ai rien vu, je suis trop parisien !! Quand je continue de monter à l'échelle avec mon canasson, j'y suis avec la camionnette des flics qui passent tous les samedis. Quand je mets une photo et texte tous les jours sur le blog, <http://www.thebois.net/> je n'y suis pas mais j'entretiens la machine

Si un artiste ne fournit pas l'ALTERNATIVE, il répond à la demande !! Le seul endroit où il faut être c'est la rue, la rue des année 20 où tout va dérapier... ou pas ?

DEUX FABLES VIRALES (pour couronner le corona)

REVANCHE

Petit Virus presque inconnu dormait tranquille au fin fond du bout du monde. Il s'ennuyait. Un jour, passant pas très loin d'un touriste étalé près de la piscine d'un hôtel all inclusive, il s'aperçut que l'homme dormait au soleil bouche ouverte. Il sauta et atterrit sur le palais de l'homme qui l'avalait. Petit Virus entreprit un joyeux périple à l'intérieur. Là, il se multiplia et devint colonie. Juste retour des choses après tant de siècles d'impérialisme planétaire par les Européens.

SUPER-HEROS

Un miniminuscule virus anonyme parvint à s'infiltrer en quelques mois à travers le monde entier. Il prospérait, prospérait tant et tant qu'il devint vedette mondiale de la télé, des radios, des journaux, des réseaux sociaux. Une renommée inconcevable. Il reçut alors un nom de baptême qui concrétisa son identité. Notre virus vivait dans l'euphorie de sa prospérité, de sa postérité. À tel point que voyant les transformations qu'il suscitait, se mit à rêver qu'il aurait un jour le prix Nobel de la paix s'il parvenait, lui tout seul, à provoquer la bascule de l'économie anarchiquement néolibérale vers la non-croissance, vers la dévalorisation totale des bénéfices financiers, vers la dépollution générale. Il est sûr et certain qu'il va y parvenir ; ce qui le rend plus efficace encore.

© Michel Voiturier



Antoine Van Impe, "La maison de poupée de mon père", photo, 2019. Antoine Van Impe, "La maison de poupée de mon père", photo, 2019.

COVID 19 - Et Après?



Bozar, jour de conférence de presse, changement de comportement. © Colette Dubois

Nadia Vilenne, directrice de la Galerie Nadja Vilenne Mes nécessités intérieures ont changé en deux mois.

Le Corona ou la Covid (curieuse, la décision de l’Académie française soit dit en passant) nous oblige, au pied du mur, à répondre à l’inconnu. Encore plus de hasard et de nécessité. Il faudra pourtant résister au grand marché, qui se gave de nos efforts au point d’ignorer la grande nécessité, intérieure autant qu’économique qui nous pousse en avant. Nous nous interrogeons sur la finalité des foires et leurs engrenages. Nous sacrifions en frais de participation le meilleur des oeuvres trouvées et nos recherches restent impayées. Nous devons « en être » et hisser cet artiste auquel nous croyons sur la plate-forme de reconnaissance qu’il mérite face à un milieu relativement carnassier. Comme les paysans de nos campagnes, nous voudrions être respectés pour cet élagage permanent soumis à tous les aléas du climat économique.

J’ai résisté à la crise générée par la guerre du Golfe à mes débuts. J’ai retaillé mon outil, mon équipe, mes intentions, mes frais de fonctionnements... Il me faudra de la chance et de l’endurance, des complices pour ne pas lâcher le gouvernail. Je veux surtout survivre pour continuer l’aventure intellectuelle qui m’anime. Les attentes financières sont très limitées, ce travail m’a toujours comblée et l’argent n’est qu’un outil de fonctionnement, mais il y a des limites à ne pas dépasser. Le plus gros problème, ce sont ceux qui voyagent, depuis tant d’années, à mes côtés : comment leur garantir une vie décente, une rétribution élémentaire ? Je sens déjà l’urgence sociale menacer les plus fragiles. Aujourd’hui, c’est tout un écosystème qui est touché car nous faisons travailler des restaurateurs d’art, des commissaires d’expositions, des transporteurs spécialisés, des étudiants...

La culture et l’accompagnement d’un public non averti nous incombent le plus souvent puisque les structures institutionnelles sont soumises à la rentabilité touristique ou à l’efficacité du grand Cirque mondial. La culture doit devenir un choix de société autant que le matériel sanitaire pour les corps. Il s’agit du propre de l’humain : donner du sens à la fatalité, une santé mentale et une capacité d’ouverture et de résilience dans l’adversité ou l’inconnu. Il est évident de voir à quel point le contenu culturel accompagne ce confinement en l’apaisant. Là, nous sommes coupés dans notre élan. Il faudra retrouver la même énergie mentale mais tenant compte des facteurs d’urgence climatique ou sociétale. Mes nécessités intérieures ont changé en deux mois. J’ai beaucoup lu de poésie, de philosophie. Le rôle du chaos, de la chute, le retour aux origines, Dante, Kafka, Baudelaire, Mallarmé, Didi-Huberman, Aurélien Barrau. L’œuvre de Jacqueline Mesmaeker - sorte de luciole dans l’obscur et l’étrange, son parcours de vie et ses exigences hors du commun - me signifie un travail entre la lecture et l’émerveillement enfantin, celui d’Alice dans sa forêt obscure. Dans son cours sur la peinture, Gilles Deleuze dit que la peinture entretient un rapport très particulier avec la catastrophe. Il cite Claudel : « Qu’est-ce qu’une composition en peinture ? C’est toujours un ensemble, une structure, mais en train de se déséquilibrer ou en train de se désagréger. » Il y a une nécessité de la catastrophe dans l’art pour que quelque chose en sorte. Ce qui renvoie à la situation actuelle. Alors nous allons relancer les dés au gré du hasard ou de la nécessité ?

Depuis un peu plus de deux mois, la crise du Coronavirus a envahi l’ensemble de la planète renvoyant chacun à ses quatre murs et à ses écrans. Le monde de l’art en subit durement les conséquences financières. La grande majorité des artistes se voient privés de leurs revenus, les galeries ont du fermer leurs portes et renoncer aux foires qui ont été annulées, les musées et les centres d’art ne pouvaient plus compter sur les recettes de leurs billetteries et ils doivent annuler ou reporter des expositions dans lesquelles ils avaient investi autant de moyens que d’énergie. Il faut encore y ajouter les régisseurs, les transporteurs, les encadreurs, les restaurateurs, et aussi les curateurs, les critiques d’art, les graphistes, les imprimeurs, etc. La liste est longue de tous les travailleurs dont la vie a été directement bouleversée par l’arrêt brutal de toute cette activité largement (et peut-être trop) mondialisée.

Certains de ces acteurs ont profité de cette suspension pour ralentir un rythme trop effréné et réfléchir au fonctionnement de ce monde de l’art. D’autres attendent avec impatience une reprise des activités, tout en sachant qu’ils devront réinventer de nouvelles manières de fonctionner. La plupart oscillent entre le désir ou le besoin de changer les choses et la peur d’un lendemain inexploré.

Certes, depuis quelques jours, les galeries sont ouvertes à tous ceux qui voudront pousser leurs portes, les musées et les centres d’art ont mis en place des mesures d’hygiène pour pouvoir à nouveau accueillir les visiteurs. Mais l’interdiction des rassemblements, des activités touristiques et des excursions limitent les possibilités de visites à l’environnement proche. Toute la sociabilité (les vernissages, le partage) associée au monde de l’art appartiendra encore au passé pour un temps

indéterminé et tout ce qui relève de l’événementiel (foires, biennales) est reporté d’au moins une année. Il est encore beaucoup trop tôt pour évaluer les conséquences de cette crise sanitaire et pour envisager la manière et le type de changement qui auront lieu sur la scène artistique (et sur le monde lui-même, les deux étant en interrelation étroite).

A la fin de ce confinement (que j’ai vécu dans une certaine terreur), j’ai demandé à des acteurs du monde de l’art autour de moi comment ils l’avaient vécu et comment ils envisageaient l’avenir. En l’absence de rencontres et d’échanges pendant ces deux derniers mois, ces quelques témoignages sont à envisager comme des paroles singulières, un début de la reprise des dialogues.

Colette DUBOIS

Grégory Thirion, responsable du Service Expositions au Botanique Il faut donner confiance aux gens par notre manière d’appréhender les règles de sécurité.

La situation nous force à repenser notre relation au public. Cloisonnés pour quelques mois encore, voire plus, nous devons nous recentrer sur le local, le régional, le national. Cet état des choses amène aussi plusieurs choses positives : on redécouvrira notre paysage culturel, on sera plus en rapport avec les acteurs locaux, des relations nouvelles naîtront. Depuis le début de la crise, les grosses galeries (certaines petites font aussi cela très bien), se concentrent sur les ventes en lignes. Elles en ont l’habitude et développent cette façon de travailler depuis des années. Ces outils vont se développer énormément. Mais nous lisons aussi des études qui évoquent la faillite imminente de 30 % des galeries, petites et moyennes confondues. Les artistes, les intermittents, (artistes ou techniciens) se retrouvent dans une situation critique qui nécessite une réponse claire et conséquente du politique. Il n’est pas envisageable de laisser des dizaines de milliers d’acteurs artistiques et culturels tomber ainsi dans la misère. A cet égard, de nombreuses initiatives sont

nées, des groupes de réflexion construisent actuellement toutes les revendications utiles au renforcement du statut des artistes et intermittents. Ces questions ne quitteront plus la table des négociations avant longtemps je pense. Les institutions également bougent car elles voient tous leurs collaborateurs externes souffrir de la situation. Les conséquences vont durer longtemps : tous les reports d’événements prévus remplissent déjà les agendas jusqu’à la moitié de 2021. Les nouveaux projets devront attendre, on perd réellement 6 mois de productions, de projets etc. En ce qui concerne les expositions au Botanique, la reprise se prépare, il faut donner confiance aux gens par notre manière d’appréhender les règles de sécurité. En tant qu’institution, nous avons une responsabilité envers le public et donc même si les décisions gouvernementales nous autorisent à ouvrir les expos à partir du 18 mai, nous attendrons encore un peu et nous communiquerons d’ici quelques jours en ce sens.

Pierre-Pol Lecouturier, artiste Il se pourrait qu’une vague de contestation surgisse à l’horizon.

Cet arrêt forcé des activités représente pour moi un moment de suspension. On ne sait pas ce qu’il va advenir ni combien de temps les mesures mises en places vont durer. Père de deux enfants en bas âge, mes journées sont restées cependant bien chargées. J’ai ressenti la nécessité de me concentrer sur le moment présent, les tâches quotidiennes et toutes les activités possibles avec les moyens à portée de la main. J’ai l’impression que toute production artistique sera plus ou moins conditionnée par cette expérience à l’avenir. J’ai conscience que pour la plupart des artistes le confinement revient à être en résidence chez soi, mais pour le monde en général cela revient à être “assigné à résidence”. Il est particulièrement étonnant, si l’on considère le rapport d’échelle, qu’un virus de l’ordre de l’invisible enrayer à lui seul toute une partie de la production mondiale, des transports dans le monde. Pour toutes ces raisons et d’autres encore, j’imagine difficilement une reprise des activités artistiques comme s’il ne s’était rien passé. Quoiqu’il en soit, la priorité et les nécessités économiques resteront prédominantes et, de ce point de vue, ma vision n’est pas très positive. J’imagine de nouvelles coupes dans les budgets culturels pour rééquilibrer les milliards dépensés. Même en ces temps d’urgence sociale, nombre d’artistes ne perçoivent aucune aide, je reste assez pessimiste pour la suite. Ceci étant dit, à toucher le fond, il se pourrait qu’une vague de contestation surgisse à l’horizon.



Michel Couturier, artiste :

Il n'y a pas d'après déconfinement

Dans mon atelier, je ne suis pas confiné. Ce sont les autres qui le sont et cela a pour conséquence que les expositions, les rendez-vous, les visites d'atelier, les projets à l'étranger sont annulés ou bien remis à une date incertaine, que s'est évaporée la vie sociale des vernissages, des spectacles, des rencontres entre amis. C'est le monde au delà de la porte qui est aboli. Les semaines se fondent les unes dans les autres et comportent désormais trois jours : hier, aujourd'hui et demain.

Mais en ce qui concerne le travail de l'artiste, il s'agit toujours d'un aujourd'hui, d'un maintenant sans durée assignable, où on fait un geste, prend une décision. La question de l'urgence, de la pertinence de tel ou tel geste, accompagne le travail de l'artiste en permanence. Cependant, dans ce contexte, elle se pose avec une prégnance plus grande, alors que le cours des ventes, des expositions, des projets et des rencontres est incertain. Les mêmes questions se posent à tous les acteurs du monde de l'art et cela va sans aucun doute continuer tout au long du long déconfinement. Ce questionnement et cette incertitude ravivés sont le terreau de l'art, sa raison d'être, il ne peut en sortir que des bonnes choses, c'est à dire des bonnes œuvres, des bonnes expositions. Economiquement, c'est autre chose...

“Verkaufswerk”

Kurt Ryslavy interview.



Qu’est ce qu’un «Verkaufswerk»? Baptisée sculpture immatérielle, Kurt Ryslavy nous donne la définition de son oeuvre: “Ce sont des sculptures de Kurt Ryslavy et la dedans il y a des oeuvres d’arts d’autres artistes”. On ne peut pas être plus simple dans l’explication. Le reste sera l’affaire du domaine spéculatif. Que devient le concept d’immatérialité face au concept de matérialité de la valeur d’échange? Dans l’histoire de l’art le spectre d’investigation est extra large. Cela part du mouvement conceptuel, contextuel, sociologique en passant par l’appropriationnisme cher à Elaine Sturtevant. Revenons au début de l’histoire. Au commencement des années 80, Kurt Ryslavy est un jeune artiste. Il vit à Vienne et possède une petite notoriété. Il fait du troc en échangeant ses oeuvres avec ses amis de l’époque. Devenus aujourd’hui des super stars, ils ont pour noms: Franz West, Martin Kippenberger, Dieter Roth, Comme c’est un homme de gout, il se constitue très vite une petite collection qui a de l’allure. En 1987, il déménage à Bruxelles et devient vite, en parallèle de sa vie d’artiste, un marchand de vin autrichien réputé. Sur un coup de foudre pour une belle maison bourgeoise, il s’endette. Une manière de rembourser sa dette sera de revendre sur le marché de l’art son stock d’oeuvres récoltées en troc. L’entreprise n’est pas facile, ne reçoit pas de crédibilité du monde de l’art et est sujet à moqueries. Il persévère.

En 1992, il lance le concept de Verkaufswerk dans une exposition en proposant la mise en vente d’une oeuvre d’ami dans un container spécialement emménagé pour la circonstance. Le principe d’emballage d’une oeuvre d’autrui devient un concept créatif qu’il baptise sculpture immatérielle. Il peaufine ce concept en 1997. Invité par Kaspar Koenig à Münster, il invente et met en scène l’emballage mobile de référence: une camionnette Mercedes qui héberge les sculptures de Georg Herold ... Son dernier livre “Negotium”, -en même temps livre d’artiste et catalogue de vente de trois œuvres de Franz West-, pastiche le livre “Otium” de Franz West. Kurt Ryslavy est sans contexte devenu le roi de l’emballage. L’artiste se défend d’être trop facilement catalogué comme un bon vendeur. Même s’il aime critiquer le système de l’art, il rappelle qu’il s’inscrit avant tout dans une stratégie de survie.

L.P.



Kurt Ryslavy visitant ArtBrussel © FluxNews

Kurt Ryslavy cultive une image duchampienne, il est souvent considéré comme inclassable. Il s’inscrit dans le monde de l’art sous le couvert de plusieurs casquettes: peintre, sculpteur, performeur, éditeur, conférencier, collectionneur, ... Il aime rappeler qu’il a débuté sa carrière comme poète avant de s’inscrire dans les arts visuels. Chez lui l’art et la vie ne font qu’un. C’est une attitude qu’il revendique, même si parfois sa connexion affichée entre l’art et le commerce du vin autrichien peut en déstabiliser quelques-uns: “*Si je dis que mon business dans le vin c’est de l’art, je ne suis pas pris au sérieux par mes clients dans le vin. Je dois passer pour quelqu’un de sérieux en leur disant que ce n’est pas de l’art parce que sinon ça ne fonctionne pas, même si ce n’est pas juste. Par contre dans le milieu de l’art, les gens me punissent parce que je suis indépendant comme marchand de vin.*”(rires)

FluxNews: Pourquoi avoir sorti ce livre Negotium?
Kurt Ryslavy: Ça concerne une œuvre de Franz West que j’ai mis en vente.

F.N.: Je pensais que c’était une œuvre de Kurt Ryslavy?
KR: C’est les deux. Le livre sert à vendre. Le livre raconte l’histoire de ces œuvres que j’ai faites dans les années 1990 et 2000. (1)

F.N.: L’idée de ce travail d’appropriation qui inclut dans tes œuvres d’autres œuvres d’art vient de toi et pas de Franz West?
KR: Au départ l’idée viens de moi. Dans les années quatre-vingt, j’ai fait beaucoup d’échanges avec des artistes qui sont devenus aujourd’hui célèbres. Quand j’ai acheté ma maison à Bruxelles, je n’avais pas d’argent du tout. J’ai essayé de faire une collaboration avec des galeristes mais les galeristes ne voulaient pas vendre mes œuvres. Ils prétendaient qu’elles ne valaient rien. Ils voulaient m’en offrir des miettes, C’est depuis ce temps que je me suis révolté contre le marché de l’art qui se montrait injuste face à des jeunes artistes.

F.N.: Tu es à l’origine de ce mouvement qui s’appelle l’appropriationnisme?
KR: Oui.

F.N.: Franz West a également utilisé ce procédé dans son travail en se réappropriant à son tour des œuvres d’autres artistes.
KR: Oui, il a un peu copié ce que j’ai fait en 1992.

F.N.: D’où vient qu’il n’a jamais repris ton travail dans son œuvre?
KR: Nous étions très proche dans les années quatre-vingt à Vienne quand je vivais encore dans cette ville. Je suis parti en 1987 à Bruxelles, et depuis ce moment Franz West est devenu une Super star et comme j’étais à Bruxelles loin de la scène viennoise, je ne le voyais plus qu’une ou deux fois par an.

F.N.: Si tu étais resté à Vienne, tu aurais peut-être pu profiter aussi.
KR: Oui mais de toutes façons à Bruxelles, j’ai pu survivre à ma façon. L’œuvre de Franz West qui se trouve dans Negotium je l’ai vendue, il y a trois ans à un collectionneur. J’ai pu payer toutes mes dettes. J’ai aussi quelque part profité de ces échanges que nous avons faits. Je possède encore deux petites choses de Franz West dans une jolie boîte du genre bonbonnière. La plupart des Verkaufswerk (Usines de vente) étaient disposés dans de jolies boîtes spécialement conçues pour la vente de l’œuvre.

F.N.: Qu’est ce qui est de Franz West? Les photos?
KR: Les Immobiliers Pabstuck, une œuvre de jeunesse qui date de 1973. Comme le titre l’indique, c’était immobile donc fixé au mur. Il y a une petite farde verte avec une vingtaine de dessins et collages. Il voulait que l’on utilise les lunettes d’enfants pour regarder ses œuvres. Au début, ça se pratiquait de la sorte. Après 20 ans, quand ça devient muséal, ce n’est plus approprié pour ce qui concerne la conservation de l’œuvre. On ne peut plus toucher. J’ai réfléchi à l’idée de comment faire un Verkaufswerk de cette œuvre pour bien

la montrer pour que l’on puisse de nouveau la regarder tout en la protégeant, pourquoi pas dans des boîtes. Je l’ai présentée au SMAK dans une vitrine mais ça n’était pas juste, on n’a rien compris. L’œuvre n’était pas bien présentée. Avec le livre, c’est bien présenté. Tu peux toucher les collages, ils sont collés dans le livre et ça donne une impression plus vivante que dans une vitrine.

F.N.: On sort ainsi du fétiche... Dans quel but t’es-tu réapproprié le travail de Franz West dans ton travail personnel?
KR: Je voulais me moquer du marché de l’art.

F.N.: Maintenant tu en profites quelque part... D’où vient que ton travail personnel n’est toujours pas apprécié à sa juste valeur?
KR: Les gens ne savent pas ce que je fais. J’ai fait énormément de choses différentes et jusqu’à présent personne n’a pas encore fait le choix de montrer l’ensemble de mes travaux.

F.N.: D’où vient ce manque d’intérêt selon toi?
KR: J’ai toujours été indépendant, j’ai quitté la scène viennoise dans les années quatre-vingt, j’étais bien connu à Cologne. J’aime Bruxelles pour sa mixité. Les prix de l’immobilier à l’époque étaient encore accessibles. C’était une opportunité. Je me suis dit que c’était le moment d’investir. C’était un moment de crise sur le marché de l’art avec la guerre en Irak. C’était le temps où j’ai commencé à vendre du vin autrichien. Je possédais un atelier à Vienne avec tous ces artistes des années

quatre-vingt, dont Franz West je me suis dit qu’il fallait que je vendes ces œuvres pour renflouer mes dettes bancaires. Les marchands allemands importants de l’époque m’ont boycotté en faisant passer l’information que ces œuvres d’époque étaient « douteable » (rires). Ils ont fait passé le message que tout ce que Franz West faisait à cette époque était académique et ne valait rien. Les collectionneurs ne pouvaient faire confiance qu’aux marchands mais surtout pas à un jeune artiste. Les marchands sont très « powerfull » ils poussent les gens riches à investir dans leur direction.

F.N.: Tu penses que c’est ce genre de réaction qui a freiné une partie de ta carrière?
KR: Je ne sais, c’est difficile à dire.

F.N.: Comme artiste et négociant de vins, tu as continué à faire de ta vie une œuvre d’art. Tu n’a jamais fait de division. C’est une attitude artistique que tu as toujours eu par rapport à toutes choses. Une facture de vin prend chez toi une dimension artistique. Tout devient art ...
KR: C’est ça oui!

F.N.: C’est ça que les collectionneurs n’aiment pas?
KR: Oui. Quand Kaspar Koenig a montré le Verkaufswerk N° 17 au Sculpture Projects Münster en 1997, je me souviens avoir rencontré Izi Fishmann et Angel Vergara qui étaient en visite. J’ai demandé à Izi Fishmann s’il connaissait mon œuvre, c’était un van Mercedes Vito, à l’intérieur il y avait deux sculptures en pierres de Georg Herold. C’était installé sur le parking du marché aux légumes devant

le Westfälisches Landesmuseum. Sur le pare-brise j’avais mis le certificat d’authenticité, c’était le "Verkaufswerk N° 17". J’ai posé la question à Izi Fishmann s’il avait déjà-vu ma sculpture dans l’exposition, je lui dis qu’elle se trouve sur le marché comme Verkaufswerk. Il était vraiment choqué, il s’est mis de côté et m’a ignoré. Il pensait sans doute que je voulais lui vendre quelque chose. (rires) Sans la réputation du marché et sans marchands importants, les collectionneurs sont vexés quand on leur propose d’acheter quelque chose qu’ils ne connaissent pas...

F.N.: Le monde de l’art a besoin de souffleurs, c’est ce qui a manqué chez toi, un bon souffleur. Ton rêve serait de faire une rétrospective dans un musée?
KR: Une grande rétrospective, ça serait chouette, mais il y a vraiment beaucoup de pièces. Le MOMA aurait la place pour accueillir tout ça. (rires) On pourrait faire ça au SMAK. Il faut trouver quelqu’un qui ai envie de le faire. J’ai demandé à Luk Lambrecht pour qu’il me propose à Philippe Van Cauteren qui aime bien mon travail et qui a déjà acheté des pièces. On pourrait le faire à Vienne mais il faudrait trouver quelqu’un qui le propose. Ca veut dire penser à une collaboration entre la Belgique et l’Autriche.

F.N.: Quand tu te réappropries le travail d’un autre artiste dans ton œuvre, tu le fais avec son consentement?
KR: Je ne demande jamais aux artistes. Je l’ai fait parce que je les possédais dans ma collection, c’était le fruit d’échanges entre artistes.

Wolfgang Tillmans : Today is the First Day

Organisée par le Wiel’s, Today is the First Day est la première exposition monographique consacrée à Wolfgang Tillmans en Belgique. Avec des œuvres couvrant une période qui s’étend de la fin des années ‘80 à aujourd’hui, il s’agit d’une véritable rétrospective, présentée sur trois étages du bâtiment. Elle met en valeur la dimension expérimentale d’un travail trop souvent réduit à ses images de la scène rave et alternative des années ‘90, démontre que l’engagement social et politique - Tillmans a mené une campagne anti-Brexit très active – n’est pas incompatible avec une certaine légèreté, et apporte un souffle d’air frais à une époque qui en a bien besoin.

Wolfgang Tillmans conçoit chacune de ses expositions comme des installations à part entière. La configuration des lieux joue un rôle essentiel dans la conception de la présentation, qui dicte également la nature et le format des images. Le bâtiment qui abrite le Wiel’s, construit par Adrien Blomme en 1930, est aujourd’hui un point de repère dans le paysage bruxellois. L’intérêt de Wolfgang Tillmans pour l’architecture et sa fonction sociale est bien connu : en 2013, invité par Rem Koolhaas, il présentait à la Biennale d’architecture de Venise The Book of Architects, un ensemble de 450 images de constructions prises dans 37 pays différents et sur les cinq continents. La nature très particulière du Wiel’s – une ancienne brasserie reconvertie -, mais aussi le rôle essentiel que joue le centre d’art dans la redynamisation du quartier, auront été des sources d’inspiration pour la conception de Today is the First Day. Wolfgang Tillmans a joué avec l’idée de créer un échange entre l’intérieur et l’extérieur du bâtiment, soit en laissant au maximum entrer la lumière naturelle, soit en multipliant les fenêtres virtuelles dans l’accrochage (Tree filling window, 2002 ; Wet Room, Gloves, 2010). La série Silver, des papiers photographiques qui conservent la trace de leur création, est présentée dans une salle où un mur a été sablé, révélant les imperfections du béton original. Ailleurs, c’est un rideau argenté d’une

texture particulière qui sert de séparation entre les salles.

Les interventions sur l’espace ont toutefois été légères, et l’exposition répond essentiellement à sa propre logique interne. Les commissaires de l’exposition, Devrim Bayar et Dirk Snauwaert, évoquent à ce sujet la « poétique de la relation » d’Edouard Glissant, selon laquelle les identités se définissent dans leurs rapports à l’autre. Les connexions sont en effet innombrables, au coeur d’un ensemble qui semble de prime abord très éclectique, tant du point de vue formel (les tirages encadrés côtoient de simples impressions accrochées au mur, des compositions monumentales voisinent avec des petits formats) que thématique (des portraits de ses ami.es telle que Chloë Sevigny ou Lady Gaga aux expérimentations à la limite de l’abstraction). Wolfgang Tillmans s’est vu confier une totale carte blanche, a investi le Wiel’s pendant deux semaines jusque tard dans la nuit (ou tôt le matin) pour concevoir son accrochage, et l’a modifié à de nombreuses reprises. Le résultat est une sorte de plongée introspective dans l’esprit d’un artiste dont l’oeuvre intègre pêle-mêle la scène musicale électronique et la nature, les neurosciences et les it-grils, les voyages au bout du monde et un coin de jardin, ou encore la défense des LGBT et la doctrine religieuse des Shakers. Le choix du visuel de l’affiche et du catalogue conçu spécialement pour l’exposition, une œuvre non-figurative de 2007 (6407-35) est toutefois significatif de ce qu’il désire mettre en avant alors que se profile sa rétrospective au MOMA de New York en 2021 : sans renier son image de portraitiste de la scène alternative ou branchée des années ‘90, c’est clairement la dimension plus expérimentale de son travail qui est ici mise à l’honneur. Ces deux aspects de son œuvre n’ont d’ailleurs jamais été distincts l’un de l’autre, et l’exposition permet notamment de rappeler que ses premières expérimentations avec des photocopiesuses laser remontent au milieu ou à la fin des années ‘80, et qu’elles sont quasi-contemporaines de portraits aussi spontanés que Adam bleached out (1991), ou Lutz & Alex sitting in



B Lutz & Alex, climbing tree, A4

the trees (1992). L’on retrouve par exemples les tirages monumentaux de la série des Freischwimmer, qui évoquent (ainsi que l’induit faussement le titre) des images aquatiques, mais ont été entièrement réalisés en manipulant des sources de lumière dans la chambre noire. De même How likely is it that only I am right in this matter? (2018) fait partie d’un ensemble réalisé au départ de scans d’images et de textes, manipulés par l’artiste au cours du processus de copie. Par ailleurs, une

salle entière est consacrée à la série Philharmonie Bloch, du nom de l’imprimerie où l’artiste a concrétisé, au moment de l’impression de son livre Abstract Pictures (2011), ces expérimentations de superpositions et de modifications des images. Edité pour l’occasion, le catalogue de l’exposition rend bien compte, tant par sa forme que par la variété des pistes explorées, de l’importance de ces recherches pour aborder le travail de Wolfgang Tillmans dans sa globalité.

Le son et l’image animée jouent également un rôle central dans l’exposition. Une triple projection, conçue pour le Wiel’s, rassemble différentes séquences filmées accompagnée d’une musique composée par l’artiste. Le parcours se clôt sur une pièce sonore, I Want to Make a Film (2018), neuf minutes d’un monologue un rien désabusé durant lequel Wolfgang Tillmans s’interroge sur l’omniprésence des technologies de transmission de l’information dans nos vies quotidiennes, et sur la transformation de nos téléphones en appareils photographiques surpuissants. Dans l’exposition Le supermarché des images au Musée du Jeu de Paume à Paris (11/02 – 07/06/2020), Evan Roth présente son projet Since You Were Born (2019), des dizaines de milliers d’images correspondant à tous les sites web qu’il a visité durant une période de trois mois débutant avec la naissance de sa fille. L’accumulation d’autant d’information visuelle donne le vertige, et questionne l’évolution de notre culture visuelle sous l’influence de l’internet. Chez Wolfgang Tillmans au contraire, la boulimie d’images rend chacune d’entre elle plus unique – un paradoxe sur lequel repose la cohérence de son travail.

P-Y.D.

Wiels: expo prolongée jusqu’au 16/08/2020

Kurt Rislavy interview

F.N.: Ton idée de base, c’était de te moquer du marché de l’art.
KR: Oui c’est ça.

F.N.: En Belgique il y a également Jacques Charlier qui lui aussi aime se moquer du marché de l’art. Vous appartenez à la même famille ?
KR: Absolument (rires)

F.N.: Tous les deux vous n’êtes pas encore reconnus par le marché à votre juste valeur. Le marché de l’art n’aime pas que l’on rigole avec ça ? Penses-tu que ça changera un jour ?
KR: Oui, après ma mort je pense. Tout ça dépend des zones de pouvoirs dans ce secteur. Si aujourd’hui quelqu’un se décide à montrer mon travail au MOMA, les gens diront : Tu vois je l’avais toujours dit, Rislavy c’était pas mal. (rires).

Si cette personne de pouvoir ne prend pas l’initiative, rien ne se passera.

F.N.: Qui détient le pouvoir aujourd’hui ? Pinault... ?
KR: Ce sont les financiers. Gagosian, ... Ils rassemblent l’argent et avec ça ils ont du pouvoir. Ils peuvent acheter n’importe quoi, présenter des artistes inconnus, même plus vieux. Ils distillent leurs messages et subitement les collectionneurs se décident comme des moutons à suivre le mouvement. On achète vite. Il y a très peu de collectionneurs privés qui sont indépendants, qui achètent ce qu’ils veulent eux-mêmes.

F.N.: Herman Daled faisait partie de cette catégorie ? Est-ce qu’il s’est intéressé à ton travail ?
KR: Oui, il m’a acheté une petite pièce. Il m’a acheté du vin aussi mais je ne suis pas représenté dans sa collection. Juste au niveau de Dialoguist

Kantor en 2005. Mais ça n’est pas vraiment représentatif de ce que je fais. Il apprécie ce que je fais, il m’a soutenu quand j’ai montré mon travail au Palais des Beaux Arts en 1997, c’était son initiative. En 2012 lors de mon exposition au BOZAR il est également venu me féliciter pour mon travail qu’il trouvait magnifique et m’a souhaité le meilleur parce que je ne suis pas assez connu sur le marché.

F.N.: J’ai appris que Busine s’était un temps intéressé à toi pour une expo au MAC’s ?
KR: J’ai essayé, il m’a rendu visite, mais ça n’a pas fonctionné. J’ai eu l’impression que ce n’était pas son truc. Il n’a pas compris mais il y a eu des sympathies mutuelles. Mais ça n’a pas fonctionné.

F.N.: Peut être qu’avec son successeur Denis Gielen ?
KR: Je l’ai vu par hasard en février à Strombeek

un peu avant la crise du Covid. Je l’ai invité à me rendre visite, mais c’était la crise du Covid qui arrivait.

F.N.: On te situe dans l’art contextuel. Je te vois plutôt dans l’art sociologique, tu enquêtes sur la transaction.
KR: Absolument, je suis en train d’éditer un livre sur toutes ces œuvres, une cinquantaine. Negotium est une partie de l’ensemble.

F.N.: Quelle est la production que tu revendiques comme faisant partie des actions importantes ?
KR: J’ai écrit des textes avant de faire de l’art visuel ont peut tous les considérer comme de la poésie.



Guy Schraenen habitait Anvers, en surplomb de la petite ceinture routière. L'absence de vis-à-vis procurait une vue dégagée où la lumière pénétrait chez lui en abondance. Il parlait français avec la même aisance qu'il s'exprimait en néerlandais, un français marqué par un roulement des « r » à la flamande, ce qui donnait un côté un peu matois et rustaud à ses paroles, toujours très concrètes. Guy Schraenen était radical tout en le faisant comprendre de manière presque débonnaire : il ne souffrait guère les accommodements raisonnables ou non, la fadeur. Lors d'une visite au Musée Royal de Mariemont, sachant qu'il allait être filmé, il s'était habillé de couleurs claires, une sorte de camaïeu entre grège et ivoire minimaliste mais bien visible pour se détacher dans les

Guy Schraenen : quelques arrêts sur le fil du temps

images prises en plan large ou moyen; il ne se fondrait pas dans la grisaille du béton, bien qu'il ne tarît pas d'éloges pour l'architecture un peu sèche et brute de décoffrage des lieux dessinés par Roger Bastin.

Alors qu'au sortir de l'adolescence il prenait des cours de danse – déjà le corps en mouvement, il fit la rencontre décisive du peintre René Guiette en son domicile des « Peupliers », la seule habitation que Le Corbusier

ait réalisée en Belgique, à Anvers. Il en disait : *Dès la porte d'entrée fanchie, vous basculiez dans un autre monde.*

Tout au bout des escaliers filant droit vers l'étage supérieur, se détachait une baie de verre dépoli où s'agitait la silhouette des feuillages et des arbres, leur spectre mobile se découpant en ombres chinoises. René Guiette fit recouvrir d'ardoises la façade de son domicile, le crépi d'origine ne le protégeant que médiocrement. De blanche, la maison prit une teinte anthracite, dictée par les nécessités domestiques les plus élémentaires et sans volonté esthétique. Guy Schraenen fit la grimace lorsque les nouveaux propriétaires des Peupliers entreprirent de restaurer leur bien dans son

jus d'origine et un souci de propreté quasi clinique.

Guiette lui avait aussi remis les négatifs de son œuvre photographique – à présent déposés au Musée de la Photographie d'Anvers. Schraenen avait noté que les tirages se limitaient souvent à une planche de contact, quand ils n'étaient pas tout simplement inexistant, car Guiette se limitait au seul développement du film, l'indispensable mesure conservatoire de la pellicule. Était-ce un indice de plus dans une démarche qui s'épurait, qui tendait au dépouillement intégral ? Schraenen aimait observer qu'une des photos de nu de l'épouse de Guiette, réalisée dans les années 1930, ne pourrait plus dégager le même climat s'il fallait la refaire aujourd'hui. Les temps étaient autres et l'air comme la lumière vibraient autrement sur la peau.

Éditeur d'Archive for Small Press & Communication, Guy Schraenen n'avait de cesse que de faire la distinction entre livre d'art et livre d'artiste, le premier cédant souvent à la complaisance illustrative sur papier glacé, tandis que le second représente un pari nettement plus risqué. C'est dans cet ordre d'idée qu'il s'inscrit dans les avant-gardes des cinquante dernières années, avec aussi la publication d'un disque mémorable de « poésie-action », Encoconnage, de Bernard Heidsieck et Françoise Janicot, une expérience

des limites axée sur la répétition de deux mots en mouvement, qui se suivent, se chevauchent, s'opposent, s'isolent et se rejoignent : sur ficelle. Le fil de la vie de Guy Schraenen, un maître de la vie parfaite, a interrompu son déroulement le 9 novembre 2018.

Le Musée National Reina Sofia à Madrid propose une exposition à l'image de ses activités envisagées sous l'angle pertinent du contact jusqu'au 5 juin 2020. D'autant plus pertinent que les circonstances l'auront rendu bien fragile, aux limites du virtuel.

Philippe Dewolf

<https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/ontakto-guy-schraenen>



Vendredi, un mille-feuilles hebdomadaire pas comme les autres

Des nouvelles du pays, tel peut apparaître le programme de *Vendredi*, revue manuscrite et donc « éditée » à un seul et unique exemplaire, que Paul Colinet envoyait avec une indéfectible régularité tous les vendredis, du 11 novembre 1949 au 5 octobre 1951, à son neveu Robert Willems et son épouse Odette partis au Congo belge. *Vendredi*, qui est donc l'équivalent d'un « courrier » hebdomadaire, totalise au compteur cent livraisons réparties sur plus de mille feuilles richement chargées, que ce soit par des textes remarquablement profilés, et des images en tous genres et de vives couleurs. *Vendredi* est contemporain du mouvement et de la revue Cobra où l'on se montre très préoccupé de spontanéité, d'effervescence juvénile - Christian Dotremont et Pierre Alechinsky apportent d'ailleurs leur concours à *Vendredi*. Mais *Vendredi* coiffe Cobra sur le poteau avec, entre autres, les dessins d'une gamine haute comme trois pommes, Geneviève Piquera, dessins colorés qui transcendent le puéril et l'agitation gagnés par l'esprit de sérieux. Il est vrai qu'il s'agit de la fille de Marcel Piquera, le bras droit de Colinet, et que celui-ci en est le parrain. *Vendredi* est donc une affaire de famille, mais qui dépasse le cercle familial stricto sensu. L'effervescence y règne avec bonheur.

Mille pages donc, en quadrichromie, une brique pour un montant qui avoi-

sine les dix centimes la page : c'est presque donné, philanthropique, d'autant plus que les ayants droit et les héritiers ont renoncé à rétribution. Si *Vendredi*, tel qu'à présent édité, n'est pas gratuit, c'est également parce qu'il s'agit d'une œuvre collective de grand prix : celui de l'amitié où l'on dénombre les signatures complices de l'oncle Paul (Colinet), de grand-père Scut' (Scutenaire), d'Irène Hamoir, René Magritte, Edmond Kinds, Armand Permantier, Marcel Mariën et bien d'autres encore. Paul Colinet et Marcel Piquera sont les chevilles ouvrières de *Vendredi*. Marcel Piquera et son frère Gabriel s'étaient vus décerner un bel exergue de Colinet en 1941 pour Au-delà des gestes : « Exercices exigeants de lecture ralentie ». La recommandation est restée valable dix ans plus tard, bien que la régularité de *Vendredi* ait réclamé un mouvement d'écriture soutenu, ne souffrant aucun retard. Dans l'émulation des uns et des autres, on peut y voir un effet boule de neige.

Xavier Canonne, à qui l'on doit cette remarquable édition, note que les illustrations réalisées l'ont été avec des bonheurs variables. Il est vrai que si l'on compare la maîtrise académique des dessins de Magritte à la technique moins habile d'autres correspondants, les différences sont criantes, mais non



moins touchantes. Cependant, les portraits crayonnés par Colinet et Permantier le sont d'une main sûre, tandis que, dans la sauvagerie débridée de ses caricatures, Marcel Piquera fait souvent mouche.

Marcel Lecomte n'y figure qu'une seule fois : il reprend notamment à son compte l'un des *152 Proverbes* de

Paul Éluard qu'il avait recopié en 1925, tout en faisant l'économie de nommer l'auteur et la source. Mais un pastiche dû à Marcel Piquera sous le couvert d'un disciple imaginaire de Lecomte – Fritz Namog, où l'on devine l'anagramme de Goemans – vaut le détour : du grand art dans la fine dentelle où se croisent la lettre et l'esprit.

Plus délurée que jamais, la bande s'en donne à cur joie pour mettre le lecteur à l'épreuve : mots croisés pas piqués des hannetons, rébus dits « faciles », devinettes, petites annonces et blagues de potache en wallon prélevées dans la gazette humoristique namuroise L'Arsouye, pièces de théâtre, partition musicale pour orchestre et chœurs pléthoriques, casse-tête mathématique, tout peut faire farine au moulin. Et ce, pour quoi? Pour jouer.

Pas sûr que certaines images et textes, s'ils avaient été conçus aujourd'hui, soient du goût des partisans du politiquement correct militant sous la bannière de la bien-pensance à la petite semaine puritaine, mironton-tontaine. Mais la destination privée de *Vendredi* explique sans doute un très haut degré de liberté, poussée jusqu'au crime de lèse-majesté en pleine Question Royale. Pas sûr non plus que l'on comprenne du premier coup les savoureuses allusions où s'affirme un sens suraigu du non-sense, car beaucoup de

textes de *Vendredi* sont écrits en langage crypté. Et pour varier les plaisirs – ou davantage brouiller les pistes ? – *Vendredi* a parfois changé de titre sous l'enseigne de *Vendredharre*, parce qu'à ce moment-là, Paul Colinet passait ses vacances dans le charmant village liégeois de Harre.

Mais grâce à la publication de *Vendredi*, tout un pan de l'activité surréaliste et de ce qui s'est fait dans son sillage s'éclaire : c'est de ce trésor et de cette jungle que proviennent de nombreuses proses, poésies et certains dessins reproduits par la suite dans plusieurs publications, dont la revue Phantomas. *Vendredi*, à l'instar du film de Jacques Tati, est bel et bien jour de fête, à présent mis au grand jour.

Philippe Dewolf, 21 mars 2020

Vendredi – Une correspondance surréaliste, préface de Xavier Canonne. Bruxelles, Ludion, 2020, 1056 p., 125€.



Firenze Lockdown © Luca Stefanon, mars 2020



Firenze Lockdown, Luca Stefanon

Luca Stefanon a 22 ans. Il vit et travaille entre Florence et Milan. Il collabore à notre revue depuis quelques années en couvrant des reportages photos, de la Biennale de Venise notamment. Se retrouvant confiné de force dans son appartement florentin durant le lockdown, FluxNews lui accorde un laissez-passer pour couvrir un reportage dans la ville confinée et désertée de ses habitants. Un véritable bol d'air qui lui a permis de glaner quelques clichés révélateurs d'un climat particulier d'une ville généralement envahie par les hordes de touristes.

Luca Stefanon est né à Florence en 1998. Sa passion pour la photographie commence avec un appareil photo compact à 5 ans, à 14 ans le premier appareil photo reflex, à 19 ans il remporte une bourse de photographie pour l'Institut Européen de Design (IED) à Milan. À partir de 2017, il s'installe à Milan, où il devient photographe freelance dans le monde de la mode, collaborant avec des marques et des influenceurs, à la recherche d'une relation entre art, photographie et réseaux sociaux. Il a publié des images dans des journaux et des magazines d'art et de mode: La Repubblica, Sunday Times, La Nazione, FluxNews, Elle Men Thailand, Vogue Italia,...

<http://lucastefanon.com/>

Remarquable

Au Smak, les expositions de Charbel-joseph H. Boutros et de Kris Martin donnent à la courte existence humaine une forme tangible.

Au Smak de Gand, deux vastes expositions temporaires abordent le sens de la vie et de la mort. L’artiste libanais Boutros (1981) le fait à partir de ses racines conflictuelles et de façon minimaliste. Le Gantois Kris Martin (1972) aborde quant à lui ces grands thèmes de la vie avec une certaine ironie.

Les deux artistes séduisent et jouent sur notre manière trouble de conceptualiser la vie et la mort. Boutros le fait dans l’intimité de sa vie personnelle, avec les circonstances explosives de sa ville natale en arrière-plan. Il transpose sa poésie unique en art, avec des ressources rares qui s’accordent parfaitement avec ses rêves invisibles. À travers différents espaces du Smak, Boutros se rend « vulnérable et présentable » — en équilibre sur la cadence du temps — symbolisé par la lumière, l’obscurité, les allusions intimes et des avances presque romantiques adressées au visiteur.

Kris Martin divise la mer comme Moïse, avec des œuvres qui, du point de vue des matériaux et des références, jonglent avec les canons historiques de notre histoire de l’art occidental. Ses installations inspirent le respect grâce à leur monumentalité ; elles se dressent là comme des signes héraldiques qui, en termes d’échelle, impressionnent le visiteur… mais également le bâtiment du musée.

Les deux artistes proposent aux visiteurs de courts textes de médiation pour chaque œuvre d’art exposée. Boutros aime donner un aperçu de la genèse et des origines de ses œuvres, tandis que Kris Martin, à travers une sorte de livre de prières de couleur noir intitulé comme son expo « Exit », fournit au lecteur des commentaires plutôt descriptifs, parfois pseudo-philosophiques, et pleins d’autodérision.

Kris Martin

Kris Martin appartient à la génération « dorée » d’artistes tels que Wim Delvoye, Hans Op de Beeck et David Claerbout, qui ont trouvé leur voie dans le monde de l’art et du marché avec une grande facilité et un succès retentissant.

Quelle différence notable avec leurs contemporaines féminines, telles qu’Anne Daems, Anouk De Clercq, Leen Voet, Kati Heck et Ana Torfs (légèrement plus âgée, mais également de grande qualité), qui ont toutes une œuvre magnifique qui continue à rester dans l’ombre du succès commercial et institutionnel de leurs collègues masculins.



Kris Martin, Installation 2020, image Dirk Pauwels

Les deux tiers des œuvres présentées par Kris Martin au Smak ont au moins 10 ans : elles sont de petite taille, parfaitement conçues et pleines de symbolisme et d’absurdités anecdotiques, comme on peut le lire dans le livret. À côté d’une bombe qui explosera en 2104 – c’est-à-dire longtemps après notre mort… — se trouve une minuscule abeille moulée dans l’or (2009), que Jan Hoet avait une fois installée derrière le verre du retable « L’Agneau mystique » de la cathédrale Saint-Bavon de Gand. Une « chose » futile et à peine visible, comme un symbole de douceur fertile, qui peut désormais être vue au Smak sur le dos d’une plaque de verre qui ferme une salle vide et sombre du musée. L’abeille dorée parfaitement éclairée se dresse là comme une monumentale nature morte existentielle !

Un autre classique de l’exposition (également de 2009) reste « Trinity I », qui a déjà été vu dans le hall de la gare de Courtrai. Kris Martin a transformé un panneau d’information de gare en un tableau complètement noir. Un PC fait tourner les cases noires, dans leur noirceur surréaliste et non communicante, comme l’annonce absurde d’un train de vie sans temps ni destination. Une autre œuvre — de la collection de l’influent industriel de Courtrai Filiep Libeert — occupe toute la salle centrale du musée au premier étage : une véritable montgolfière à moitié gonflée. L’artiste lui-même note, comme un hommage à feu

Panamarenko : « Le rêve de voler et de flotter avec le vent est capté dans le musée »

La vanité de l’homme, ou de l’artiste, se retrouve dans « Still Alive » de 2005 : un scan du crâne de l’artiste a été coulé en bronze argenté et a ensuite inspiré une série de dessins, études de son crâne.

Dans une salle vide et semi-sombre, le public marche sur des confettis de bronze grinçant, ponctués de la déclaration de Martin : « Les confettis sont périssables, mais cette version en bronze est éternelle. Nous sommes périssables ». Quel geste artistique ! L’exposition se termine par une œuvre monumentale en miroir, avec le message « The End » en lettres adhésives élégantes — « Nous sommes des acteurs. Nos reflets sont nos spectateurs ».

Cette exposition de la situation artistique de Kris Martin est une rêverie figée riche en mots et en images sur la vie ; une vie qui se limite à l’expression individuelle d’un certain nombre de commentaires sur soi et sur l’histoire de l’art.

Charbel-joseph H. Boutros

Boutros est un romantique chevronné — il nous emmène à travers une « boucle » de salles de musée et nous laisse regarder, comme lors d’une grande éclipse, le passage du jour à la nuit. Nous nous promenons « dans » sa vie, une vie qui semble « personnelle » comme la vie de chacun. Mais avec un contexte de vie un peu différent de celui d’un critique d’art bruxellois…

Boutros garde l’art près de lui : ça signifie que nous découvrons beaucoup d’éléments de sa vie et que son art peut ainsi être considéré comme une autobiographie.

Une dalle de granit avec le nom « Lawrence », le nom du tout premier visiteur de l’exposition, est suspendue à l’entrée. À la fin de l’exposition, une deuxième plaque identique sera affichée, avec le nom du tout dernier visiteur. De cette façon, le temps de l’exposition reçoit un nom, un nom abstrait, un élan pétrifié dans un monument, tout comme Braco Dimitrijevic avait représenté des personnages célèbres dans des sculptures et des photographies aux côtés de passants ordinaires et inconnus.

Toute l’exposition de Boutros flotte sur la lumière, la géographie politique explosive de son origine et la possibilité de mettre en scène sa vie avec des actions basées sur des éléments accessibles à tous, comme le soleil, le ciel et finale-

ment les ténèbres, présentées comme un doux manteau de guérison de l’existence.

Assurément, il s’agit d’un art d’évocation profondément personnelle, simultanément mélangé avec les aventures du grand monde qui, en tant qu’être humain individuel et en tant qu’artiste, ne peut être atteint.

Luk Lambrecht

traduction Romain Masquelier

Infos Réouverture SMAK

Il est important de réserver votre billet à l’avance pour un jour et une heure donnés, en appelant le +32(0)9 210 10 75. Pas d’admission au musée sans réservation.

La distanciation sociale de 1.5 m de distance avec tout visiteur est à respecter. Le port du masque est recommandé. Les heures d’ouverture ne changent pas et un maximum de 30 personnes est autorisé. Le musée sera en plus fermé entre 13h00 et 14h00, afin que le personnel du musée puisse prendre une pause déjeuner et tout désinfecter.

Kris Martin | EXIT: jusqu’au 3 janvier 2021.
Charbel-joseph H. Boutros | The Sun is My Only Ally — jusqu’au 11 octobre 2020
De la Collection | Poetic Faith — jusqu’au 11 octobre 2020.
Museum for a Small City / Rebuild by Richard Venlet — jusqu’au 21 février 2021.
Les Amis du S.M.A.K. présentent: Diana Tamane | Typology of Touch — jusqu’au 30 août 2020.
Le Broodthaerskabinet et l’exposition 'De la Collection | Panamarenko (oeuvres sur papier)' restent fermés.



Messieur Delmotte, esprit visionnaire?

Nous vivons dans une société de flux télévisuels: Les mots 10% Les expressions 40% La gestuelle 50%

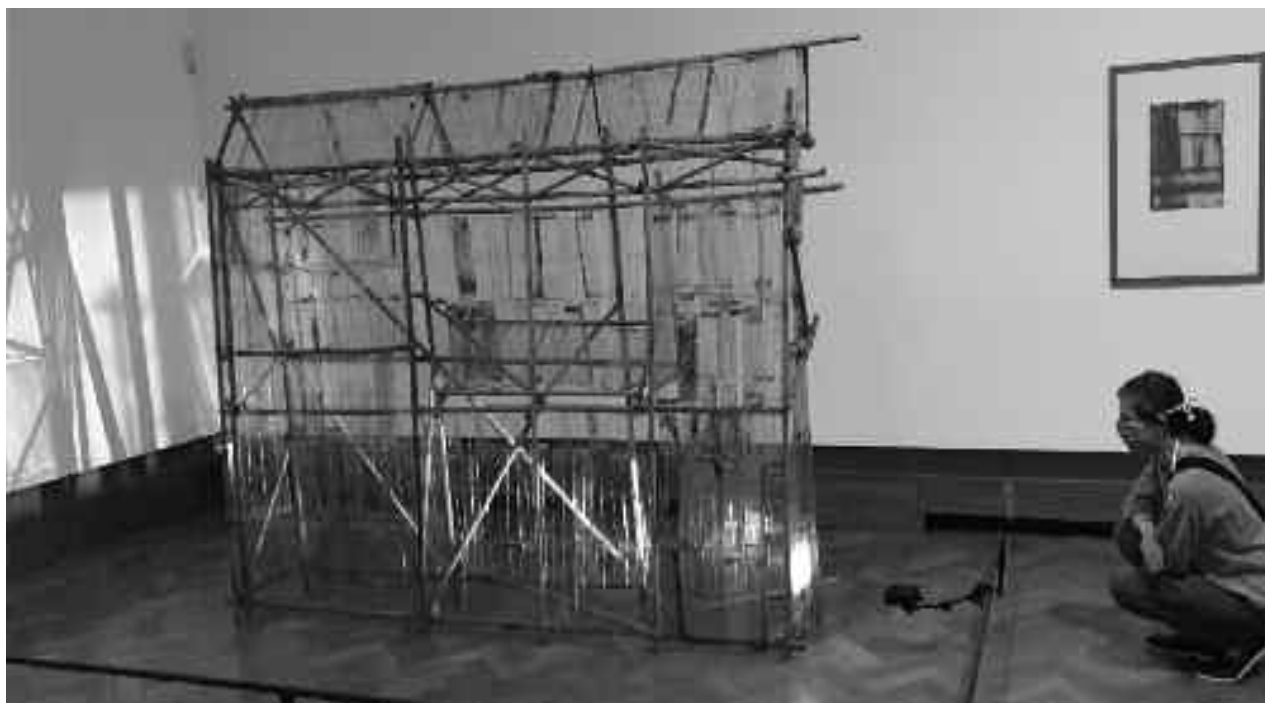
En 1994, MD, (au singulier), invitait les gens à se saluer dans la rue en se serrant la pince. Avec cette valise portable en plexi qui laisse entrevoir deux gants roses fourrés en peau de lapin, il invente la machine à se saluer tout en se protégeant les mains. Pataphysique à l’époque, cette oeuvre d’art devient étrangement à la mode en juin 2020.

L.P.

Jacqueline Mesmaeker à Bozar :

Ah quelle aventure !

Pour sa réouverture après plus de deux mois de confinement, Bozar inaugure *Ah quelle aventure !*, une très belle exposition de Jacqueline Mesmaeker (°1929) dont le titre renvoie autant à la vie et à la carrière de l'artiste qu'au parcours qui nous est proposé. Il ne s'agit pas d'une rétrospective chronologique : l'oeuvre de cette artiste est beaucoup trop vivante, vibrante et mouvante pour se plier au genre.



Jacqueline Mesmaeker, *La Serre de Charlotte et Maximilien*, 1977-2020. Photo : Judith Kazmierczak



Jacqueline Mesmaeker, *La Mer*, 2013. Vue de l'exposition. Photo : Colette Dubois



Jacqueline Mesmaeker, *Le Salon des Placards*, 2013. Vue de l'exposition, détail. Photo : Colette Dubois

Sous la houlette de Luk Lambrecht et de Lieze Eneman, l'exposition s'attache à déployer toutes les faces et tous les médiums du travail de Mesmaeker. Les références autobiographiques (la stature de l'artiste, des coins de son appartement, des voyages à la côte,...), littéraires (Lewis Carroll, Valéry Larbaud, Paul Willems,...), ou picturales (Philippe de Champaigne, Frans Hals, Barnett Newman,...) prennent corps dans des installations, des dessins, des sculptures, des vidéos, des photographies ou des photocopies. Une lecture de ce bel accrochage pourrait être la déclinaison de salle en salle du travail de l'artiste autour d'un des éléments qui le constituent. Ainsi, après deux salles introductives, le premier espace réunit la *Stèle* de béton à sa taille, *Les Portes roses* (une suite de 96 dessins formant un paragraphe de *Alice au pays des merveilles*) et *Il pleut*, un morceau de marbre portant les mots du titre en référence à une pièce de théâtre de Paul Willems. Cette fusion de l'intime et du formel définit l'art de Jacqueline Mesmaeker et éloigne l'étiquette d'art conceptuel qui lui est trop souvent collée (sauf si l'on considère que tout art, puisqu'il répond à l'*Idea*, est conceptuel). Deux autres salles s'organisent autour d'un élément-clé de l'oeuvre de Mesmaeker : la mer. Elles prolongent et enrichissent ainsi la très belle exposition *Enkel Zicht Naar West, Naar Zee* présentée au CC Strombeek il y a quelques mois. A côté de deux oeuvres qui réfèrent à une navigation vers l'infini - *L'androgyne* et *Les Antipodes* - et de délicats petits dessins, on découvre une des plus belles pièces de l'exposition titrée tout simplement *La Mer*. Cette association d'une chromolithographie maintenue par des petits blocs de marbre, d'un dessin, d'un texte et d'une gravure recèle toute la poésie du travail de l'artiste.

Les deux salles suivantes nous mènent aux confins du rêve et de la mémoire. La série *Les Péripiétés* qui associe deux à deux des cartes postales en fonction de relations de couleurs ou de formes entretient des analogies avec le travail du rêve. Dans les cinq vitrines titrées *Le Salon des Placards*, l'assemblage d'objets et de documents garde ouverte la possibilité d'autres configurations évoquant ainsi les planches de l'*Atlas Mnemosyne* d'Aby Warburg. Au fond de la salle, on trouve *Papier peint*, une reconstitution photographique grandeur nature d'un mur d'une chambre de l'appartement de l'artiste. Au terme d'un lent travail de déta-

pissage - un dévoilement, strate après strate, des traces de l'histoire d'un lieu -, le mur conservait des fragments du papier peint d'origine représentant des animaux et des jouets. Par cette oeuvre, Jacqueline Mesmaeker nous montre ce qu'elle a vu. Car, voir, regarder et partager la singularité de ce regard sont des intentions très importantes de son travail. On retrouve ce désir dans les deux salles suivantes, tout en ombres et lumières, avec entre autres *La Pêche à la lumière* ou *Les Lucioles*. En plus des séries *Les Charlottes* et *Les Régentes*, on y découvre une réactivation de l'installation *La Serre de Charlotte et Maximilien*. Beaucoup d'oeuvres de cette exposition sont des réactivations de pièces réalisées dans le passé. En les confrontant à une nouvelle situation, l'artiste les élargit et en dévoile une dimension inédite.

On pourrait encore citer la très belle installation vidéo *Melville 1891*, la première vision d'un projet ancien, *Surface de réparation*, une fascinante petite vidéo *Bolsena. Tempête dans un lac volcanique*, deux murs remplis de cascades de mots et bien d'autres pièces encore. Le jour où vous irez voir l'exposition, soyez aussi attentifs aux espaces entre les plinthes et les murs, les angles des escaliers, vous pourrez y découvrir des *Introductions roses*.

Colette DUBOIS

“Ah quelle aventure !” de Jacqueline Mesmaeker,

jusqu'au 21 juillet à Bozar.

En raison des mesures sanitaires en vigueur, il est conseillé de contacter l'institution pour réserver sa visite.
www.bozar.be

Cahiers du cinéma, la rédaction de la revue décide de s’en aller.

Début février, les Cahiers du Cinéma sont racheté par un collectif d’actionnaires, en majorité des producteurs de cinéma. Craignant de voir leur liberté d’écriture, l’ensemble de la rédaction opte pour la démission. La revue mythique en mutant pour une revue chic plus conviviale, survivra-t-elle à ce traumatisme? Dans le dernier Cahier du cinéma, Stéphane Delorme son rédacteur en chef nous distille ce qui sera probablement son dernier texte dans la revue: «L’usine à fantasy ne fait pas rêver » A relire et méditer aujourd’hui...

L.P.

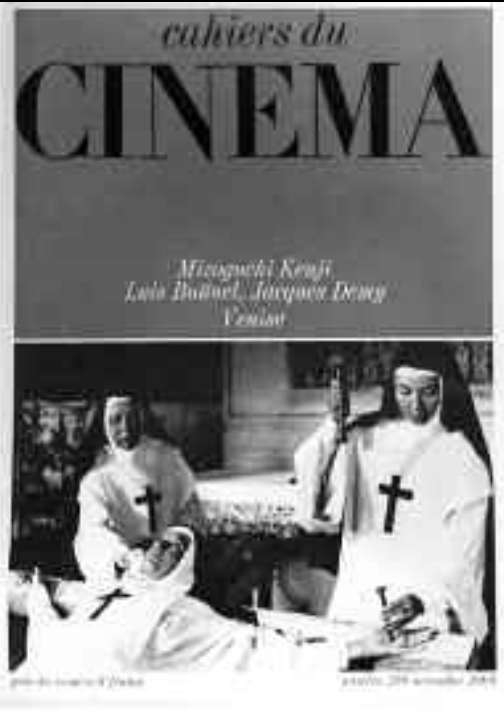
Il est de ces nouvelles qui aussitôt marchent aux côtés de l’esprit de liberté, et qui viennent le mettre en alerte. En France, ces tout derniers jours, après avoir appris que des producteurs ethnocentrés et des actionnaires prédisposés à satisfaire leurs appétits allaient décider d’un nouveau look – ce mot en guise de clin d’œil borgne – pour les Cahiers du cinéma, la rédaction de la revue décide de s’en aller. Rupture. Et non faille. Les Cahiers n’auront été pendant cinquante ans, même plus, ni une tribune pour marivaudages en tous genres, ni une chambre d’écho pour objurgations idéologiques historiquement mutantes, ni un porte-parole pour raisonnements esthétiques seulement creux et toujours atones et standardisés. Les Cahiers sont l’instant capté au vol à l’in-

térieur d’un cosmos qui a nom cinématographe – ce mot cette fois en guise de clin d’œil à Cocteau. Sous-diagnostiqués par leurs nouveaux « propriétaires », les Cahiers du cinéma préfèrent au running étendu à toutes les strates de la société ne pas se sentir une honte de ne pas agir. D’ici, en Belgique, et du sein de la rédaction de la revue Flux News basée à Liège, et en dehors du répertoire habituel au sens commun, un salut est adressé au regard des Cahiers qui ont fait vivre dans le regard de celles et ceux pour qui les salles obscures sont une deuxième maison, la chance de tomber en amour.

Aldo Guillaume Turin.

Dernières nouvelles, mercredi 2 juin 2020
Quelques semaines après, en pleine crise sanitaire mondiale, cette tempête affectant les Cahiers exprime encore les tensions issues de la totalisation en marche, non seulement dans la presse, mais dans tous types de rapport au monde. Des sources pour la plupart orales annoncent, faut-il y croire ?, une reprise en main éditoriale. S’agit-il d’un point d’entrée dans de nouvelles spéculations ou au contraire de la décision salubre de ne pas raconter le cinéma comme le désirent d’obscures et persistantes intrigues ?

Carmelo Bene:
“ En tournant, je me conteste moi-même, je conteste mes projets, leur réalisation et en faisant ça, je conteste le monde entier ”



Lors de la présentation de *Notre-Dame-des-Turcs* (1) en première mondiale à la Mostra de Venise en 1968, Jean Narboni, alors rédacteur aux Cahiers du Cinéma, avait rencontré Carmelo Bene pour un entretien, le premier réalisé en France. Nous vous le repropo- sons dans son intégralité.

Carmelo Bene : Pourquoi toutes ces bandes de magnétophone ? Nous allons être brefs...

Les Cahiers du Cinéma : Brefs, oui, mais pendant longtemps.
Bene : En général, je déteste les journalistes, vous savez...

Cahiers : Mais nous n’en sommes pas.
Bene : À ma conférence de presse, j’ai demandé que tous les journalistes et critiques italiens sortent, ou bien je m’en allais moi-même.

Cahiers : Que s’est-il passé ?
Bene : Quelques injures ont été lancées, et je suis sorti.

Cahiers : Pourquoi être ici, alors ?
Bene : Parce que vous n’êtes pas italien.

Cahiers : Pendant votre film, vous étiez surtout devant ou derrière la caméra ?
Bene : Les deux à la fois. Je suis dans presque tous les plans, mais si je ne jouais pas, je crois que j’aurais été autant devant la caméra pendant le tournage. Pour moi, tourner un film — qu’on y joue ou non — c’est être autant de chaque côté.

Cahiers : Votre personnage, pour être incarné, réclame (parlons par euphémisme) “un certain état de délire” En même temps, les cadres, la progression, sont calmes, rigoureux, précis, réfléchis...

Bene : Tout était concerté, surtout le délire. Du moins l’intention du délire. Le délire, lui, mais après, était un vrai délire. D’abord je pense à vivre, après je vis, la même chose continue. J’improvise à partir de ce qui est très très élaboré.

Cahiers : Souvent, les films donnent l’impression d’une confusion complète entre le désordre que le metteur en scène veut filmer et la façon dont il le filme. Pas ici.
Bene : Parce que mon délire même, en délirant et au moment où je le fais, je le conteste. J’essaie de ne pas m’y complaire. C’est la seule liberté complète. Sinon, c’est du délire.

Cahiers : Toutes les obsessions, tous les mythes italiens sont présents et retournés dans votre film : la Vierge, le bel canto, etc.
Bene : L’Italie est ce qui m’intéresse le moins dans le film, et dans la vie. Les mythes italiens ne me concernent pas. C’est pour Pasolini, la Vierge et les Évangiles.

Cahiers : Il n’empêche que ces mythes y sont, et que le film ne sera pas reçu de la même façon en Italie et ailleurs.
Bene : Culturellement, je ne suis pas Italien, mais Arabe.

Cahiers : Mais l’Italie du Sud est Arabe...
Bene : Dans cette mesure alors oui, je suis Italien. Culturellement, je me sens plus proche de Borges, ou de Huysmans, que de tous les écrivains d’ici. Il faut tenter de se défaire de son propre conditionnement culturel. Les Italiens parlent tous de l’Orient, de la Chine, mais ne réfléchissent pas sur eux-mêmes.

Cahiers : Vous aimeriez travailler ailleurs ?
Bene : Non. Au fond, c’est vrai, il y a des choses dans « Nostra Signora dei Turchi » qui pourraient être vues comme spécifiquement italiennes. La

grande référence en Italie, c’est le mélo, pas la littérature comme en France. La tradition italienne, c’est la musique. Vous avez une langue, nous pas. Les Italiens méprisent le mélo, et pourtant c’est leur seule tradition, ils vivent dans la mauvaise conscience intellectuelle, culturelle... Ils chantent et ne pensent pas.

Cahiers : Quel moment du film a été le plus important pour vous ?
Bene : Le tournage, sans aucun doute. J’ai dû voir le film pour le monter, mais c’est un travail très modeste, qui ne m’intéresse pas. En tournant, je me conteste moi-même, je conteste mes projets, leur réalisation et en faisant cela je conteste tout, je conteste le monde entier.

Cahiers : Pourquoi avoir fait un film de votre livre, vous qui faites du théâtre ?
Bene : J’avais beaucoup réfléchi au cinéma comme moyen « spécifique », et j’ai eu envie de tourner cela. Ce qui m’importe, c’est les gens qui ont d’abord une idée du cinéma. L’idée de cinéma contient sans doute un cinéma d’idées, mais le contraire n’est pas vrai. « Pierrot le fou » est un film génial pour cela, et – Week-end – raté pour cela aussi. Mais aujourd’hui, on aime et on pratique le cinéma – d’idées », où les petites idées se plaquent sur de la pellicule, sans nécessité. Vous verrez qui aura le Lion d’Or (2).

Cahiers : Et Lewis ? On y pense en voyant le film, et en vous voyant jouer.
Bene : Je n’ai pas vu ses films, il ne m’intéresse pas.

Cahiers : Vraiment ?
Bene : Vraiment.

Cahiers : Nous n’en croyons rien. Tout à

l’heure, vous disiez : se contester, c’est contester le monde. Il faut donc s’engager franchement dans la subjectivité, et la traverser, pas l’éviter a priori et arbitrairement ?
Bene : Tout à fait. Mais Valéry a dit là-dessus des choses tout à fait justes. Nous les avons lues.

Cahiers : Si on s’arrête en chemin, il y a un risque : le narcissisme. Pour éviter le narcissisme, il faut pousser le moi jusqu’au bout.
Bene : Juste. Si tout le monde entre dans le film, alors c’est le narcissisme complet. C’est le respect complet du monde. Je n’ai pas une modestie d’enfant terrible. Si le monde entier entre en moi, alors je suis un grand Narcisse et je prends en considération le monde entier. Je ne méprise alors pas les autres. Je les estime comme « frères ». Les chrétiens n’ont rien compris.

Cahiers : Est-ce que ce que vous faites au théâtre a un rapport avec Bussotti ?
Bene : Nous sommes tous les deux des « martyrs », Bussotti est un musicien qui ne pense qu’à faire du théâtre, et moi un homme de théâtre qui rêve d’être musicien. Je suis un musicien et lui un homme de théâtre, mais moi je connais la musique et lui ne connaît pas le théâtre. C’est Debussy et d’Annunzio.

Cahiers : Mais vous pensez aller dans le même sens ?
Bene : Nous avons des affinités dans notre attitude vis-à-vis de la culture... Je suis musicien, mais je n’écirai jamais de musique. Le monde me parle comme à un musicien, pas comme à un cinéaste.

Cahiers : Vous avez vu le film de Straub sur Bach ?
Bene : Non, et je le regrette. Ce qui m’ennuie aujourd’hui, c’est que tous les musiciens s’efforcent d’expliquer la musique au lieu d’en faire.



Carmelo Bene rencontrant Saint Joseph de Copertino au ciel, © Sky Arte

Sur les traces de C.B.

Pour Carmelo Bene il faut « sortir » du temps chronos (le temps du quotidien) pour accéder au temps de l’aïon (le temps de l’instant pur), le temps de l’extase. Saint Joseph de Copertino, moine franciscain originaire des Pouilles, souvent ridiculisé pour son idiotie congénitale était lui, spécialement doué, pour l’extase. C.B. qui le mentionne dans son film *Notre-Dame des Turcs*, lui vouait un culte particulier. “Copertino est ma patrie céleste”, disait-il. Saint Joseph de Copertino était célèbre pour ses lévitations et ses extases. Mais qui était San Giuseppe da Copertino pour Carmelo Bene ? Un champion des vols et de la non pensée. Il parvient à voler précisément parce qu’il se vide de la pensée. C’est une faculté qui a obsédé Carmelo Bene : se vider de la pensée. “Il n’y a rien à penser.”

Disparu en 2002 à l’âge de 62 ans Carmelo Bene a toujours été considéré comme un provocateur hors norme. Les centaines de vidéos, d’interventions radiophoniques, d’interviews filmées qui fleurissent sur le net sont là pour nous le prouver. Bene nous a laissé une œuvre colossale. Il a révolutionné tout ce qu’il a touché, théâtre, cinéma, performances, Il excellait dans l’improvisation et le happening. Il a récité La Divine Comédie de Dante du haut d’une tour moyenâgeuse à Bologne en mémoire aux survivants des attentats... Il débute sa carrière artistique en adaptant le Caligula de Camus en 1959 au Théâtre des Arts à Rome... Un triomphe au parfum de scandale. Pour la petite histoire, à 20 ans, accompagné d’Alberto Ruggiero, il se rendit à Venise pour rencontrer et tenter de convaincre Camus de lui céder gratuitement les droits de sa pièce. Alors qu’il refusait de les vendre à de grandes compagnies, Camus les lui accorda en toute confiance suite à un entretien. En contrepartie Bene devait lui assurer un fauteuil pour la première. (Disparu tragiquement quelque temps auparavant, Camus n’assista pas à la représentation et le fauteuil resta désespérément vide). Bene fut l’une des rares personnes à faire se déplacer Deleuze en Italie pour assister à ses représentations théâtrales. Gilles Deleuze lui consacra un essai,

comme le fera plus tard Pierre Klossowsky. Ses films sont visibles en streaming sur you tube. Je vous conseille *Notre Dame des Turcs*, prix de la critique à la Biennale de cinéma de Venise en 1968. Considéré par Pasolini comme un génie vivant, Carmelo Bene, n’a étrangement, jamais réussi à faire des émules, ni au théâtre, ni au cinéma. C’est le prototype parfait du créateur inspiré, « hors temps ».

Dans son essai : « Un manifeste de moins » Deleuze soutient que Bene ne réécrit pas Shakespeare pour « ajouter de la littérature à la littérature » mais qu’au contraire, il cherche à « désécrire » Shakespeare pour mieux pouvoir l’écrire au présent. Libérer les personnages de la prison du « déjà écrit », c’est le but final. Pour C.B. il faut réinventer la représentation à l’écart du processus de simple transposition. Une prise de risque maximale à chaque représentation. C’est la figure du plongeon dans le vide qui le caractérise le mieux. Pour C.B., tout système basé sur la représentation n’est pas de l’art, que ce soit dans le théâtre, les arts plastiques ou dans le cinéma. Il aimait déclarer : « Basta con le opere d’arte ! Siamo noi i veri capolavori. » **L.P.**

C.B.: Je suis un chef-d'œuvre vivant

Sur Bacon.

C.B.: «Sur le plan de la sensation, Macbeth est très proche des peintures de Francis Bacon. Bacon n'est pas un peintre, c'est un peintre qui a dépassé la peinture, qui ajoute des formes pour mieux s'en débarrasser et parvenir à la sensation. Si Artaud avait vécu plus longtemps, au lieu de dédier le Suicidé de la société à Van Gogh, il se serait intéressé à Bacon. Dans Bacon, comme dans Macbeth, l'horreur ne me trouble pas, c'est l'exact contraire. Je suis comme un chirurgien qui ne peut pas être troublé. S'il se trouble, c'est fini. Deleuze parle d'opérateur, plutôt que de metteur en scène. C'est lui qui a raison là-dessus. »

Sur Shakespeare.

C.B.: « J'ai fait huit versions différentes de Hamlet. Le poète T.S. Eliot avait parfaitement raison quand il notait : “On ne comprendra jamais Hamlet. Et l'on ne comprendra jamais si Hamlet est un chef-d'œuvre en soi ou parce que l'on en parle trop.” C'est pour cela qu'il faut détruire Hamlet.

Ce qui est intéressant dans Shakespeare, c’est ce qui n’est pas écrit. Je retraduis et je prends ce que Shakespeare s’est caché à lui-même, les signifiants et pas les signifiés, pour en faire un livret. Je coupe à la hache. C’est plus commode en italien qu’en français, où il est toujours difficile de briser les mots. »

Sur le Football...

C.B. était un passionné de foot, il lui était déjà arrivé d'annuler une représentation au dernier moment pour assister à un match de foot.

C.B.: « Cela fait trente ans que je ne vais plus ni au cinéma ni au théâtre. On ne peut pas passer son temps à s'ennuyer. Je ne comprends pas pourquoi on va au théâtre alors qu'on a l'émotion du sport. Le théâtre, c'est comme des archives kafkaïennes, comme aller s'amuser au tribunal ou au bureau du cadastre. Sauf que pour l'employé du cadastre, il n'y a pas d'applaudissements. J'ai toujours fait la comparaison: le théâtre, c'est comme un match de football où tout aurait été prédéterminé. À la quarante-deuxième minute, Gullit passe à Van Basten qui marque ! Vous imaginez le fou rire si cela se passait comme cela. Et c'est pourtant comme ça que cela se passe au théâtre. Dans le sport, il existe un destin que l'on ne connaît pas, et c'est ce qui est beau. J'étais ami de

Falcao. Je ne connais rien de plus beau qu’un quart d’heure du Milan AC quand l’équipe marche bien. C’est une émotion de surface, mais il n’y a rien de mieux que la surface. Platini était une vraie machine de plaisir. Je le dis comme un paradoxe sérieux : Platini est le plus grand artiste français de ce siècle».

Jean-Paul Manganaro est le traducteur des oeuvres complètes de Carmelo Bene, de l'italien en français. Carmelo Bene-Gilles Deleuze, Superpositions, qui fait suite à Richard III de Carmelo Bene, éditions de Minuit, 138 pages, 1979.

L'interview impossible.

FluxNews : Carmelo Bene, Pensez-vous qu’un changement de direction après cette crise est possible ? Que faudrait-il changer dans le système de l’art pour que ça fonctionne mieux ?
C.B. : Nada, Nada, Nada ! Le système fonctionne très bien ainsi, il ne faut absolument rien changer.

C.B.: « L’art n’a plus qu’à disparaître si son inutilité même n’est plus comprise »

Cahiers : Il faut bien que quelqu’un en parle, les critiques en sont incapables. En un peu moins grave, c’est la même chose pour tout.
Bene : Oui. Le film de Kluge est épouvantable pour ça. Il n’aime pas le cinéma, il a ses petites idées toutes faites sur le monde, pas sans intérêt d’ailleurs — et il plaque tout cela sur un semblant de film. En plus, il n’aime pas le cirque.

Cahiers : Votre film, vous avez voulu qu’il ne parle pas du tout du cinéma ?
Bene : Qu’il parle de lui, oui, pas sur lui. Le cadre est une chose biologique, naturelle. Il reçoit ce qu’il y a dans le plan. Il essaie de ne pas l’étouffer, ni de l’assécher.

Cahiers : Depuis pas mal de temps, ici même et avec vigueur, on entend crier à la mort de l’art ? Quel est votre avis ?
Bene : Nous ne sommes pas obligés par le gouvernement à faire de l’art, l’inutilité de l’art garantit l’existence de l’art. Quand on se met à décider de lui, c’est fini. J’ai lu une fois dans les

Cahiers : « L’art n’a plus qu’à disparaître si son inutilité même n’est plus comprise ». Je suis d’accord. Les étudiants révolutionnaires sont devenus dogmatiques, ils ont pris la place des professeurs. Rudi Dutschke l’a bien compris, Lefebvre aussi.

Cahiers : Et le cinéma, quel rôle a-t-il à jouer là-dedans, s’il en a un ?
Bene : Il est inutile aussi, et c’est sa force, grâce à ça et en le sachant, il peut presque devenir utile. La première chose à faire c’est de constamment déranger les gens, c’est pour le moment sa seule utilité. Déranger avec assez de force pour qu’on ne vous récupère pas tôt ou tard, et qu’on ne paye pas pour « être dérangé ». Qu’on ne se mette pas à vous déguster.

Cahiers : Dans votre film la nourriture est assez peu ragoûtante. Un peu la « brouchtou-caille » de Queneau...
Bene : Oui, mais il ne faut pas être trop dégoûté et oublier ce que dit l’acteur au même moment. Dans la scène de l’omelette, le test entre le bon et le mauvais spectateur, c’est que le deuxième détourne les yeux et n’entend rien, tandis que l’autre écoute aussi. Je dis à ce moment : « Quand on n’a pas de servante à se mettre sous la main, on a des petits garçons à la cuisine, et s’il n’y a pas de petits garçons, il reste toujours le four... »

Cahiers : C’est dégoûtant dans le plan, mais pas complaisant.

Bene : Oui, parce que ce n’est pas le dégoût qui doit primer, mais le goût du dégoût. En même temps, il y a toute l’histoire du paradoxe du comédien...

Cahiers : Dans cette scène, il y a un petit côté eisensteinien...
Bene : Bien sûr, c’est « Ivan le Terrible ». Dans une scène aussi drôle et avec un cadre aussi ridicule, il ne fallait surtout pas faire d’allusion aux scènes sublimes en couleur d’« Ivan ». Et c’est pour cela que je l’ai fait.

Cahiers : Quand vous vous maquillez devant le miroir, on pense aussi à Welles...
Bene : On y entend la musique du « Troisième homme ». L’idée, c’est que la scène se trouve juste après celle du double. Ici, c’est le titre de la musique qui importe, pas la musique. Si on l’écoute et qu’on oublie le titre, c’est fichu.

Cahiers : Le côté Welles vient aussi du maquillage.
Bene : Alors là, c’est un pur hasard. Une référence culturelle inconsciente, mais pas moins importante, si vous l’avez vue.

Cahiers : Quels sont les cinéastes que vous aimez ?
Bene : Eisenstein, et Godard, le seul homme de cinéma actuel, sauf dans « Week-end ». J’adore « Les Carabiniers », très proche de Jarry, qui est un de mes auteurs favoris.

Cahiers : Avez-vous monté du Jarry au théâtre ?
Bene : Oui, « Ubu Roi ».

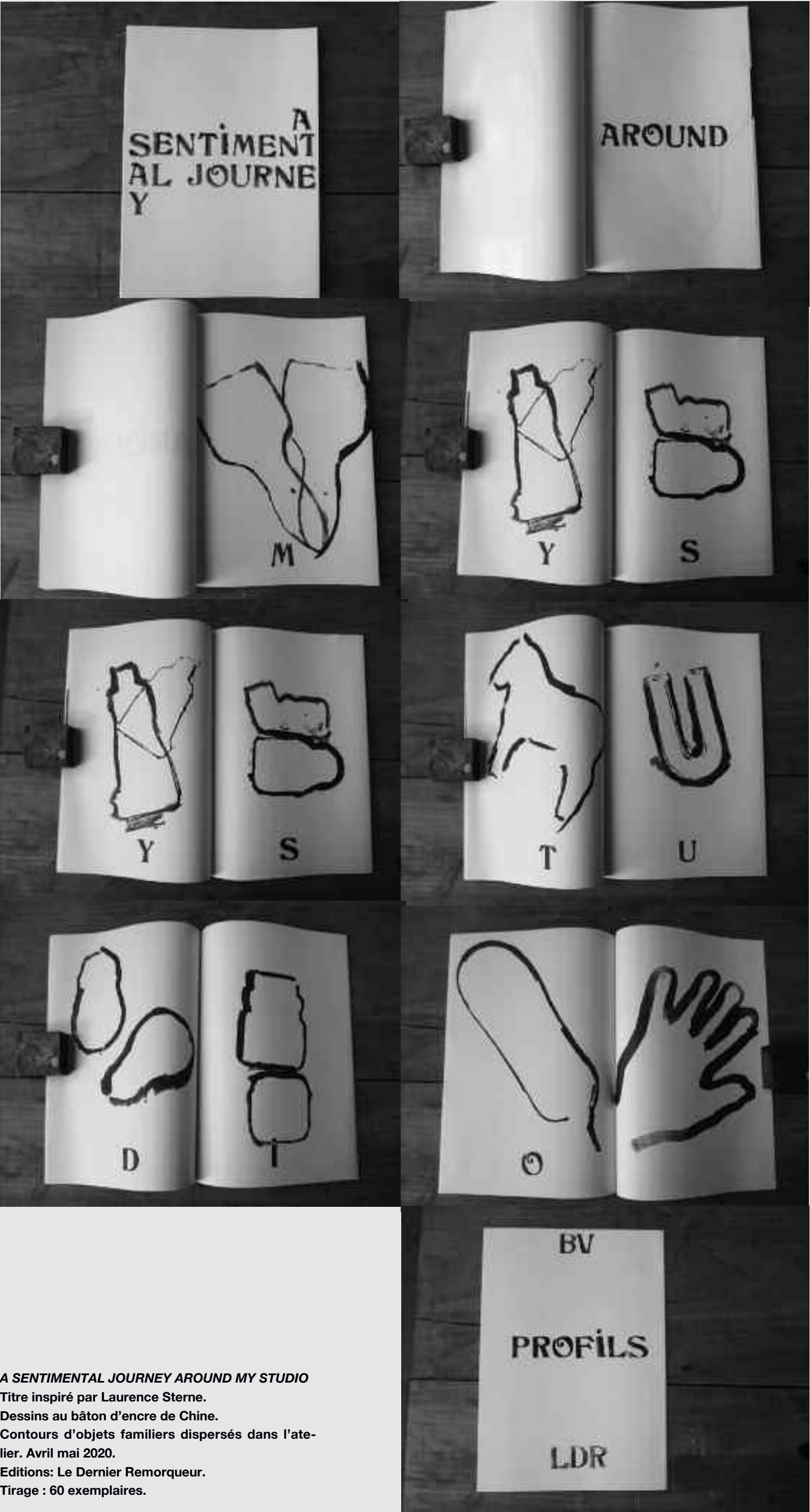
Cahiers : Dans Jarry, il y a des références constantes à la moulinette. Votre film ressemble un peu à ce que doit être le résultat d’un passage à la moulinette. Vous acceptez cette référence ?
Bene : Tout à fait.

Cahiers : Au Festival, vous avez vu des films qui vous ont plu ?
Bene : Non. Je hais le Kluge. J’avais envie de voir, je vous l’ai dit, le film sur Bach, et je crois que j’aurais aimé le « Socrate » de Lapoujade.

Cahiers : Votre film va sortir en Italie ?
Bene : J’espère que non.

(1) (N.D.L.R.) Notre-Dame des Turcs (Nostra Signora dei Turchi) est le premier long-métrage de Carmelo Bene, il a remporté le Grand prix du jury à la Mostra de Venise en 1968.

(2) La chose s’est vérifiée. Le Lion d’or fut décerné au film d’Alexander Kluge, Les Artistes sous les chapeaux : perplexes.



A SENTIMENTAL JOURNEY
Bernard Villers

- Une brosse
- M
- Deux tubes de couleur
- Y
- Un encrier
- S
- Un cheval de bois
- T
- Un aimant
- U
- Une ampoule
- D
- Un pot en verre
- I
- Un cornet de téléphone
- O
- Une main

A SENTIMENTAL JOURNEY AROUND MY STUDIO
Titre inspiré par Laurence Sterne.
Dessins au bâton d'encre de Chine.
Contours d'objets familiers dispersés dans l'atelier. Avril mai 2020.
Editions: Le Dernier Remorqueur.
Tirage : 60 exemplaires.

BV
PROFÎLS
LDR



Vue de l'exposition au LaM ©Flux News

C'est au LaM de Villeneuve d'Ascq que la première grande rétrospective de William Kentridge a lieu. Elle est prolongée jusqu'au 13 décembre. Conçue en étroite collaboration avec le Kunstmuseum de Bâle, l'exposition investit la moitié de la surface du musée et présente des œuvres inédites encore jamais montrées. La structure labyrinthique des salles du musée nous rend perceptible la vocation d'une démarche centrée sur les tribulations d'une condition humaine.

Sébastien Delot commissaire de l'expo décrit William Kentridge comme un Picasso contemporain. Pour lui c'est un des rares artistes capable d'être dans une forme d'art total, que ce soit par le dessin, les arts de la scène, dans le film animé.

Nous nous en rendons compte dès l'abord de cette rétrospective. D'entrée de jeu le décor est planté avec la première salle rassemblant 18 grands dessins au fusain. Conçus en 1989 pour servir de décor à la pièce de théâtre Sophiatown, ils évoquent l'Apartheid. Un sujet qui lui est cher puisque son père a été l'avocat de Nelson Mandela. Traités de manière figurative ces dessins racontent l'histoire d'un quartier rasé de Johannesburg. De facture expressionniste cette série n'avait pas encore été montrée en Europe. La puissance de frappe qui se dégage de cette composition tient probablement au caractère bédéiste mis en valeur. De la structure narrative de Sophiatown à celle plus fragmentée d'Arc/Procession, tout est dit ou presque sur ce qui deviendra par la suite la colonne vertébrale d'une démarche artistique.

Les onze grands dessins disposés en éventail d'Arc/Procession anticipent par leur contenu la démarche de l'artiste. L'histoire africaine se déroule sous nos yeux à la manière de l'uppercut...

Les grands dessins et gravures qui complètent ce panorama nous parlent du médium de prédilection de l'artiste, le dessin au fusain. L'usage du pastel amène parfois un peu de sensualité et d'érotisme dans ses compositions. (*Tropical Love storm*) de 1985.

L'artiste aime rebondir et s'amuser. Le film d'animation, *Fête Galante*, 1985, qui apparaît dès l'entrée nous parle de la primauté du théâtre du corps, d'humour, de burlesque, de vitalité créative.

L'effacement et la recréation des plans séquences dans ses films d'animation nous renvoient en mémoire les expérimentations d'un autre grand : Pablo

Picasso, quand ce dernier s'amusait face à la caméra...

Tordre le cou au fétiche, à l'unicum est son arme de combat. Pour William Kentridge seuls comptent la vie et le mouvement. Naître et mourir pour mieux renaître... Une philosophie jouissive et libertaire qui le pousse à toujours expérimenter...

Par le dessin au fusain, le film d'animation, les installations immersives connectant l'image, le son et la danse, il nous parle du sens, ou plus exactement, du non-sens de la vie. Il nous démontre qu'avec des recettes de cuisine basiques on peut arriver à faire des chefs-d'œuvre.

Seuls les grands maîtres ont du génie quand ils copient nous rappelait avec ironie De Chirico. On peut par certains côtés accorder au père du surréalisme un petit air de famille et pas seulement physique...

Ses "animations du pauvre" comme il les appelle, nous mettent directement face à nos doutes et nos paradoxes. Le film "*Drawing for Projection, Tide Table*", de 2002 nous parle de l'Afrique du Sud à travers deux personnages. En jouant alternativement le rôle de Soho Eckstein, l'homme d'affaires au costume rayé et Felix Teitlebaum, le rêveur, toujours représenté nu de dos, il nous rend complice de la complexité de notre humanité en déroute.

La dernière séquence de son film nous montre un troupeau de bovidés débarqués, égarés sur une plage déserte nous toisant du regard et faisant de nous des témoins coupables. Comme un flashback me reviennent en tête les images surréalistes d'un film de Fellini où l'on voit s'échouer sur le rivage un monstre marin venu d'ailleurs...

Une grande partie de cette rétrospective est consacrée au film d'animation. Dans l'installation "*7 fragments for Georges Méliès*" créée en 2003, William Kentridge rend hommage au cinéaste et à son célèbre *Voyage dans la Lune* de 1903. Dans ce film d'animation on le découvre dans son atelier dialoguant avec son double dessiné qu'il fait revivre devant lui. C'est tout le cheminement d'un processus de travail qui est ici mis en avant. Une démarche créative faite d'effacements et de recommencements de portraits le représentant. Un cycle d'apparitions, disparitions traité avec humour qui nous désarçonne par la magie de sa simplicité.

L'expo revisite ses sources d'influences. Elle balaie des pans entiers de l'histoire de l'art, des gravures de Goya à celles de Max Beckmann. Du

cinéma de Bunuel au constructivisme russe, de l'Ubu Roi de Jarry au théâtre militant du Living Théâtre. Le sacré est également vivant dans l'œuvre. Par leur caractère solennel et majestueux, ses "Processions" incarnées nous font penser aux rituels cathartiques des antiques.

Plaçant le spectateur au centre d'un processus créatif, ses installations immersives renvoient aux expérimentations contemporaines de type phénoménologique. Un des chefs-d'œuvre de William Kentridge: "*The refusal of Time*", une installation spectacle, est exemplative de ce propos. Elle figure au centre du parcours.

William Kentridge et Rome

Toute une salle est consacrée à « *Triumphs and Laments* ». En 2016, William Kentridge réalise à Rome une immense frise de plus de cinq cent cinquante mètres le long du Tevere. Malgré le fait qu'elle s'efface et soit amenée à disparaître complètement, elle impressionne encore le visiteur. La magie de l'in situ fonctionne toujours.



Kentridge, ©Flux News

Le LaM nous présente les dessins préparatoires ayant servi de référence au travail final. William Kentridge procède par fragments, reprenant des événements marquants de l'histoire romaine. On y retrouve pêle-mêle des scènes de l'histoire ancienne mais également des scènes de fictions connectant le mythe à la réalité. Une des images se rapporte à l'assassinat de Pier Paolo Pasolini. Profitant d'une pause dans cette visite, nous lui avons posé la question du mobile de

Reconnu internationalement comme un des plus grands artistes de son temps William Kentridge a voulu collaborer personnellement à la construction de cette rétrospective. Dans "*Ubu Tells The Truth*", une réactivation de la pièce qui fut jouée en 1997 au théâtre Market de Johannesburg, l'artiste intervient directement sur les murs du musée en dessinant sur le thème d'Ubu. Le film projeté sur un écran au centre de cette installation est un condensé d'une démarche prospective centrée sur les violations des droits de l'homme. Comme dans un grand collage, il associe des images de films

documentaires et des séquences de dessins animés. La caméra, sur un pied tripode, qui occupe la place centrale dans son animation, nous replonge en plein cœur d'une actualité brûlante. Une société entièrement sous surveillance où tous nos gestes et pensées seraient sous contrôle permanent. Le contexte actuel nous emmène dans cette triste réalité. Une rétrospective à découvrir de toute urgence.

L.P.

LaM de Villeneuve d'Ascq, jusqu'au 13 décembre.



Vue de l'exposition au LaM ©Flux News

cet assassinat et pourquoi il était tant fasciné par cette ville.

FN: Votre impression sur l'assassinat de Pasolini ?

WK : Pasolini a été tué par un homme qu'il a « remorqué » sur sa route. Je vois ça plutôt comme une erreur plutôt qu'un assassinat mais ça a l'effet d'un assassinat.

FN : Vous pensez que c'est une erreur ou que c'était prémédité ?

WK : Oui, c'est très étrange. Mais il y en a tellement, vous savez. Il y a Johann Winckelmann qui a été tué de la même manière. Il prend un jeune garçon en stop et puis il s'est fait voler et tué par ce garçon. Mais je n'en connais pas plus à propos de sa mort. Je l'ai choisi parce que ça faisait un écho aux peintures de la renaissance, sur la mort de Romulus. Et pour toutes ces autres morts dont le corps est couché par terre de tout son long. C'est important de comprendre Rome à l'époque de l'élite conservatrice. Perçue avec la suspicion du pouvoir de Rome.

FN : D'où provient cette fascination pour Rome ?

WK: Oui, je suis fasciné par les his-

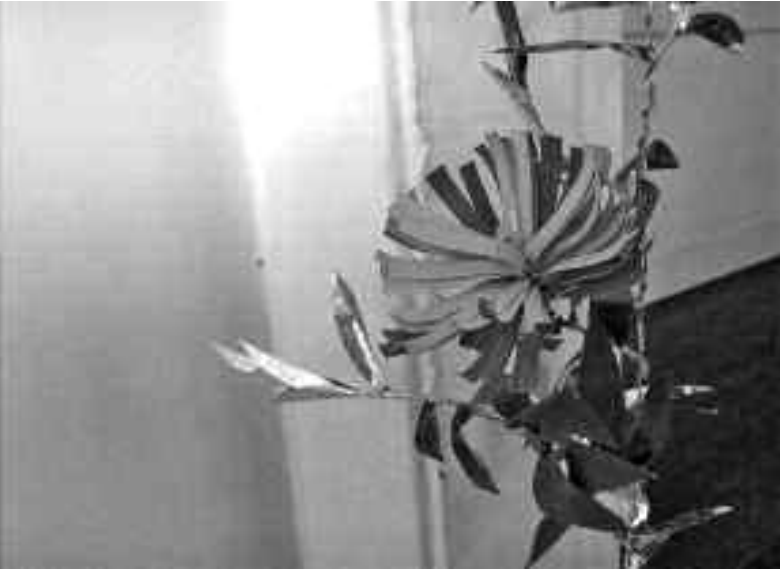
toires de Rome. C'est lié au caractère même de son fleuve le Tevere et des spécificités particulières offertes par ses berges. Mais comme c'est une histoire tellement publique, il y a tellement de moments de l'histoire de Rome qui ont plus de deux mille ans dans la ville. Donc tout le matériel brut est déjà sur place. Vous savez, à Londres il n'y a pas ce type de monuments, qui parlent pour eux-mêmes. À Johannesburg, il n'y en a peut-être que quatre. Alors qu'à Rome, il y a un vocabulaire entier avec lequel les personnes de la ville sont familières. Et donc ça, c'est un bon point de départ. Les gens peuvent comprendre les images, reconnaître les personnes. Ils peuvent avoir leurs propres histoires et les percevoir de manière différente.

FN: Qui sont vos Maîtres ?

WK: Oh mon dieu! Il y en a des différents pour différentes choses. Picasso est le grand maître pour moi. La manière dont il travaille dans son atelier et ce que ça veut dire d'être un génie dans son époque.

Visible sur you tube.

Au grand air, au grand jour



« Tout part du chapiteau... » a-t-il dit plusieurs fois. Encore cette fois-ci, à demi mots, par mail, dans ce temps ouateux du confinement, tandis que je lui faisais part de l'idée trotant en tête d'un texte sur son travail... Sur son toujours intrigant travail. Tout part du chapiteau...

Dans la famille des artistes entourés d'une aura particulière, une carte est sortie du jeu : Wobbe Micha, originaire d'Alost, né en 1985. Toute personne possède une aura, bien sûr. Les artistes sans doute la polissent plus que d'autres ; pour la faire luire au grand jour ; les artistes sont des polisseurs ; ils blinent les cuivres des grands-mères ; ils font briller des caquelons. Wobbe Micha fait partie de cette catégorie d'êtres porteurs d'une aura luisante. Il s'est voulu énigmatique. Il a désormais cet attribut de l'énigme, patiemment poli, entretenu à travers le temps. Et moi, j'aime les énigmes et les casseroles de cuivre brillant discrètement dans leur coin, suspendues à l'âtre. Je les admire ; ça tombe bien. Je viens donc déposer quelques offrandes au pied de cet autel : au pied de l'énigme cuivrée de Wobbe Micha.

Mettre le pied dans sa propre œuvre, en devenir un personnage, c'est tout un art. Ce n'est pas l'art absolu, le seul art. C'en est une forme parmi d'autres qu'il faut pouvoir assumer. En effet, être dans son œuvre peut être encombrant : il faut toujours veiller à caser ce Moi, ce meuble quelque part. La figure numéro un, le roi de cœur, en la matière, est sans nul doute Bas Jan Ader qui usa de sa présence (puis de son absence) en son œuvre comme un élément de méditation. Wobbe Micha, quant à lui, valet de cœur, apparaît aussi dans son art de temps à autre au gré d'une photographie ou d'un dessin. En personne. Il regarde généralement le spectateur avec un air de défi. Sur une toute petite photographie en noir et blanc, présentée à l'entrée de son exposition chez (SIC) en 2009 par exemple, on le voit en pied, vêtu de vêtements intemporels, évoquant vaguement le profil de l'intellectuel des années cinquante ou soixante. Un Camus s'éclipsant pour l'Algérie ou un Nick Drake pour le Maroc. Sur un tirage lambda de 2017, on le retrouve cette fois allongé sur le sable, le torse nu, près d'une espèce de faux feu de camp. Cheveux plus longs cette fois, et air de quelque figure homosexuelle américaine des années, disons 1980, vivant intensément la vie, et exigeant presque des autres par son regard inquisiteur qu'il en aille autant pour eux. Sur une autre image, plus énigmatique encore, intitulée « studio shot », datant de 2015 et de son séjour américain, on le retrouve en silhouette noire, de profil, portant en sa main un oiseau exotique, vraisemblablement artificiel, doté d'une longue traîne incurvée. Et sous l'image on peut lire ... *and Pedro said « you are difficult in a simple way »*. Sorte de brève incursion dans la vie intime de l'énigme.

Wobbe Micha ne vient cependant pas dans son travail de façon systématique, comme l'a fait Opalka par exemple. Non, il vient juste faire un tour dans son œuvre (et de son œuvre). Il y vient ; il y tient des poses, et surtout, il pose ces regards vers le spectateur, vers lui-même. Il faut sortir de notre chapeau la figure mythique de Narcisse. C'est inévitable avec un personnage tel que celui-ci. Néanmoins, nous allons comprendre que Narcisse, ici, importe surtout pour une question de... géométrie. En effet, Narcisse, c'est le regard, c'est donc un axe : cela désigne un point d'attention. Retenons bien cette idée de point d'attention. Atténuons, par ailleurs, les autres aspects associés à la figure de Narcisse : l'égo-centrisme, la vanité... Il sera plutôt question d'un Narcisse comme métaphore d'un enjeu de géométrie, et en arrière-plan d'un Narcisse humaniste, empathique, amoureux

Tout part du chapiteau... Le chapiteau dont tout part, c'est bien sûr déjà un point d'attention. Un point focal. Un point qui aimante le regard. Quand Wobbe a fait une exposition en 2009 au sein de l'espace de (SIC) à Forest, figurait dès l'entrée ce fameux chapiteau, ionique de son état. Il s'agissait d'une image d'archive

représentant l'apparent treuillage de ce fragment archéologique depuis le fond marin où il gisait, vers la surface, le grand air. L'image était ensermée dans un cadre d'acier sommairement soudé. Tel était le « la » : en musique, on donne le la. Pour que tout le reste de l'harmonie s'y accorde.

Poussé dans le dos par Wobbe, j'ai souvent pensé à cette image. S'il y a une énigme, en découle la nécessaire existence d'une ou de clés. Celle-ci, le chapiteau, est évidente. Mais l'évidence a ses subtilités.

Les années ont passé, depuis cette lointaine époque de son exposition chez (SIC) et d'autres expositions ont eu lieu, ici et là. A Bruxelles, plusieurs fois. A Anvers en 2011, sous le titre évocateur « Le deuxième rendez-vous ». Et beaucoup plus loin, aussi : en Nouvelle Zélande, à Los Angeles. On ne retrace pas le trajet complet d'une énigme. Par définition, une énigme disparaît régulièrement du radar. On ne peut qu'en relever les lueurs disparates. Les années passant, il est une lueur qui n'a cessé de croître : celle du chapiteau.

Ma première interprétation de celui-ci, bien des années auparavant, me semble toujours être active : le chapiteau retrouvé dans le fond des eaux et ramené au grand jour est une occasion pour Wobbe Micha d'amorcer une géniale réflexion sur ce qu'on nommera « la perspective émotionnelle ». Pour savoir où on se trouve dans le monde, sur quelle terre nos pieds reposent, il faut être sûr de la force de la gravité, de l'Est, de l'Ouest, du Nord et du Sud. Cela s'est traduit dès la Renaissance italienne (toujours elle, bien sûr, amante éternelle), par le schéma du triangle. La pointe du triangle représentant le point de vue depuis lequel on regarde le paysage s'étendant, lui, de la pointe numéro deux à la pointe numéro trois de notre forme géométrique. Or que se passe-t-il si on escamote une des trois pointes du triangle ? Que se passe-t-il si la terre ou le Sud, par exemple, se dérobent sous nos pieds ? Il y a une sorte d'espace-temps complètement inconnu qui s'ouvre subitement, là où on ne pouvait même l'imaginer. Un vide. On tombe dans le vide. Cette dépression, cette évaporation de temps et d'espace, a pu avoir, dans le travail de Wobbe Micha, deux couleurs, deux humeurs pour user de ce vocabulaire désuet mais évocateur de la médecine d'autrefois. Une humeur glacée, témoignant de la plus profonde errance, de la plus totale solitude. On ne sait pas où on va. On est aveugle. Et une humeur rosée, bleutée, dorée, témoignant du songe, de l'extase même, d'une participation comme évidente, comme psychédélique



à l'univers, qui nous envelopperait avec tant de chaleur, que l'idée même de solitude y apparaîtrait comme inopérante.

Si vous observez attentivement un chapiteau ionique, vous verrez les deux « pointes » de notre triangle perspectiviste. Les pointes, ce seront les deux volutes, de part et d'autre de cette sculpture/image qu'est un chapiteau. Objet à la fois en volume et destiné à être vu essentiellement de face, en deux dimensions et non en trois : sorte de paradoxe géométrique déjà inscrit dans l'objet. Vous verrez deux « pointes », mais pas trois... La troisième pointe serait sans doute à trouver dans la colonne supportant le chapiteau, dans le temple qui l'accueille, l'époque où il est sculpté, la philosophie, la politique, l'esthétique, au sein desquelles il est conçu et fabriqué. Mais lorsqu'on retrouve un tel objet dans le fond des mers, des siècles après sa fabrication, dans ce néant bleu profond où Newton lui-même n'a plus raison, vous ne trouvez pas cette troisième pointe. Elle a disparu, et vous êtes là, flottant, hébété, avec votre pointe manquante du triangle. Et l'objet découvert n'en paraît que plus énigmatique. Vous spéculiez à son sujet... Vous imaginez des scénarii. Vous tentez de deviner les choses, de les modéliser. Si un extraterrestre trouverait par quelque mystérieux détour une de nos broches à dent égarée dans un coin de la galaxie, il n'agirait pas autrement... Vous faites tout cela, bien sûr, pour vous rassurer. Car il est inquiétant de ne pas avoir pied. L'absence d'une pointe du triangle perspectiviste n'est pas de nature à vous apaiser, au contraire. Et c'est là que débute l'humeur glacée. Il paraît qu'il fait très froid dans l'espace et qu'on n'en voit pas la fin. Ainsi, vous êtes perdu,

dans l'immensité froide du néant, avec à peine vos deux chaussures aux pieds, ignorant l'emplacement de votre tête, le sens du haut et du bas, du demain et du hier. Et surtout dans l'inquiétude de l'autre. Dans le vécu de ce que l'autre, cette (autre) pointe de notre triangle puisse se dérober, disparaître, vous laisser sans soutien, sans appui, seul. Père, mère, sœur, frère, amante, amant, amie, ami. Perspective émotionnelle, disions-nous...

Wobbe prend acte de cette absence, de cette déroute des sens, et développe...se développe. Il vit cette solitude. Les difficultés de la vie, si on les laisse agir en nous (et en général, elles ne nous demandent pas notre avis) finissent toujours par donner quelque chose. Ainsi, Wobbe Micha médite sur ce triangle à deux pointes, plutôt qu'à trois pointes. Il s'en va de par le monde, avec ce poids de la pointe manquante, avec cette stimulation aussi, qui donne des années plus tard ce stupéfiant concept, dont il nous fait voir peu à peu l'amplitude.



Laissons venir quelques œuvres de Micha refaisant surface, depuis les abysses de la mémoire. Laissons agir ce désordre des souvenirs, sûrs de ce qu'aimantés par les forces propres à l'univers de l'artiste, ils y retrouveront d'eux-mêmes leur place.

Dans cette exposition de 2011 à Anvers au Lokaal01, intitulée « Le deuxième rendez-vous », Wobbe Micha montre des fragments de colonnes striées et torsadées, des tambours de colonnes. Ces colonnes sont faites d'une âme en bois et sont peintes à l'huile avec une technique évoquant lointainement celle de ce papier décoratif mêlant de l'huile ou des solvants à de l'eau et à des pigments. Un papier multicolore tel qu'on le vend par exemple dans les papeteries vénitiennes : un papier plein de circonvolutions aqueuses. Se font communément voir le tranchant de la forme du fragment de colonne et ce parement douceâtre, décoratif, aqueux. Telle est une occurrence du concept sous-jacent de perspective émotionnelle : voici une forme coupante, âpre, dominante, historique mais d'un temps historique presque indéfini, ayant glissé du temps des hommes au temps éternel du mythe, fragmentaire aussi, incomplète. Et voici une dilution de ce tranchant dans un songe coloré, huileux. Rencontre d'une humeur glacée et d'une humeur colorée, d'une candide naïveté...

En 2017 a lieu une autre exposition (titrée « Private Parts ») à 's Hertogenbosch dans la galerie de Mieke van Schaijk, où est présenté un autre type de colonne torsadée. Toujours réalisée avec une âme en bois, elle est cette fois recouverte d'un parement en sable encollé. Une colonne de sable : soit une forme stable, cependant prête à se dissoudre au moindre souffle de vent dans l'immensité, dans le néant. Mais un néant souple, accueillant comme du sable, dans lequel on peut se lover.

Dans une exposition très ancienne, réalisée à Sint-Lukas en 2008, Wobbe montre une photographie de lui, en bras de chemise. Apparition discrète de Narcisse déjà. On ne voit pas sa tête. Seul est visible son buste. Le sujet de la photographie est un geste décidé de sa main droite : est mimé la lettre O. Le son de la lettre O serait presque l'évocation sonore de l'infini. On prononce le son O comme on lancerait une sonde dans l'espace : pour espérer trouver une paroi qui le réverbérerait. Mais il s'évapore sans revenir comme les cercles concentriques se dissolvent au-delà du point d'impact d'une pierre jetée dans un lac. « L'ivresse des grandes profondeurs » titrait cette exposition présentée dans l'espace d'exposition de Sint-Lukas, chaussée de Haecht à Bruxelles en cette lointaine année. Voilà un jeune artiste qui dit *Je...* qui dit *Je suis...* comme le dit tout Narcisse. Mais voilà aussi ce Narcisse soumis à l'épreuve de l'absence de reflet, de l'absence de réflexion du son, de l'absence de public. Nul ne le regarde, et il ne peut se voir. Dans le



même temps, ce geste décidé est aussi une manière d’épouser les milles possibles de l’immensité : je peux exister dans cet infini, sur l’onde du lac qui me plaira : une ivresse.

En 2014, dans ce discutable « centre d’art » nommé La Maison Particulière à Bruxelles, qui a fort heureusement disparu aujourd’hui, est montrée une exposition de bric et de broc, répertoriant des acquisitions récentes de collectionneurs. Parmi celles-ci, une magnifique œuvre de Wobbe, égarée, sur laquelle un inévitable collectionneur bruxellois a mis la main. Il s’agit cette fois de deux assiettes en céramique, sur lesquelles l’artiste a tracé deux mots : sur l’une *CIAO*, sur l’autre *AMORE*. *Ciao amore*, pour la première et la dernière fois, comme la première fois, pour la centième fois, pour la millième et dernière fois... Tout cela sur cet objet si manifeste de la vie quotidienne qu’est une assiette. Le *Ciao* sur un cercle, en terme de perspective émotionnelle, qu’est ce que cela signifie ? Cela signifie : *Ciao ! Ciao a tutti !* Cela pourrait être toi ou n’importe qui, après tout. C’est le vaste cercle des amants/amantes possibles, et ce *Ciao* enthousiaste et sonore lancé comme un son « O » dans le monde entier, dans sa rondeur, avec quelque espoir que ce son rencontre un obstacle, qu’il y ait réverbération, réciprocité d’onde.

Mais ce peut être aussi le *Ciao* d’un adieu déguisé en au revoir. Ce peut être l’adresse à l’autre, la lettre qui reste morte, à qui nul ne répond, l’enthousiasme qui s’éteint... De toutes les morts, sans doute la plus poignante.

Et sur cette seconde assiette qu’on disposera comme l’on suspend des assiettes ouvragées sur les murs des maisons de campagne d’autrefois, qu’on accrochera précieusement au mur, comme les assiettes de Picasso, ou assiettes qu’au contraire on utilisera sur une base quotidienne, dans lesquelles plongera le nez du visage buvant la soupe, assiettes/miroirs en lesquelles Narcisse viendra se mirer, vient donc le mot *Amore*. S’exercent alors sur cet « Amore » la force centrifuge comme la force centripète. C’est la joie de percevoir l’écho d’un mot et la concentration de l’attention sur celle ou celui qui a été revêtu de lui. Mais c’est aussitôt l’inquiétude qui vous saisit, retranché que vous êtes en cette plateforme amoureuse, avec le vaste monde inconnu autour en lequel il semble irrémédiable que l’amour vînsse se consumer, se perdre. Par absence de stabilité. Par excès de vide. Par excès de possibilités en une rotondité de la terre devenue gouffre.

En 2017, dans une exposition de groupe au sein d’Apes & Castles, apparaît encore l’une de ses très belles sculptures en aluminium peint : une pierre, sorte de pavé, fait la base d’une plante artificielle. Plante construite au moyen de feuilles d’aluminium adroitement collées, colorées et découpées. La pierre, c’est le poids dont on parlait. Le poids du voyage dans l’existence fait en l’absence de la troisième pointe du triangle. Manque et pierre qui entravent. Mais la plante semble se satisfaire de cette base. Elle lutte contre cette contrainte et va dans l’espace, vers tous les points cardinaux en un ballet enchevêtré, échevelé. Sorte d’arbre généalogique défiant les lois de la paternité, en ses folles ramifications, et en son absence de base initiale, de couple de géniteurs initial. La plante n’a pas un corps aussi intègre, aussi borné, que celui de la pierre. La plante résiste par sa multiplicité et sa souplesse aux tempêtes, et le vent, et l’air qui la traversent de toutes parts font autant sa chair que le vert dont elle est constituée.

Avec le temps, c’est tant et plus l’humeur rosée, bleutée, dorée, dont on a d’emblée parlé, qui se manifeste. C’est l’autre côté du vide glacé. C’est cet univers onirique, coloré, naissant dès lors que le triangle à deux pointes et l’espace-temps étrange qu’il ouvre n’accable plus mais enivre.

Wobbe est à Los Angeles. Il réalise un studio de cinéma à petite échelle. Se dessine une sorte de temple. Un temple, évidemment ! Le chapiteau perdu demande à retrouver son corps originel, demande à introduire à son Arcadie. Ce temple est baigné de lueurs colorées. Il est doté de quatre portes. Il est ouvert aux quatre vents. On y entre et on y sort à notre gré. L’Arcadie doit être un modèle de liberté. On ne s’est pas débarrassé d’un poids pour s’en charger d’un autre.

Wobbe Micha réalise des sculptures diverses sur place. Il les photographie. Et ensuite, il imprime étrangement ces photos de sculptures sur des draps. Ces dessins/draps de modèles



architecturaux/sculptures deviennent ainsi comme des voiles flottant au vent. Comme les paravents/moustiquaires colorés que mettaient nos grands-mères au devant des portes pour empêcher autrefois les insectes de rentrer dans l’espace de la maison. Dans le cocon protecteur de la maison, cet autre temple, cette autre Arcadie.

Ainsi, avec ces voiles, s’affirme le seuil. Les voiles, ce sont des portes qu’on franchit élégamment, entre deux versants de la réalité, l’un incarné, tangible, l’autre vaporeux, immanent.

Dans une étonnante exposition organisée à North Projects, à Christchurch en Nouvelle-Zélande en 2016, intitulée « The Nipple Twist », se matérialise aussi cet autre monde, invisible, gréco-romain, arcadien. Arcadie, tout comme Picasso la dessina. Il faut au moins revenir à lui une fois encore, pour préciser cela. Une porte de l’espace est ceinte d’une œuvre de la série des plantes d’aluminium. Elle fait tout le pourtour de l’encadrement de la porte, comme le lierre taillé parfois dans les colonnes par les sculpteurs antiques. C’est un arc qui est formé, sorte d’arc en ciel lesté de deux poids, aux bases de la porte. Passage d’un point A à un point C, par l’arc B, immaculé, rêvé.

Ensuite, il y a une salle de l’exposition avec une vaste peinture murale semi abstraite. La partie haute du mur, dans toute la pièce, est peinte en rose et celle du bas en bleu ciel. Ce qui fait la séparation entre les niveaux est une frise représentant stylistiquement des vagues. A la manière de la stylisation grecque, justement. Petites volutes/vaguelettes se succédant. Et puis, il y a le cercle d’un miroir, et le demi cercle d’une lune en rose sur fond rose, à peine visible. Se poursuivent ces jeux d’illusion et de trompe l’œil dans une autre salle, avec d’autres fresques. On retrouve un dédale semblant mener au temple. Arcs en plein cintre sous lesquels on passe. Plans rouges, bleutés, azurés des parois, délimitant cet espace qui est et à la fois n’est pas... Et encore, les ombres de frises végétales, des couronnes de laurier.

On ne fait jamais le tour complet d’une énigme. On aura usé d’une clé qui aura donné sa suite de salles, son dédale logique. Il en sera d’autres, que l’avenir et l’artiste nous réservent. N’oublions pas qu’il en a fait profession de foi. Que ce Narcisse a le regard et l’exigence intenses. Qu’il vous fixe pour mieux vous faire sentir combien votre sentiment de stabilité est fragile. Wobbe Micha vous emmène dans une promenade à la lisière du monde glacé et du monde rêvé, toujours sur le fil d’une dangereuse crête, où le ciel semble être à portée de main, mais où tout glisse et se dérobe aussi.

Voilà d’ailleurs pourquoi ce texte survient aujourd’hui. Les textes sont têtus, ils choisissent leurs voies, souvent à l’insu de leur auteur. Voilà pourquoi Wobbe vient indirectement voler autour de nous tel un papillon, en ce temps invraisemblable du confinement que nous vivons. Nous sommes en train de faire une expérience de perspective émotionnelle. Un point du triangle perspectiviste (de ce triangle qui organisait le monde) vient de se dérober à notre vue.

L’angoisse la plus forte, en effet, ne doit pas être celle de la mort, mais s’arrime sans doute plus volontiers au fait qu’il semble soudain impossible de « projeter » quoi que ce soit. L’impossibilité de se projeter dans l’avenir est une épouvante du capitalisme. L’absence d’avenir sur lequel on puisse spéculer, sur lequel on puisse arrimer une conception du temps, déterminer un âge jeune et un âge vieux, une valeur 1 et une valeur 2, est cette pointe manquante du triangle sur lequel le capitalisme a bâti sa raison. C’est l’humeur glacée. Nous voilà ramené durant ce confinement à ce double temps qu’on pensait avoir banni : le temps de la simple journée, doublé du vertigineux temps de l’éternité. Il n’y a plus rien au milieu de ces deux temps. C’est un temps impossible,

incroyable ! On ne sait même plus quel jour de la semaine on est, ce que signifient travail, congé, argent. Il manque un sacré point au triangle. Et seul Wobbe Micha, pour affronter cette angoisse, du fait de son expérience des crêtes, semble armé. Dans le même temps, quelle proximité n’y a-t-il pas soudain avec les cieus, le paradis, la nature, avec l’humeur rosée, bleutée, dorée ! Avec le lierre qui pousse et grimpe le long des portes ! Avec l’arc en ciel ! Avec un espace virtuel en apparence, mais qui semble pouvoir devenir concret d’une Terre ouverte aux quatre vents. D’une Terre qui nous envelopperait. Une extase arcadienne en laquelle on serait... L’avenir ne le dira pas, parce qu’il n’y a plus d’avenir. C’est le simple jour et l’éternité qui, en ce moment et sous nos yeux ébahis, et en nos sensations désormais innommables, opèrent.

Yoann Van Parys



ADRIAN GHENIE



©Adrian Ghenie

Comment délivrer la peinture occidentale de sa confiscation nazie ? Comment penser en peinture le nihilisme contemporain, les manipulations génétiques du vivant ? Au fil d’un essai stupéfiant, Yannick Haenel interroge la démarche artistique, les créations picturales d’Adrian Ghenie qui, né en 1977 en Roumanie, vit et travaille à Berlin. Adrian Ghenie, un des artistes les plus saisissants de notre époque, a trouvé en Yannick Haenel un sourcier d’exception qui plonge à mains nues dans le déchaînement des matières, des chromatismes et de la pensée ghenienne. La peinture comme « art de l’impossible », le romancier et essayiste Yannick Haenel ne la théorise pas mais s’y engouffre.

Fruit d’une longue fréquentation de l’œuvre, de rencontres avec le peintre dans son atelier à Berlin, *Adrian Ghenie. Déchaîner la peinture* accomplit le tour de force d’articuler exploration de l’œuvre ghenienne en devenir et histoire de l’art. Partant des figures récurrentes qui hantent les toiles de l’artiste — Göring, Hitler, Darwin, Van Gogh... —, Yannick Haenel questionne la fonction exorcisante que Ghenie impartit à la peinture, permettant à cette dernière de s’aventurer dans une autre vie. Cette autre vie passe par une dé-vampirisation, un saut au-delà de la capture nazie. Formant une série fondatrice, les quatre tableaux *The Collector* (2008-2009) se placent sous le signe d’une rédemption picturale, d’un arrachement au kidnapping nazi de l’art. Assimilé au démoniaque, le collectionneur est ici Hermann Göring, le pillier des musées, des galeries d’art, l’exterminateur des Juifs. La peinture de Ghenie affronte la question métaphysique du mal.

L’essai soustrait l’artiste à nombre de lectures dominantes : il serait un peintre de l’Histoire officielle, hanté par Francis Bacon. Certes, il met en scène la face la plus sombre de l’Histoire, la folie et l’infamie des Temps modernes, une époque marquée par les charniers, les mutations génétiques, le nihilisme. Certes, son travail porte en lui les traces d’une récapitulation de l’histoire de l’art. Mais, il « n’est pas un peintre de scènes ou d’anecdotes historiques ; d’ailleurs, ce n’est pas du tout un peintre d’Histoire (...) Il le dit lui-même : « Dans mes peintures Hitler et Lénine n’apparaissent jamais comme des figures historiques, mais comme des fantômes » ». Adrian Ghenie montre la victoire remportée sur l’ogre nazi par la dérision dadaïste (*The Dada Room*, 2010), une filiation dadaïste qu’il revendique et dans laquelle sa pratique des collages s’inscrit. C’est en déchaînant la peinture qu’Adrian Ghenie la libère de ses chaînes nazies et affirme, par ses tableaux mêmes, que « l’art dégénéré » triomphe d’un IIIème Reich qui a voulu l’exterminer. C’est en peignant sans relâche Dar-

win qu’il conclut à l’avènement d’un homme malade, allergique à lui-même, point d’orgue de l’évolution naturelle. La courbe historique que ses créations décrivent culmine dans le nihilisme, le dernier homme de Nietzsche, celui qui veut périr.

La lecture politique, philosophique que Yannick Haenel produit de ses créations reste au plus près de ce qui se joue sur les toiles de Ghenie : pas plus qu’il n’y a de méta-peinture chez ce dernier, il n’y a de métalangage chez le premier. Matière mentale et matière picturale s’imbriquent l’une l’autre. Les tableaux de Ghenie s’ouvrent aux zones convulsives de l’Histoire, de l’inconscient, de la représentation, creusent l’impossible du visible, l’instabilité des formes soulevées par un irréprésentable, un insymbolisable. Expérimentant une abstraction gestuelle parfois proche de Jackson Pollock (là où Bacon récusait l’*action painting*), Ghenie bombarde ses toiles de *drippings*, de coulées de peinture qui brouillent les formes. Peintre illimitant les limites (du voir, du penser, du rêver), il érige Darwin, Van Gogh, récemment le Douanier Rousseau en « personnages conceptuels » écrit Yannick Haenel qui réactive le concept deleuzien. L’essai n’enferme guère Adrian Ghenie dans une approche d’une quelconque obédience, qu’elle soit phénoménologique, psychanalytique ou herméneutique : il saute à pieds joints dans un matériau pictural qui convoque figuration et abstraction tout en les déterritorialisant l’une et l’autre, l’une par l’autre. Il repasse par les points de la genèse du visible arpentés par Ghenie, il ouvre l’écriture à ses dimensions chromatiques, à un maelström de forces, il ne dit pas le mouvement que les tableaux performant, il se fait mouvement cinétique à son tour.

La figuration de Hitler en robe (*Pie Fight Interior* 8, 2012-2013) outrage le Führer que Ghenie bombarde de giclées de couleurs, d’une *Blitzkrieg* de pigments qui attaquent et profanent le dictateur. « La peinture est le seul attentat réussi contre Hitler (...) *Hitler* [est] humilié par la peinture elle-même (personne n’a oublié qu’avant de devenir dictateur, il commença par essayer d’être peintre) ». Comment la peinture peut-elle opposer un contre-feu à l’alliance mortifère de l’hitlérisme et du néodarwinisme, de la science de l’extermination et des dérives transhumanistes ? Dans ce que Haenel appelle le récit métaphysique de la peinture de Ghenie, quelle figure opposer au transhumanisme qui parachève les expérimentations du docteur Mengele à Auschwitz et la déviation biologisante du darwinisme ? Aux puissances de mort, à l’avènement d’un posthumanisme technobiologique signant la fin de l’humain, des formes

Bacon. Sa peinture capte la caducité des visages, la péremption de l’autoportrait décrétée par les Temps modernes. Deleuze et Guattari en appelaient à une sortie du visage, à un devenir imperceptible, impersonnel, qui nous libère de la tyrannie signifiante du visage. Passer par-delà le visage, travailler à le défaire permettrait de se délivrer d’une instance qui code, qui stratifie et enferme. Mais, à l’ère du formatage de l’espèce humaine, à l’ère du transhumanisme, l’obsolescence du visage, loin de libérer des lignes de fuite émancipatrices, manifeste l’éjection de l’humain, la mise à mort du vivant en général. Les visages effacés, soufflés, massacrés sont ceux des victimes de la Shoah, des exterminations industrielles de masses, plus tard ceux des victimes du dressage des corps, de l’anéantissement des subjectivités par la domination de la biotechnologie, de l’ère du prothétique. La crise du visage que Ghenie traduit au moyen de têtes entartées (inspirées par le cinéma) témoigne de l’avènement d’une société de mutants scellant la fin de l’humanisme. Le crime perpétré contre le visage s’accompagne d’une exécution du corps, d’une atomisation de la chair. Pourtant, il n’est « pas question de réparer le visage, de sauver



Adrian Ghenie, “Self portrait (as a Monkey), 2011

du vivant, la figure de Van Gogh oppose des puissances de vie. Comme Francis Bacon, Adrian Ghenie a vu en Van Gogh celui qui incarnait la vie de la peinture. Les œuvres *Self-Portrait as Vincent Van Gogh*, *Lidless Eye*, *The Sunflowers in 1937*, *On the Road to Tarascon* témoignent d’un dialogue intense, tourmenté avec Van Gogh, un dialogue qui prolonge celui entre Bacon et le peintre des *Tournesols*.

Pas à pas, l’essai suit les mutations esthétiques de Ghenie, les nouvelles cosmogénèses marquées par une déflagration chromatique, une violence implosant les formes, déconstruisant l’espace (*The Battle between Carnival and Feast*, 2019). Dans les tableaux récents, l’effondrement des plans, le magma organique produisent des fondus-enchaînés de paysages et de portraits. Usant de couteaux, de spatules, de brosses, inspiré plus récemment par le Douanier Rousseau, Adrian Ghenie délivre une énergie chromatique, une mutation picturale.

Des pages saisissantes évoquent l’effacement des visages chez Ghenie, leur défaisance dans le sillage de l’estompement des visages chez Francis

l’humain, de retrouver l’être : ce qui intéresse Ghenie, c’est d’enregistrer la déflagration de ce qui arrive, d’un écouter la torsion, d’en trouver la texture sur la toile ».

Au fil de ses portraits, de ses autoportraits, il empoigne le cauchemar des Temps modernes, l’arraisonnement des corps. Se connectant aux gestes immémoriaux des peintures pariétales, Ghenie affronte la nuit, les convulsions du monde et parie pour ce que Yannick Haenel décrit comme une refondation de la peinture. Une refondation qui implique son devenir, son à-venir, sa production d’un espace-temps où elle se relance et se réinvente sans cesse.

Véronique Bergen

Yannick Haenel, *Adrian Ghenie. Déchaîner la peinture*, Actes Sud, 224 p., 37 euros.

ISIDORE ISOU, COLLECTION FABRE

Saluons La lettre volée de publier un magnifique premier volume consacré à Isidore Isou. L’ensemble des volumes mettra en lumière la collection d’Eric Fabre. Ayant fondé à Bruxelles avec son fils Ferdinand Fabre un lieu d’exposition, le Garage Cosmos, galeriste d’Isidore Isou de 1987 à 1997, proche du fondateur du lettrisme, Eric Fabre évoque dans ce premier volume la fermeture, l’indifférence du monde de l’art à l’exposition Nahmer en 1962, une « exposition Namher [qui] anticipait la peinture conceptuelle des années 1970, c’est-à-dire une peinture entièrement programmée, dont le style et la technique étaient adaptés au projet et non l’inverse, à savoir le produit d’une quelconque obsession stylistique » (Eric Fabre).

La fécondité conceptuelle, esthétique, le foisonnement créateur d’un artiste hors normes, ayant à son actif l’invention de multiples démarches, d’innombrables concepts, se voient interrogés par Eric Fabre, par l’artiste Roland Sabatier (peintre, romancier, photographe, cinéaste...), qui fut proche d’Isou et joignit le groupe lettriste en 1963, et par le philosophe, historien de l’art François Coadou.

Renonçant à retracer l’œuvre multifibrée d’Isidore Isou selon l’ordre chronologique, Eric Fabre présente sa collection selon un angle thématique. La pensée-œuvre d’Isidore Isou, pseudonyme d’Isidore Goldstein, né dans une famille juive en Roumanie en 1925, mort en 2007 à Paris, s’est illustrée dans nombre de champs de la création et du savoir : la peinture, le cinéma, la poésie, le roman, le théâtre, l’économie... La manière dont Isou a ressaisi l’ensemble de l’histoire de l’art produit une lecture novatrice articulée sur les concepts de phase amplique et de phase ciselante. Chaque

discipline artistique est soumise à une double périodisation : une phase amplique au cours de laquelle elle développe les moyens et les formes contribuant à la représentation, ensuite une phase ciselante qui déconstruit la conquête des formes représentatives.

Eric Fabre synthétise la double contrainte sous laquelle Isou se range. D’une part, chez Isou, corpus théorique foisonnant et réalisations esthétiques ne font qu’un. D’autre part, sa création répond à la logique de l’intervention ponctuelle, *in situ* et non à une intention stylistique. « Ne pas comparer une toile d’Isou à une autre. A chaque idée une réalisation, un style différent. Isou a une production passagère. C’est pourquoi un atelier lui serait une gêne. Il inaugure un type d’art que l’on pourrait dire conceptuel et interventionniste » (Eric Fabre).

Peintures ou collages entés sur les noces de l’écriture réinventée, d’une post-écriture et de la couleur, de formes plastiques : *Théologie plastique* (1978), la série *Nombres, Introduction à une reconsidération de Michel-Ange* (1986), les œuvres météores présentées à la galerie Namher en 1962 : *La Mort du jazz*, 1955, *Echiquier à formules*, 1961, *Incrustation multicolore*, 1961, *Grand panneau à comparaisons*, 1961, *Monosigne rouge II*, 1961, *Réseau grillage*, 1961... Magnifiquement illustré, rythmé par les œuvres d’Isou, ce premier volume de la collection Fabre questionne la peinture d’Isou, sa poésie lettriste basée sur l’unité de la lettre, évoque la fondation de l’Internationale lettriste en 1952 composée de lettristes rompant avec Isou (Debord, Brau, Wolman...).

Si Eric Fabre revient sur la chape d’incompréhension qui pesa sur l’exposition Namher,

Robert Sabatier retrace la manifestation chorégraphique, de « danse ciselante » qui eut lieu en 1965 au Théâtre de l’Ambigu. Le texte de François Coadou restitue la trajectoire intellectuelle, créatrice, métaphysique d’Isidore Isou en l’éclairant à partir de la culture juive dans laquelle Isou baignait. Comment, à écarter l’hypothèse de la mégalomanie, interpréter le messianisme d’Isou qui avait la particularité de présenter Isou comme le Messie lui-même ? Comment définir les liens entre inventions lettristes et kabbale, entre avant-garde esthétique et avant-garde spirituelle ? Bien au-delà de la mise en œuvre de nouvelles formes d’expression artistique, Isou visait une révolution de l’homme, de la culture, des formes de connaissance, de la spiritualité.

Véronique Bergen

Isidore Isou, Collection Fabre, vol. 1, Ed. La lettre volée, Textes en français et en anglais, 256 p., 35 euros.



Nathalie Amand nous tire les cartes

Nathalie Amand (Soignies, 1968) a derrière elle un beau passé de photographe. Elle avait entre autres conçu des collages érotico-poétiques, des natures mortes au symbolisme fort, des gisants nimbés de transparence. Elle avait déjà utilisé des objets pour agencer des « Compositions surréalistes ».

Cette fois, elle propose une revisitation du tarot de Marseille. Elle reprend chaque carte ou lame dans le jargon des spécialistes afin de l’illustrer à sa manière. La tradition possède ses propres illustrations dont la portée symbolique suscite des gloses diverses. La fantaisie sera donc l’apanage de cette version. Mais pas que...

Ce qui agrmente chaque lame est un assemblage d’objets multiples, en général de petit format (du style surprise des œufs en chocolat Kinder), de bibelots émigrés de brocante hétéroclite. Ces rapprochements insolites qu’on aurait tendance à qualifier au premier abord de surréalistes, forment d’étranges saynètes qui finalement, comme chez Magritte, tiennent d’un réel soudain décalé de sa logique vi-

suelle qualifiée de normale, attestent de « la trahison des images ».

Quoi de plus légitime, ici, de rencontrer un super-héros de BD ou de cinéma affrontant un moulage dentaire. Quoi de plus évident que de suivre un(e) cavalier(e) d’apparat prendre un élan de championnat d’équitation afin de passer l’obstacle d’une coupette.

On retrouve çà ou là ces crânes qui renouent avec la tradition de vanités de jadis. Celles-ci sont complétées par des membres éparpillés, une collection d’épées et de pièces de monnaie, des fragments disparates qu’on imagine avoir longtemps hanté ces globes de verre dans lesquels nos aïeux plaçaient des statues religieuses à invoquer, des souvenirs profanes de mariage à se remémorer.

Passer en revue des bustes immaculés permet de défiler devant l’arrogance d’un souverain ou d’un prélat, l’extatique moue d’une déesse ou d’une servante, le regard de verre d’une fillette dont l’anatomie lorsqu’elle est présente est celle d’une Lolita.



"Le Tarot de Nathalie Amand" (c) FN.MV

Les figurines ont la candeur apparente de rendre ambigu un couple de bambins, voire d’insister sur l’inséparabilité des jumeaux siamois ; elles ont également le toupet de parodier des Vénus protégées par l’histoire de l’art. Et les triviales roulettes pour mobilier mobile ont des allures de moteurs magiciens susceptibles d’influer sur les destins.

Libre à chacun, une fois découverte l’imagerie, de se tirer les cartes et de prédire ce qui les arrange pour soi et les autres, en tenant bien compte de la lumière plutôt crépusculaire qui baigne les motifs de ce jeu insolite et poétique.

M.V

Livre-objet : « Le Tarot de Nathalie Amand », Merlin, Les déjeuners sur l’herbe, 78 cartes, 2020, 20€ <http://www.lesdejeunerssurlherbe.com/index.html>

Hémisphères



Luchita Hurtado



Matt Mullican

Tabous

Matt Mullican, né en 1951 à Santa Monica en Californie, qui présente cette année une expo de longue haleine au Mac's à Hornu, est le fils de deux artistes. Son père est l'américain Lee Mullican né en 1919 à Chikasha dans l'Oklahoma et mort en 1998. Et sa mère est la vénézuélienne Luchita Hurtado née en 1920 à Caracas, dont la carrière a subitement pris de l'ampleur ces deux dernières années nonobstant son âge vénérable, avec une participation à la toujours très médiatique exposition épisodique *Made in L.A.* au Hammer Museum de Los Angeles en 2018, et une exposition individuelle aux Serpentine Galleries de Londres en automne 2019. Il est tout à fait troublant et tout aussi crucial de s'intéresser non seulement à l'origine géographique des deux parents de Matt Mullican, mais aussi à leurs œuvres respectives. Ces deux aspects éclairent la création de leur fils d'un jour nouveau et nous permettent de poser deux questions quasi taboues. La première serait celle-ci : une œuvre peut-elle être familiale ? Se peut-il que des parents et des enfants partagent dans leurs créations respectives, des caractéristiques communes, faisant que l'on puisse les considérer comme parties d'un ensemble, d'une unité ? La seconde est celle-ci, désormais classique pour votre serviteur, tant ce thème lui revient sous le nez comme le boomerang dans la main de son lanceur en la plaine de terre rougeâtre. C'est une question en forme de demi affirmation : ne dirait-on pas que les peuples dont nous sommes issus nous transmettent secrètement leurs imaginaires par des voies impénétrables ?

La famille (au sens étroit)

Saisissons-nous d'abord du dit tabou d'une création de nature familiale. L'idée serait que les fondations d'une œuvre reposassent sur plus d'une paire d'épaules. On pourrait arguer que cela ne puisse être généralisé. De fait, certains artistes éclosent pour ainsi dire de nulle part. Avec des parents qui ne seraient pas portés sur la création artistique a priori, du moins telle qu'on l'entend. Néanmoins, il y aurait tout de même fort à parier que la majorité des artistes ont des antécédents familiaux. Il faudrait faire des statistiques, des enquêtes, lever les coins du voile ! Cette observation sur la nature familiale de l'art ne devrait pas pour autant mettre à mal la conviction que tout le monde naît artiste. De cela, il y a peu à douter. Mais l'on peut dire en quelque sorte que le monde est rempli d'artistes qui s'ignorent. D'autres au contraire, beaucoup moins nombreux – ni plus, ni moins méritants du reste – font voir au grand jour leur monde intérieur. Et c'est ceux-là qui seront désignés artistes par la société tandis que tous les autres innocents ou inconscients, continueront à vaquer dans l'ombre. Mais revenons à notre spéculation familiale consistant à imaginer que la paternité/maternité d'une œuvre puisse être partagée par plusieurs membres d'une même famille d'artistes éclos, en fleur. Dans le cas de Matt Mullican et des ses deux parents, il y a des éléments qui sautent aux yeux. Prenons un tableau de sa mère que le Guardian a utilisé pour illustrer l'article en ligne que le célèbre journal britannique lui a consacré à l'occasion de sa récente exposition londonienne. Ce tableau, *Untitled*, de 1969, représente le corps d'une femme s'observant elle-même sous un angle très particulier : elle se regarde depuis la hauteur de sa tête, en voyant là plus bas ses seins, ventre, cuisses et pieds, reposant par

ailleurs sur un sol aux motifs géométriques ethniques ; tapis navajo nous dit l'article. C'est une vision bien connue des joueurs de jeux vidéos : comme si nous étions, en tant que regardeur, dans la tête du protagoniste à l'écran. Elle est bien moins courante dans l'histoire de la peinture. Ce qui est curieux avec cette vision, c'est quelle évoque les premières tentatives italiennes de représentation perspective. On songe en particulier à la Bataille de San Romano d'Uccello à la National Gallery de Londres, avec ce fameux soldat couché sur le sol. Mais elle la renverse, la bascule. On ira toujours des pieds à la tête en perspective italianisante comme dans la *Lamentation du Christ* de Mantegna à la Pinacothèque de Brera, à Milan. Bien plus rarement de la tête aux pieds ; rareté d'approche que les peintres Jana Euler et Nicole Eisenman ces jours-ci remettent par ailleurs en jeu formidablement.

C'est évidemment un renversement qui a son importance d'un point de vue métaphysique. Tout autre est le point de vue philosophique sur le monde. Quand on y pense : y aurait-il un type de perspective par continent, qu'on pourrait tenter de représenter par des formes géométriques ? Europe, triangulaire, sur la pointe ? Amérique du sud, losangée ? Chine, rectangulaire, vers les hauteurs ? La nature à l'échelle à laquelle nous la voyons ignore la forme géométrique : vous pouvez toujours courir pour trouver dans la nature une ligne droite, un carré parfait. Cependant, la géométrie revient dans la course à un niveau macroscopique (la sublime organisation symétrique des cristaux) et dans la très grande dimension (celle des galaxies, des planètes lointaines). Et voilà que l'homme se sert justement de la géométrie pour traiter ces deux niveaux d'entendement échappant à ses yeux tels qu'ils sont faits : l'infiniment petit et l'infiniment grand. La géométrie est l'outil par excellence des mathématiques, de la physique, de la philosophie. Mais laissons de côté cette nouvelle lubie ontologique et géométrique et n'ajoutons pas plus de trouble à notre dissertation déjà suffisamment lunaire.

Sous les draps ou la hutte de pierres chaudes

Nous nous intéressons à cet intrigant tableau, donc, de Luchita Hurtado, caractéristique de sa production qui en compte plusieurs engageant cette même composition d'un corps se regardant être au monde, avec ce mélange de surprise, d'acceptation, et même de sérénité et d'émerveillement. Privilège du grand âge que ces sentiments de paix, espérons-le. Le tout avec ce fond (le tapis navajo) qui n'a rien d'innocent, dès lors qu'il touche, par son symbolisme, son épure, à la cosmologie, à la représentation du vaste monde extérieur au corps. Si on fait un bond dans le temps et l'espace, pour retomber les deux pieds sur terre à Hornu, au Mac's, que trouve-t-on ? Une reprise quasi littérale de cette même composition par Matt Mullican, sous forme mi dessinée, mi photographique cette fois. C'est l'artiste lui-même qui s'est photographié nu, sous un drap de lit, avec par-dessus l'image le dessin d'un symbole de planisphère rappelant confusément celui de l'Unesco ou des Nations Unies, de quelque institution internationale oeuvrant (en principe) pour le bien de tous. Lit de la maison, lit d'un bien portant ou d'un malade ? Navette spatiale avec à son bord l'artiste en shaman libérateur des peines des peuples du monde ? Mage cathartique, médecin sans frontière, ou Antonin Artaud au cœur de la folie ? On ne

sait. Etonnante correspondance de composition en tout cas. Ainsi, là où sa mère exprime la stupeur suivie d'un émerveillement ou d'une acceptation, il semble que dans le cas de Mullican fils, il y ait un supplément de frénésie, d'angoisse existentielle. Mais si une œuvre est familiale, filiale, des composants sont probablement ajoutés à chaque génération. Le tapis navajo quant à lui, n'est pas repris dans la composition de Matt Mullican fils. A la place, on découvre un intérieur typique de notre siècle. Cet intérieur est malgré tout, comme le tapis navajo, relais d'une cosmogonie : la cosmogonie du monde occidental libéral. Sans doute n'est-ce pas la plus magique qui soit. Mais c'est une cosmogonie quand même dont les piliers seraient ici incarnés par une armoire standard en bois que l'on imagine composite, emplie de vêtements. On en voit d'ailleurs quelques-uns abandonnés sur une table adjacente, autre pilier, autre symbole. Une porte, une pièce blanche rectangulaire... Guère plus. Cette ambiance standardisée, aseptisée, est caractéristique de notre cosmogonie occidentale, dont les rites de passage sont les entretiens d'embauche, la visite médicale, le recueillement dans la salle du crématorium, en lieu et place d'un baptême du feu, ou d'un échange de sangs, ou d'une retraite nu dans la forêt, ou d'un temps sous une hutte de pierres brûlantes, et on en passe...

Mais peut-être que justement, cette contemplation de soi, dans le dénuement le plus cru est bien l'un de nos rites aussi : le rite consistant à surmonter, si cela est possible, l'angoisse existentielle qui vous saisisait un matin, au réveil, au détour d'un jeudi comme les autres. Angoisse qu'il s'agirait de surpasser, avec de la volonté à la sauce Oncle Sam, avec une volonté de réussir sa vie, et donc a fortiori de la gagner. Submerger l'angoisse de vivre sous des tonnes de travail, d'ambition, d'argent...

Ne nous méprenons pas : c'est également angoissant de vivre dans une autre atmosphère, une autre société, une autre période historique et de devoir, pour éponger les peurs typiques de ces autres endroits et époques, être poussé par nous-mêmes ou nos semblables à affronter les périls de la forêt, ou l'asphyxie de la hutte de pierres chaudes. Les deux angoisses doivent bien se valoir.

Quant au père...

Lee Mullican pour sa part est un artiste tout aussi intéressant que son épouse et son fils, qui a réalisé une œuvre sollicitant elle aussi des paramètres paraissant être communs aux membres de la famille. Les représentations du corps chez lui sont de prime abord plus en retrait : le corps se fond dans le décor. C'est ce décor, ce fond abstrait cosmogonique, qui prend le dessus, est exploré avec intensité chez lui. Lee Mullican a réalisé de nombreux tableaux abondamment colorés, laissant voir de vastes plages densément peuplées de signes. Des réseaux de points, de lignes, de méandres, des intrusions virtuoses de motifs abstraits.... Comme si le fameux tableau de Mondrian de 1942, conservé au MOMA, *Broadway Boogie Woogie*, avait été pris d'excentricité. Ailleurs, ce pourraient être encore des océans ou des villes à la superficie desquelles viendraient s'étirer d'immenses et fantomatiques silhouettes humaines, s'y baignant, y étant incluses, parties prenantes. L'homme/ville, l'homme/océan. Nous sommes dans une peinture qui irait chercher du côté de Mark Tobey, Jean-Paul Riopelle, Henri Michaux, ou plus certainement encore Jack Whitten qu'on avait découvert en

Belgique à l’occasion de l’exposition Atopolis à Mons en 2015. Ce pour baliser de quelques noms le champ de la création dans lequel nous nous trouvons, parmi ceux que l’histoire de l’art a valorisé, tandis qu’elle laissait de côté bien d’autres artistes méritants, comme on le clame haut et fort désormais, à juste titre. Cette recherche artistique de Lee Mullican est sidérante de proximité là aussi, avec celle de son fils, qui ne fait pas autre chose que de nous faire voir des rapports de dimensions entre le corps de l’individu et le corps d’un peuple, ses structures architecturales, urbanistiques et a fortiori socio-économiques. Le scintillement, l’incandescence, l’éruption de cette peinture sont des énergies qui sont ravivées chez Matt Mullican fils.

Nous voilà donc devant trop d’évidences : les parents et le fils sont tout trois porteurs de ce char de parade enluminé qu’est leur œuvre qu’on osera nommer, ne serait-ce que pour le relief du présent essai, familiale. Il faudrait creuser cette hypothèse de la possible nature familiale de l’art, et on entrevoit déjà où les fouilles pourraient être menées : chez les Matta. Roberto Matta et son fils Gordon Matta-Clarck, dont les œuvres font elles aussi chœur commun à bien des égards, et qui, comme chez les Mullican, établissent parallèlement un pont (et presque de manière indifférente, sans intention ni ruptures, mais par simple force de développement organique) entre des courants que pendant ce temps-là l’histoire de l’art a voulu clore et définir : du sur-réalisme et de la peinture abstraite lyrique vers l’abstraction géométrique, l’art conceptuel et le minimalisme



Lee Mullican

La famille au sens large : celle de l’imaginaire géographique

Matt Mullican est le fils d’un américain et d’une Vénézuélienne. Cette double origine devrait nous encourager à oser, une fois de plus (Jesse James a encore frappé, 10.000\$ de rançon, mort ou vif) une lecture psycho-géographique : notre dada ! Quand on se promène dans le vaste univers artistique de Matt Mullican, que rencontre-t-on ? Des traits de l’imaginaire d’Amérique du Nord et des traits de l’imaginaire d’Amérique centrale.

Les traits d’Amérique du Nord, que sont-ils ? Ils sont eux-mêmes d’une double nature, à la fois indigène et occidentale. La nature indigène va s’exprimer dans une sorte de perception extralucide des grands espaces. Elle va s’exprimer dans les représentations cosmogoniques figurées sur le textile, les coiffes, les manteaux, dans les traditions de peintures rupestres, corporelles, ou de tapis de sables colorés. Toute une tradition qui va fasciner les Smithson, Heizer, et autre Oppenheim... La nature occidentale, elle, sera celle des villes, de l’expansion urbaine, autoroutière, aérienne, de l’électrification du paysage, de sa découpe, de sa rationalisation, de la localisation et de l’exploitation des ressources minières... Mais elle se distinguera aussi dans une inclinaison appuyée pour la science, servant à soutenir cette expansion humaine (recherches sur l’ADN, le génome, conquête spatiale). L’œuvre de Mullican, mi indigène, mi occidentale est toute entière secouée, traversée par ces dits imaginaires. Ce sont des plans de villes infinies se déployant sur des tables, à l’horizontal. Plans de banlieues interminables. Plans de nouveaux immeubles, maisons, quartiers, calqués sur un mode de vie donné, répété, souhaité, imposé. Ce sont des sphères transparentes couvertes de sigles, évoquant le matériel des laboratoires scientifiques. Ce sont des « autels » ou totems indiens ou panneaux publicitaires type Time Square, constel-

lés d’images trouvées et sériees, de cartes postales, de coupures de bande dessinée... Ce sont des tissus déployés en de longs paravents sur lesquels ont été encollées des images : tepees, tentes de régiments sudistes, couloirs d’hôpitaux, sans oublier les voiles ou rideaux du rite catholique...

Les traits d’Amérique Centrale, enfin, comment se manifestent-ils chez Mullican ? Dans un chatoiement de couleurs vives, évoquant la richesse des parures indiennes anciennes. Mais aussi et surtout dans un gigantisme, touchant à ce que les civilisations maya ou aztèques ont édifié. Que sont en effet ces immenses surfaces dessinées/peintes, sinon les représentations des flancs sculptés de symboles de temples de pierre ? La dernière salle du parcours du Mac’s en livre un spectacle édifiant : nous entrons dans le cœur d’une de ces impressionnantes pyramides du passé. Les murs sont couverts de signes noirs s’étirant sur le fond blanc des toiles frottées. Outre le gigantisme, il faut parler sans aucun doute de la transe, du rituel de la prise de plantes hallucinogènes, aux fins d’exploration des limites du corps et de celles de l’univers. Mullican est connu pour ses fameuses performances réalisées sous hypnose dont le Mac’s montre d’ailleurs des archives vidéos dans sa salle basse.

Transits

Tout est évidemment mêlé dans cette œuvre de Matt Mullican. Rien n’est parfaitement homogène ou distinct. Ce sont des transits auxquels on assiste, entre les Amériques Centrale et du Nord, entre le père et la mère. Ainsi, la grande salle finale est également rythmée par des mots de haute taille évoquant, on le disait, la publicité telle qu’on la connaît aux Etats-Unis : immenses accroches lexicales ou visuelles des billboards de bords de route, messages directs ou subliminaux. Et de même, si les performances font penser aux transes indiennes sous plantes hallucinogènes, on penche également vers la psychologie telle qu’elle fut développée dans le monde occidental, entre approches psychanalytiques, spirites, et cognitivistes, comportementales. Mullican réalise ses performances non pas sur prise de plantes hallucinogènes mais sous hypnose. L’hypnose est plus volontiers associée au monde spirite, à la psychologie ésotérique qui eut beaucoup de succès aux Etats-Unis au dix-neuvième siècle. Par ailleurs, l’œuvre de Mullican est aussi toute entière traversée des convictions de la psychologie cognitivo-comportementale, dont le credo est de raison, dont l’objectif est de mener des thérapies brèves, destinées somme toute à remettre les travailleurs en ordre de marche dans un temps court, soulageant ainsi le « poids » financier que représente pour une société capitaliste un malade psychique au long cours. Mullican « mime » aussi cette psychologie-là, il l’engage



dans son vaste opéra créatif. En effet, outre les performances, Mullican se livre aussi à l’exercice de la très sérieuse conférence sur son propre travail. Cet exercice d’une lecture factuelle et rationnelle de soi est à la lisière de la psychologie cognitivo-comportementale et de la psychanalyse. A la lisière d’un flux de paroles qui doit avoir un début, un milieu et une fin, et d’un autre flux qui lui, serait sans début, ni milieu, ni fin. Par ailleurs, autre accointance plus psychanalytique : les comportements et l’accoutrement de Mullican lors de ses performances. Souvent vêtu à la manière d’un employé de bureau un peu échevelé qui aurait tombé la veste, employé passé de l’autre côté du Burn-out, Mullican semble souvent



se vautrer dans des attitudes régressives, sorte de dégringolades dans des stades primordiaux voire animaux de la personnalité. C’est un type de folie cathartique que beaucoup d’artistes américains mettent en scène (Ryan Trecartin, Paul McCarthy) comme s’il s’agissait pour ces artistes, de secouer, de braver le puritanisme et l’hygiénisme propres à la culture américaine. La psychanalyse est aussi dans ses fameux « frottages » que Matt Mullican réalise compulsivement, en héritier de Max Ernst. Où il s’agit de gratter la surface pour en faire surgir les fantômes. Sa technique est très curieuse : on a l’impression qu’il fait imprimer des dessins sur des matrices rigides, à grande échelle (par quelque imprimante 3D ?) et qu’il pose ensuite la toile sur ces matrices, qu’il va révéler ensuite par frottement de crayons à l’huile... Une psychanalyse dessinée de l’individu et de la société à l’heure des résonances magnétiques permettant de visualiser l’activité du cerveau.



Le train du retour

Hornu, un jour de printemps, peu avant la crise portée par cet organisme microscopique qui a chamboulé le monde, qui s’est immiscé avec une désarmante facilité dans ses tentaculaires structures. Il fait encore un peu froid. Il y a cette exposition de Matt Mullican qui sera fermée, dans une semaine. Nul ne sait quand elle rouvrira ses portes au public, même si elle est programmée jusqu’à octobre. On a pris l’avion avec Mullican ; ont été absorbés le Yagé, le LSD ; on a voyagé avec lui entre l’Amérique du Nord et l’Amérique Centrale, erré dans des couloirs d’immeubles de bureau ou d’hôpitaux, sur des boulevards, en des cités qui n’existent pas, parmi l’immensité ; l’hypnose est venue nous envoûter, nous faire perdre contenance ; on a fait la connaissance de ses parents, charmants, avec lesquels nous avons partagé des temps et un thé. Bon... maintenant, il faut prendre le train. Retourner à Bruxelles via Mons et La Louvière-Sud. On passera devant ces autres imaginaires, ces autres villes en lesquelles l’œuvre de Mullican (universelle et qui connaît par cœur ses partitions concernant la révolution industrielle et le futur qu’elle a fantasmé, dont nous sommes en train de vivre une des occurrences) parviendra toujours d’une manière ou d’une autre à résonner. Oui, il est tard, c’est l’heure du dernier train, il est temps de rentrer chez soi. La nuit va tomber. Il faut lui faire place car elle aussi, comme Mullican, semble avoir quelque chose de pressant et de vaste à nous dire. De la taille, au moins, d’un hémisphère.

Louis Annecourt

Entrer dans l’œuvre des artistes de l’Arte Povera et de Robert Morris

Avec son exposition *Entrer dans l’œuvre*, le musée de Saint-Étienne met en exergue les notions de performance et de participation dans l’Arte Povera. Une même réflexion, dans une moindre mesure cependant, se poursuit cet été avec celle consacrée à Robert Morris, intitulée *Le corps perceptif*, en provenance du Mudam à Luxembourg.

Comme souvent, c’est le sous-titre d’une exposition collective qui définit le mieux celle-ci, à savoir les *actions et processus dans l’Arte Povera*. Avec le temps, avec la notoriété des artistes, avec l’importance objectale de leurs œuvres, cet aspect avait fini par être oublié. C’est cette dimension que cette ambitieuse exposition - initiée par le Kunstmuseum Liechtenstein à Vaduz - vient réévaluer. Outre l’intérêt intrinsèque de la démarche, le corollaire de celle-ci est le réunion de pièces quasi toutes historiques, datant du commencement du mouvement, de la fin des années ’60 au début des années ’70. Celles-ci sont contractualisées grâce à des centaines de photographies et à une douzaine d’écrans vidéo respectant les supports, les standards et les formats de l’époque. Nous sommes donc ici à l’opposé d’une valorisation spectaculaire de démarches innovantes, mais d’un vrai travail d’historien complété par une publication de haut niveau. Parmi les artistes les plus impliqués (1), citons Jannis Kounellis, Michelangelo Pistoletto et surtout Giulio Paolini qui n’a cessé depuis de signer non pas à proprement parler des mises en scène, mais des décors ou éléments de scènes ainsi que des costumes pour les différents spectacles - théâtres et opéras - auxquels il a été amené à contribuer.

Amalfi

On retrouve bien entendu ces trois artistes dans ce qui fut l’événement le plus marquant de cette époque, en termes de transversalité créatrice, la manifestation *Arte povera più azioni povere* (*Arte Povera plus actions pauvres*), organisée par Germano Celant avec le soutien du collectionneur Marcello Rumma. Elle eut lieu le temps du premier week-end d’octobre 1968 à Amalfi, sous les somptueuses voûtes en pierre des Arsenali dell’Antica Repubblica. Cette courte exposition événementielle - la première du mouvement dans l’espace public - combinait installations in situ, sculptures, œuvres basées sur des processus, actions de rue, théâtre expérimental et même un match de football organisé dans ces vastes espaces de

l’ancien arsenal. En dehors des artistes associés à l’Arte Povera (Anselmo, Boetti, Fabro, Gilarfi, Icaro, Kounellis, Marotta, Mario et Maria Merz, Paolini, Pascali, Piacentino, Pistoletto, Prini, Zorio) y figuraient aussi Jan Dibbets, Ger Van Elk et Richard Long. Cette (mini) participation internationale - ainsi qu’un colloque réunissant les plus importants critiques italiens outre Celant (Gillo Dorfles, Achille Bonito Oliva, Tommaso Trini) - contribua considérablement à la diffusion du mouvement en et hors d’Italie. La plupart des protagonistes se retrouveront l’année suivante à Berne pour une des plus célèbres expositions d’Harald Szeemann, *When Attitudes Become Form*, titre révélateur des préoccupations de l’époque, s’il en est.

Le terme Arte Povera est utilisé par Celant pour la première fois en 1967; l’exposition d’Amalfi a lieu en 1968. Toute cette génération d’artistes n’est évidemment pas insensible aux soubresauts et revendications sociales et politiques qui déstabilisent la France et l’Italie à cette époque. Ce n’est pas seulement l’aspect traditionnel de l’œuvre d’art ni sa valeur d’argent qui sont mises en cause, mais un changement de société et donc d’expériences et de décloisonnements. Désormais c’est l’action qui prend le pas sur des objets picturaux ou sculpturaux à contempler (on notera que les temps ont bien changé depuis, y compris pour ces artistes), au profit de gestes simples, d’attitudes inédites, de matières dites pauvres, mais pas inertes : gaz, fluides, néons, énergies potentielles, forces invisibles, lois de la pesanteur s’invitent dans les œuvres. Des collaborations se nouent avec des créateurs d’autres disciplines, la vogue du happening et l’influence déterminante du « théâtre pauvre » du metteur en scène polonais Jerzy Grotowski ne sont pas étrangères à ces nouvelles façons de concevoir et pratiquer l’art.

D’innovants rapports au corps, à l’espace, au temps, à l’éphémère, aux actions et au détournement poétique de certains objets du quotidien ont fait irruption dans la pratique artistique de cette quinzaine d’artistes italiens. Comme l’a écrit Alexandre Quoi, commissaire de l’exposition à Saint-Étienne, « à la différence de l’art corporel ou de l’art conceptuel de la même période, les artistes affiliés à l’Arte Povera ont toujours cherché à temporaliser le travail et à objectiver l’action ».



Vue Entrare Nell Opera - Photo Aurelien Mole



Vue Entrare Nell Opera - Photo Aurelien Mole

L’exposition

Cette exposition ambitieuse - que ce soit dans son propos comme dans son contenu (une centaine d’œuvres et plus de 300 archives photographiques) - tente de rendre compte tant de la dimension performative du mouvement que de l’implication du public face à ces œuvres-objets des plus étonnantes, si pas saugrenues, pour l’époque. En dehors de la qualité historique des pièces exposées, le challenge d’une telle exposition est d’essayer de transmettre ce que fut ce nouveau rapport entre l’œuvre, son contexte et son spectateur. Elle s’organise en quatre sections, dont les deux premières « Le Théâtre » et « Temps et Lieux » viennent contextualiser les actions par l’entremise de pièces majeures - comme la célèbre installation des pupitres à musique de Paolini,

Apothéose d’Homère (1970-1971), que domine *L’Oeil de Dieu* (1969) de Luciano Fabro. L’ensemble est soutenu par une abondante iconographie, souvent inédite, documentant avec les archives d’époque cette effervescence. Quant au chapitre “Temps et Lieux”, il fait la part belle aux photographes qui ont accompagné les artistes à ces moments-là (Claudio Abate, Giorgio Colombo, Paolo Mussat Sartor) ainsi qu’à une douzaine de films et vidéos d’artistes dont le renommé *Identifications* réalisé par Gerry Schum en 1970, rassemblant des contributions, entre autres d’Anselmo, Boetti, Calzolari, Merz et Zorio. Les deux autres sections intitulées “Actions” et “Entrer dans l’œuvre” invitent - pour une partie des œuvres du moins - le spectateur si pas à s’approprier celles-ci, du moins à s’en approcher de plus

près, se faire surprendre par le poing phosphorescent de Zorio ou s’interroger sur sa balançoire, décrypter le tronc d’arbre de Penone, pénétrer l’igloo de Mario Merz ou encore examiner de près la *Mappamondo* de Pistoletto. Certaines pièces sont par ailleurs réactivées durant l’exposition. C’est arrivé à la dernière salle qu’il peut enfin - du moins s’il l’ose malgré les conventions - manipuler le praticable de Fabro, s’époumoner dans les micros de Zorio, utiliser la *Structure pour parler debout* de Pistoletto, avant de se faire piéger par un de ses miroirs en contemplant, pour clôturer sa visite, la monumentale photographie sur toile d’Anselmo qui a donné son titre à l’exposition *Entrer dans l’œuvre* (1971)

MUDAM



Mudam, Robert Morris



Vue Entrare Nell Opera - Photo Aurelien Mole

Le corps perceptif chez Robert Morris

En provenance du Mudam à Luxembourg et succédant à celle de l'Arte Povera, l'exposition de Robert Morris a été conçue par le curateur américain Jeffrey Weiss, en étroite collaboration avec l'artiste avant son décès en décembre 2018. Elle s'attache aux œuvres historiques produites entre 1961 et 1977, en insistant sur les expérimentations formelles développées par Morris autour des processus d'élaboration d'une forme et de la notion de perception de celle-ci, en élargissant ainsi le principe systématique ou sériel de l'art minimal. Comme le travail de l'artiste est initialement fondé sur la rencontre directe avec l'objet qualifié de sculptural, les expositions luxembourgeoises et stéphanoises mettent celui-ci en valeur en limitant le contenu des différentes salles à une seule œuvre ou installation. Ainsi des pièces emblématiques telles que les poutres des 3L, les *Mirrored Cubes*, les « feutres souples » découpés et suspendus aux murs établissent les points cardinaux de cette exposition et l'ancrent dans l'histoire entendue de l'art minimal ou du process art. Cet aspect est particulièrement identifiable dans le rare l'ensemble *Untitled (Scatter Piece)*. Cette œuvre « sans état idéal ni original » est constituée d'environ 200 éléments épars, en métal ou en feutre, disposés au sol ou appuyés contre les murs, selon un processus aléatoire directement inspiré de l'œuvre de John Cage. Même s'il existe un protocole, leur arrangement n'est pas prédéterminé et change en fonction de la ou des personnes qui les installent; le visiteur peut donc (théoriquement) s'y promener à sa guise. Quant à la notion du corps perceptif, elle est encore plus manifeste dans l'installation monumentale *Untitled (Portland Mirrors)* (1977), un agencement structuré en losange, fait de

miroirs et de poutres en bois, à dimension variable selon les espaces qui l'accueille. Cette installation démonte, tout en en jouant, le principe de la perspective pour mettre le spectateur en abîme dès qu'il franchit le périmètre de l'œuvre et circule dans cette structure ouverte dont les angles se terminent par les miroirs. Ce n'est pas seulement la perception spatiale de la sculpture qui en jeu, mais également tout l'espace architectural dans lequel celle-ci s'insère. Une véritable expérience, autant physique que visuelle, qui enjoint le visiteur à prendre lui-même ses marques, à l'échelle du corps humain.

Bernard Marcélis

(1) On renvoie à la partie “Répertoire de la référence que constitue toujours l'ouvrage de Giovanni Lista, « La Scène moderne. Encyclopédie mondiale des Arts du spectacle dans la seconde moitié du XXe siècle », Éditions Carré et Actes Sud, 1999.

« Entrare nell'Opera / Entrer dans l'œuvre. Actions et processus dans l'Arte Povera », Saint-Étienne, Musée d'art moderne et contemporain, du 30 novembre 2019 au 3 mai 2020. Important cat. (540 p.), richement illustré (300 reproductions), en coédition avec Buchhandlung Walther König (version anglaise avec livret français (58 €) - Robert Morris, « The Perceiving Body », Luxembourg, Mudam, du 8 février au 26 avril 2020. - Robert Morris, « The Perceiving Body / Le corps perceptif », Saint-Étienne, Musée d'art moderne et contemporain, du 27 juin au 1er novembre 2020. Catalogue commun aux deux musées, en coédition avec Mousse Publishing (anglais-français, 224 p., 27 €)



Germano Celant, Biennale de Venise ©FluxNews

Agé de 80 ans, Germano Celant vient de décéder. Atteint du diabète, il n'a pu résister au drame du coronavirus.

Le monde de l'art perd une de ses grandes figures. On retiendra de lui qu'il fut notamment l'instigateur de l'Arte Povera et de quelques grandes expositions à succès comme le fut celle organisée en 2019 en hommage à Jannis Kounellis à la fondation Prada à Venise. Je retiendrai celle qu'il organisa au Centre Pompidou en 1981 et qui avait comme ambition de donner une image de l'identité italienne depuis 1959. Plus que l'exposition qui reprenait les grands noms des artistes de l'Arte Povera, c'est surtout le catalogue qui m'avait fort impressionné et continue de me subjugué. Une brique monumentale d'informations, une chronologie détaillée sur tous les événements marquants de ces années charnières. Les émergences artistiques de l'époque, mais aussi les événements majeurs liés à cette époque: la politique, les attentats, l'économie, le marché. Un brassage à 360° qui parlait de l'esprit du temps et des énergies qui circulaient. Une bible d'informations que je continue à investiguer avec un égal plaisir de temps à autre et qui me conforte dans l'idée que tout est lié et fait sens. Celant a eu la géniale intuition d'inventer la marque “Arte Povera”, d'en faire un produit d'exportation. Quelque part, il a anticipé ce qui fonctionne aujourd'hui dans le milieu de l'art. Sa campagne de promotion a fonctionné à la vitesse de l'éclair. En quelques mois il a su imposer, à travers quelques expositions collectives bien ficelées son groupe d'artistes. Des incursions fructueuses

Disparition de Germano Celant, grand rassembleur d'énergies.

qui on fait naître un intérêt certain de la part des collectionneurs et professionnels de l'art de l'époque. Gian Enzo Sperone, le célèbre galeriste turinois, fut un des premiers à le soutenir et à comprendre l'intérêt de créer des ponts entre l'Amérique et l'Italie... En 1969, Harald Szeemann consacre internationalement les artistes de l'Arte Povera en les incluant dans son expo “When attitudes become form”. En bon camarade de classe, on comprend mieux le renvoi d'ascenseur quelques années plus tard avec le très bel hommage rendu par Celant à Szeemann à Venise... Ma première rencontre date de 1997, il était alors le Directeur artistique de la Biennale dans la cité des Doges. C'était l'année de l'incursion corsaire du BBB dans les Giardini à Venise. Je me rappelle que cela le fit rire aux éclats quand quelques “animalisti” déchaînés avaient interrompu la conférence d'ouverture en s'accapant avec force des micros pour crier au scandale d'une manipulation génétique perpétrée par deux artistes. (NDLR: Charles François et Doctor Hugo). Il ne le sut jamais mais c'est grâce à un faux sauf-conduit spécifiant une invitation officielle de la Biennale que nous avons pu, escorté par la brigade fluviale, pénétrer dans les Giardini. A l'inverse de Harald Szeemann, le sérieux de son côté condottiere n'engageait pas l'idée d'une conversation. Hormis quelques bribes d'interviews glanées ci et là, j'ai le regret de n'avoir jamais pu avoir l'occasion de réaliser un entretien “réel”. L'improvisation, qui me caractérise, ne fonctionnait pas avec

lui. J'en apprenais plus sur lui, par la bande, c'est à dire en interviewant des artistes comme Gilberto Zorio, Pistoletto, Gilardi,... Zorio me confirma son rôle fondamental de rassembleur d'énergies. J'ai appris dernièrement qu'il vouait pour le tapis vert un amour inconditionnel. Dans une interview accordée à Antonio Gnoli, il prétendait que ce jeu lui avait appris énormément sur la vie. “ Si j'ai compris quelque chose de la vie, je le dois au billard; à un environnement fait de ruse, d'habileté, d'intelligence. Géométrie et invention. J'aurais pu devenir l'un de ces champions”. A la question de l'origine de l'invention du terme Arte Povera, Celant rétorque en toute humilité que l'idée ne venait pas de lui mais était dans l'air: « Je n'invente rien. » Arte Povera » est une expression si large qu'elle ne veut rien dire. Elle ne définit pas un langage pictural, mais une attitude. La possibilité d'utiliser tout ce que vous avez dans la nature et dans le monde animal. Il n'y a pas une définition iconographique de l'Arte Povera ». Le journaliste lui rappelle la relation de ce terme avec le “théâtre pauvre” de Jerzy Grotowski, Grotowski baptise, mais l'idée circule également indépendamment parmi les représentants du Living Theatre. Je me souviens que Julian Beck et Judith Malina parlaient de théâtre médiocre. Ils vivaient à Gênes non loin de la Via Prè, où il y avait beaucoup de prostitution, de contrebande et de jeu. » . L.P.

Els Dietvorst, reine d’Anvers le temps d’une rétrospective

Le MuHKA (le Musée d’Art Contemporain d’Anvers) propose une rétrospective inspirante de l’artiste flamande Els Dietvorst. Cette Anversoise a atteint sa maturité artistique et promet de faire encore parler d’elle.

Comme dit la sagesse populaire, « nul n’est prophète en son pays ». Ainsi, il a fallu plusieurs années d’exil pour que l’Anversoise Els Dietvorst obtienne enfin une rétrospective digne de ce nom dans sa ville, Anvers.

Il s’agit en quelque sorte d’un retour aux sources. Après plus de 10 ans en Irlande à tenir une berge-rie et développer un art qu’on pourrait qualifier d’« écologiste », cette artiste retourne le long de l’Escaut, dans « t’Stad », pour entre autres effectuer un doctorat à l’Académie royale des Beaux-Arts d’Anvers.

Cette exposition solo a lieu peu de temps après une autre exposition de grande envergure, à la côte belge. Car oui, souvenez-vous, on vous parlait déjà de cette Anversoise l’été dernier à l’occasion de sa troublante exposition avec Orla Barry au Muzee d’Ostende (« Wintrum Frod »). La plasticienne y racontait sa vie à Duncormick, un petit village irlandais, où elle tient une berge-rie, ou plutôt une sorte de laboratoire artistique. Ainsi, dans le bâtiment old school du Muzee et dans le cadre bucolique du Permekemuseum de Jabbeke (appartenant aussi au Muzee), Els Dietvorst présentait le fruit de ses recherches artistiques menées en Irlande.

Un panorama sensible

Comme d’autres grandes institutions, le MuHKA semble atteint par le virus de la rétrospective. À l’heure de la toute-puissance du curateur, le musée anversois replace l’artiste au centre du dispositif. Après Laure Prouvost, Marcel Broodthaers ou encore Anne-Mie Van Kerckhoven, c’est donc au tour d’Els Dietvorst d’obtenir une tribune.

Et il faut dire que cette rétrospective répond aux critères traditionnels du genre, à savoir présenter l’œuvre d’un artiste dans sa globalité, afin de percevoir les nuances et les évolutions d’un cheminement artistique, dans ce cas encore irrésolu.

Car l’œuvre d’Els Dietvorst est complexe. Complexe par la multiplicité des supports utilisés (installations, documentaires, performances, théâtre, sculptures d’argile, dessins minimalistes...). Et aussi complexe par le foisonnement thématique et l’hermétisme, tant au niveau de l’œuvre qu’au

niveau du discours d’accompagnement.

Comme au Muzee d’Ostende, les dessins naïfs ont une grande place. On y perçoit des arbres et des bêtes, de l’animé et du végétal. Derrière cette iconographie primaire se cache une philosophie presque totémique de l’art. Un rapport primitif qui se ressent également à travers les grandes sculptures d’argile, cette matière, massive mais si fragile, évoquant les poteries d’enfant et un art préhistorique.

Un art social

Les problématiques sociales ne sont jamais très loin dans l’œuvre engagée d’Els Dietvorst. Comme en témoignent par exemple « De terugkeer van de zwaluwen (Le retour des hirondelles) » (1999-2004), performance réalisée dans le quartier bruxellois Anneessens, et également « Koningskinderen (Enfants royaux) » (2003), réalisé dans un centre pour mineurs.

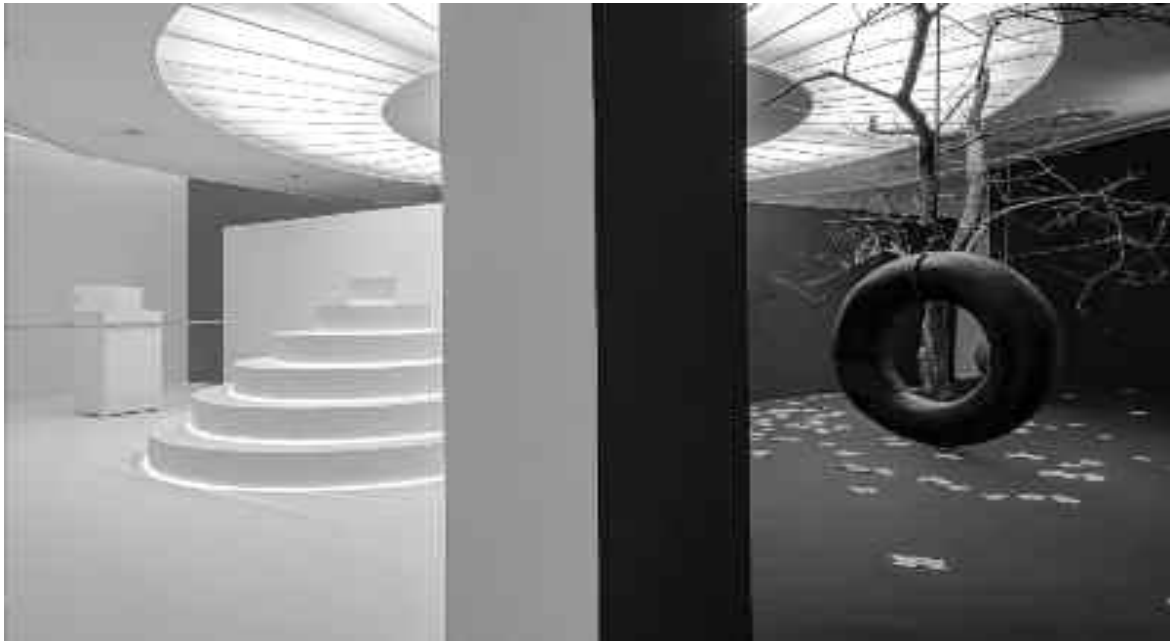
De même, en 2003, l’Anversoise a réalisé le por-

trait de Luigi, un immigré italien qui gardait des moutons sur les rives du canal Bruxelles-Charleroi (« Lied voor de prijs van een geit (Chanson pour le prix d’une chèvre) »). On retrouve ainsi chez l’artiste flamande l’idée de « soziale Skulptur » (sculpture sociale) du grand Joseph Beuys. Un art performatif qui pourrait agir sur la société.

Notons également que le MuHKA prépare actuellement une rétrospective sur Panamarenko, intitulée « Panamarenko ou le tour du monde en 80 ans ». Ce genre d’hommage n’est d’ailleurs pas le seul : entre autres, le Smak propose une exposition sur les esquisses sur papier de l’Anversois.

Ro.Ma.

« ***Dooltocht/A desperate quest to find a base for hope** », du 7 février au 10 mai 2020, au MuHKA (Leuvenstraat 32, à Anvers)



Decor van Na de zondvloed After the Flood, 2002-2020, ©MHKA

L’art contemporain comme espérance d’un monde

Il y a quelque temps, le philosophe Alain Badiou, à l’invitation de Michel Tombroff, a donné à Flagey une conférence au sujet de sa conception de l’art contemporain. En voici l’essentiel.

Pour le philosophe français Alain Badiou (Rabat, 1937), l’art contemporain est, selon le sous-titre de son intervention, « la possibilité de l’impossible ». Il peut se définir comme une rupture contre les formes antérieures mais aussi comme « une création réelle, dont le matériau inaugural est la pure forme en tant que telle ». Par sa critique radicale du passé, il témoigne d’un côté de la fin de l’art. Mais de l’autre, il affirme que celui-ci est susceptible de devenir un art de vivre puisque capable de se mettre « au service de la transformation politique du monde » dans la mesure où il parvient « à créer par lui-même un nouveau réel par la médiation de la forme ».

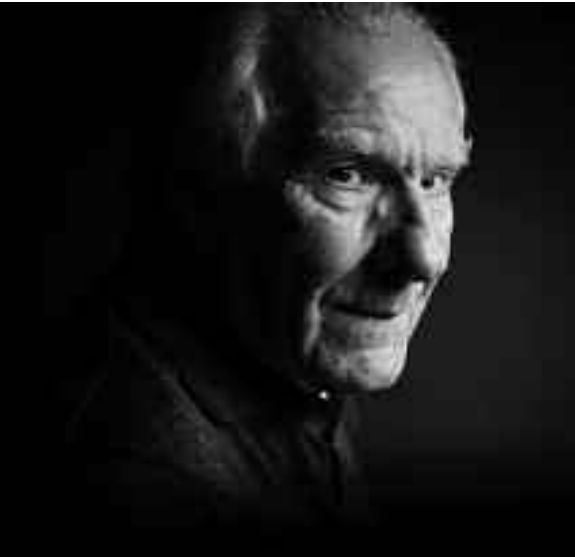
C’est envisageable dans la mesure où il se sert de moyens nouveaux pour aller « dans la direction d’un nouveau mode de contemplation, d’un nouvel espace et d’un nouveau temps, lesquels nous permettent de voir notre monde dans le miroir de ce mélange qu’il est entre horreur et beauté, entre ordre et déchet, entre liberté vide et obéissance réelle ». Ceci est perceptible à travers les installations qui présentent la

manifestation d’espaces inédits dans une certaine durée ; ce l’est encore dans les performances qui mettent des formes éphémères dans l’immédiateté.

Imiter n’est pas l’objectif de l’art contemporain. Il génère, en chaque lieu où il crée, non pas la présence d’une forme mais bien une place nouvelle où cette forme a la possibilité d’exister. Face à la force des lois, scientifiques ou autres, qui régissent le monde actuel, il apporte une exception sans pour autant désirer changer la loi, à l’inverse de la pratique du politique. L’œuvre d’art « n’est pas la création d’un nouveau futur ». Elle a cependant « une force prophétique ». Elle a « pour but de déclarer que finalement un nouveau monde est possible ». Elle montre « le possible lui-même de ce qui était tenu dans l’impossibilité par la loi du monde ».

Lorsqu’il n’est pas négation de ce qui existe et a existé, l’art devient « la promesse d’un futur tolérable ». Il permet d’échapper à la domination de ce qui est considéré officiellement comme possible et comme impossible par l’ordre dominant. L’art alors s’avère « l’effort de rendre visible aux yeux de chacun, à la pensée de chacun, ce qui pour le monde dominant et pour le capitalisme globalisé n’existe pas ».

M.V.



Alain Badiou, philosophe

Dans l'œil contemplatif d'Irmel Kamp



Irmel kamp © Ludovic Beillard



Irmel kamp Tel Aviv House Burda Nachumski Ojikowski-1988-gelatin-silver-print-baryth-peper-60x50cm

L'Ikob met à l'honneur la photographie Irmel Kamp. L'exposition « Bruxelles et Tel-Aviv » regroupe un ensemble de photos de bâtiments de ces deux capitales.

Une fois de plus, l'Ikob (Musée d'Art Contemporain d'Eupen) décide de mettre en lumière une artiste qui a exploré dans son œuvre ce qu'on appelle désormais « la Belgique de l'Est ». Cette première rétrospective d'Irmel Kamp à l'Ikob peut cependant paraître étonnante. Cette artiste présente en effet uniquement des photographies de bâtiments, en noir et blanc.

L'Aixoise est essentiellement connue chez nous pour ses clichés de maisons de Belgique germanophone : des photos d'une élégante simplicité qui nous offrent une vision surprenante de notre patrimoine architectural discret et méconnu.

Deux villes

Cette exposition de l'Ikob nous plonge dans une époque urbanistique révolue à travers deux séries de photographies, mettant en parallèle deux villes : Tel-Aviv et Bruxelles.

Ces deux capitales s'opposent, mais finissent par se rejoindre étrangement. L'exposition ne cherche toutefois pas à creuser l'histoire de ces influences, comme un historien de l'art l'aurait fait, en retraçant les itinéraires des architectes avec leurs formations et leurs contacts.

La comparaison demeure ici sensible et esthétique. Les bâtiments, industriels, résidentiels, commerciaux, s'appellent et se répondent, sans le moindre humain à l'horizon.

Rien que du béton

L'œuvre d'Irmel Kamp peut paraître en décalage avec notre temps. Il suffit d'ouvrir un magazine pour s'en rendre compte : l'humain est aujourd'hui partout. Les photographes de presse doivent toujours chercher l'« human interest », l'élément humain qui provoque

l'adhésion... Mais chez Kamp, c'est tout le contraire : l'humain disparaît et laisse la place au charisme rigide des bâtiments.

Son regard sensible sur le monde nous appelle à prendre le temps. Loin des « méga-rétrospectives » des grands musées et des artistes superstars, cette exposition présente une œuvre étonnamment impersonnelle. Dans la lignée du « slow mouvement », qui a entre autres donné la « slow food », le « slow journalism », la « slow education », Irmel Kamp propose une sorte de « slow art » au sens premier du terme : une œuvre indécise aux tons uniformes qui appelle à la contemplation bienveillante.

Enjeux architecturaux

Et comme le disait Virgile, « Le temps emporte tout, l'énergie comme le reste ». L'usure et les dégâts des années font partie intégrante de l'œuvre de cette artiste. Les fissures qui attaquent les bâtiments nous rappellent que toute construction humaine est périssable. Les couleurs noires, blanches et grises de ses photographies sont empreintes d'une certaine mélancolie, comme s'il s'agissait de « bâtiments défunts », d'un patrimoine déjà condamné.

La fameuse question de la sauvegarde du patrimoine architectural se glisse indirectement derrière ces photographies « black & white ». Cette architecture moderne du siècle dernier n'est pas toujours hissée au rang d'art. Cette exposition résonne en quelque sorte comme un appel muet des bâtiments : « Regardez ! Regardez-nous pleinement, avant qu'il ne soit trop tard ».

Ro.Ma.

IKOB – Musée d'Art Contemporain
Rotenberg 12b
4700 Eupen
Belgique



Irmel kamp Bruxelles 1997 gelatin-silver-print-baryth-paper-60x50cm

Francis Feidler

Elastikommunikation 1964 - 2020

24.11.2020 – 3 1.01.2021

Le nom de Francis Feidler est utilisé comme synonyme d'art contemporain dans l'Est de la Belgique. Sans Feidler pas de Musée d'Art Contemporain dans l'Est du pays.

À l'occasion du 27e anniversaire de l'IKOB, le Centre d'art de la Communauté germanophone célébrera, avec une exposition, non seulement le fondateur et directeur de longue date - mais aussi l'artiste Francis Feidler, qui a exposé avec beaucoup de succès dans toute la Belgique dans les années 1980 et 1990. Il invente le terme "ELASTICOMMUNICATION" pour définir ses expérimentations plastiques, prenant ainsi en compte la nature contextuelle et relationnelle du lieu dans lesquelles celles-ci s'insèrent. C'est souvent à travers la forme symbolisée d'une spirale qu'il met en forme cet aspect de la communication humaine. Pour Feidler, tout est en effet "communication élastique" - incluant la relation du spectateur à l'œuvre d'art. L'exposition se présentera sous forme de rétrospective. Elle traitera également la création de l'IKOB comme faisant partie de sa pratique artistique. Eclipsant en partie sa carrière artistique, il a oeuvré durant de longues années à faire de l'IKOB une plateforme dynamique en matière d'art contemporain en invitant artistes et directeurs artistiques de renom. Jan Hoet avec qui il a toujours entretenu une relation d'amitié a été l'un de ses premiers soutien.

Vernissage prévu le 22 novembre 2020 à 17h (Si le Covid-19 le permet)
+32 87 56 01 10
info@ikob.be www.ikob.be

Géographie narrative pour espace muséal de péril : Latifa Echakhch

Une succession d’installations pour cette première expo d’envergure de Latifa Echakhch en Belgique. Un rassemblement de regrattier qui mise sur les connotations, les conceptualisations et applique parfois le postulat de l’urinoir de Marcel Duchamp, parfois la démarche de l’arte povera, parfois une translation vers l’imaginaire.

Les arts plastiques, c’est en général d’abord des œuvres à regarder. L’œil est l’organe le plus sollicité même si d’autres sens peuvent être mis en éveil. Il existe donc pour les expos un aspect spectacle, surtout si des installations remplacent les travaux suspendus à des cimaises. C’est une dimension que Latifa Echakhch (El Khnansa, 1974 [Maroc] ; vit et travaille à Martigny [Suisse]) renforce en incluant des éléments de décors scéniques. Il est donc loisible au visiteur de déambuler à sa guise entre les œuvres dispersées à travers la grande Halle et la salle Pierre Dupont. Il y sera confronté à des objets familiers qui, dans une sorte de lignée un peu bâtarde liée aux « ready made », deviennent des compositions susceptibles d’être décodées en tant que fragments extraits de notre réalité ordinaire pour se voir soudain chargés de signifiés particuliers.

La démarche consiste d’abord en des accumulations. Elle se complète par des dispersions. Elle se perçoit comme une narration avec ses chapitres, ses séquences que, comme dans certains romans expérimentaux, on peut lire selon des enchainements différents. Il est donc manifeste que le visiteur a nécessité de se comporter en actif, peut-être même, en référence aux catégories narratives de Greimas, en actant. Ça et là d’ailleurs, quatre bancs publics sont à la disposition de chacun afin de prendre le temps de s’imprégner, de laisser libre cours à son inventivité.

Glissement sémantique

Des objets obtiennent le statut de « Fantômes ». Il suffit à Latifa Echakhch de dissimuler partiellement horloge ancienne, globe terrestre, guéridon ou bronze sous un drap blanc pour que fonctionne la métonymie familière reliant ce tissu à la notion d’apparition fantasmatique. Des verres à thé, brisés, répandus sur un tissu gris, qu’on suppose résultat d’une maladie, d’un affrontement familial, d’un accident et destinés à la déchetterie, se chargent soudain d’hypothèses saisissantes parce que l’intitulé de cette création est « Fakir ».

D’autres ustensiles se mettent en lien avec un composant du lieu. Le « Thé de Saïd », c’est une gouttière sous laquelle une théière est disposée et

suggère une action quotidienne avec un décalage muséal qui la rend singulière. Des chapeaux melon retournés et agencés sur le sol déclenchent une association culturelle avec le nom de Magritte, ou celui de Chaplin ou du duo Laurel-Hardy, voire avec celui du personnage central d’un feuilleton culte télévisuel de jadis ; peut-être même à l’arme utilisée par un espion dans les aventures de James Bond. Qu’ils jouent, au surplus, le rôle de réceptacles remplis d’encre noire engendre un écart dont l’inattendu relance l’imagination.

Certaines choses sont – du moins en apparence – déposées telles quelles. Des paires de chaussures de sport au pied d’un mur. Des micros sur pied, des accessoires de jonglerie, des pneus plus ou moins brûlés... Elles/ils affirment des présences ; ils/elles suggèrent des absences. Ce qui est disposé afin d’être soumis au regard du visiteur est en retrait des actes qu’il est possible d’accomplir. Si cela se perçoit au présent, ce qui s’est produit auparavant ou qui aura lieu ensuite est soumis à l’esprit en questionnement informel afin qu’il échafaude le contenu virtuel de ce qui n’est ni dit, ni montré.

C’est le cas des costumes et instruments de musique d’une fanfare. Disparus les musiciens, terminé le défilé festif : le cortège est interrompu. À moins qu’il ne reprenne de plus belle après quelques bières éclusées à la buvette. Ailleurs, c’est un pupitre, débarrassé de toute partition mais devenu support de vestiaire pour un vêtement négligemment jeté sur lui.

Des tapis éparpillés ne disent plus ce que fut leur usage : décoration d’intérieur, carpettes de prière rituelle ou dispositif volant pour conte oriental. Il ne subsiste d’eux qu’une présence en creux au milieu du rectangle formé par un mince périmètre tissé. Une musique pour orgue de barbarie sur carton perforé ne tardera pas à être broyée par un destructeur de document portable, qu’il s’agisse de la « Marseillaise » n’est évidemment pas innocent.

Illusion de l’illusoire

Des pans de décor servent de balises à l’ensemble. Ils sont implantés loin de tout plateau théâtral traditionnel. Ils affichent un air d’abandon. Ils paraissent dans le délabrement d’une chute fortuite en opposition à une résistance opiniâtre pour demeurer verticaux. Paysages figuratifs sur toile de fond, désormais flasques alors qu’ils avaient pour fonction de simuler le réel sous les projecteurs d’une représentation doublement réaliste. Ils témoignent d’un passé public, de l’éphémère des spectacles vivants, souvenirs délabrés



Latifa Echakhch, “The sun and the set”, vue de l’exposition, BPS22, 2020, Photo Leslie Artamonow

de quelque fastueuse mise en scène. On les ressent comme des bribes de mémoire en train de sombrer en plein alzheimer, si ce n’est en vestiges de désastre financier d’économie non marchande.

Des pierres empruntées à une plate-forme qui accueillait autrefois des soldats marocains enrôlés par Franco lors de la guerre civile espagnole en 1936 et de vraies cartes à jouer jetées au sol expriment ce que fut ce conflit idéologique pour ceux qui y prirent part contre leur gré, au milieu de dureté impitoyable et de délassement dérisoire entre les combats.

Obscur clair-obscur

L’usage d’encre noire est courant chez Latifa Echakhch. Par exemple en tant qu’enduit des « Petites lettres », minces triangles de papier contenant ou non de la correspondance. Mais c’est dans la salle Pierre Dupont que cette pratique prend tout son sens. Y sont rassemblées au sein d’une pénombre accentuée une série d’œuvres diverses où les coulées d’encre noire recouvrent une bonne part des objets installés comme les pièces énigmatiques d’une collection précieuse.

Il faut ici concentrer son attention en vue de deviner ce qui se cache. Estimer si ce qui recouvre à la façon des marées de bitume souillant parfois les océans, défigurant, ensevelissant, gangrénant choses et animaux, est pollution irrémédiable, destruction de patrimoine historique et écologique. C’est l’antre dans lequel se dissimulent les vestiges délabrés d’une civilisation

en voie d’autodestruction.

La perception du désastre s’accompagne d’une démonstration davantage évidente. Des peintures à l’ancienne, au réalisme de temps révolus, dans une structure héritée d’un passé lointain baptisée ‘tondo’ attirent le regard car une clarté ciblée les révèle. Verticales derrière des fragments détachés jonchant le sol, elles attestent d’une disparition programmée. Elles renforcent la communication que l’artiste nous amène à partager avec elle en ces périodes de grande pandémie, de fissures économiques, de séismes sociaux.

Annexes complémentaires

Selon sa pratique coutumière, le BPS22 complète son expo principale par une diversité de propositions. D’abord les collages de Laurent Molet (Charleroi, 1979). Il n’est pas de ceux qui agencent minutieusement des morceaux disparates pour aboutir à l’impression d’une image lisse. Il s’empare de photos de presse, de publicités sur lesquelles il appose un ou plusieurs éléments étrangers découpés à la hâte ou déchirés qui provoquent un décalage de point de vue. La démarche ne s’embarrasse pas de nuances et frappe dru.

Le plus souvent, les oppositions sont tranchées en antithèses et oxymores (noir et blanc ><couleur ; pays riches><régions déshéritées ; nantis><prolétaires ; gosse><pédophile). Ainsi d’un couple de jeunes mariés survolant un bassin industriel ; de misérables péons d’Amérique du Sud confrontés à une soirée mondaine style hollywoodien ; un couple euro-

péen hilare hypnotisé par le petit écran tandis qu’agonisent sur le tapis de son salon des victimes africaines d’une famine. Un groupe de mâles ont déchiré leur décor en noir et blanc pour jouer les voyeurs machos d’une stripteaseuse en Technicolor...

Plus rarement, un mot suscite un décalage, comme ce phylactère dérisoire « Aie » sortant d’un blessé dans un attentat, comme ce détournement du logo d’une télé privée parodié en « BANAL + » au milieu d’une émeute ou celui des magasins Delhaize le Lion flanqué au sommet de la butte de Waterloo. À travers ce jeu de massacre, la société de surconsommation polluante est une cible de choix.

Une procession de pénitents est en train de disparaître sous les coups de chiffon d’un produit de nettoyage. Un homme fuit un incendie de forêt à côté d’une main géante qui manipule un thermostat. Une ballade champêtre colorée en calèche d’autrefois est confrontée à des immeubles à appartements actuels en noir et blanc. L’association reconnaissance de dette, arme à feu et ironique roman d’aventures « Les derniers jours du monde » s’avère riche en combinaisons de connotations.

Une autre salle donne à voir une thématique illustrée par des pièces inégales de la collection provinciales. Cette fois, il s’agit de « Travail, loisirs, repos : un droit...!? ». On y repérera un Broodthaers, un Bury ainsi que, pour le patrimoine plus lointain, un Paulus.

L'après Covid au BPS22

Laure Houben: Le BPS22 est prêt à ouvrir ses portes le 19 mai. La programmation a été revue. Les 3 expositions en cours (Latifa Echakhch, Le Club Théo van Gogh fête ses 30 ans, Laurent Molet, sont prolongées jusqu’au 16 août.
En septembre, une exposition portant sur les nouvelles acquisitions du BPS22 remplacera la rétrospective Laurence Dervaux reportée d’un an. La réouverture du 19 mai se fera sur base de la note de l’ICOM selon la formule suivante : nombre de visiteurs autorisés = nombre de m2 divisé par 10 (max.)

Carl Havelange, (directeur artistique du Trinkhall Museum à Liège.)
Le déconfinement des musées est associé à celui des entreprises. Malheureusement, les élus parlent de « reprise » donc de la reprise du modèle « du monde comme avant », sans autres nouvelles perspectives. Les musées et institutions culturelles sont associés à des entreprises qui proposent des marchandises et dans ce contexte, un produit culturel. Ce constat donne à réfléchir.

Anne Françoise Lesuisse (directrice de BIP 2020 (Chiroux, Liège)
L’ouverture de BIP reste prévue (comme initialement) le 19 septembre avec un taux de fréquentation sans doute limité. Une mobilisation d’artistes de la FWB ou locaux est prévue en cas de blocage des frontières. Au centre de la Biennale cette année la question de « l’impact de la création sur le réel ». La question de

Au BPS22, 150 à 170 visiteurs à la fois à l’intérieur. Mesures: marquage au sol, fléchage directionnel, gel pour visiteurs et personnel. Endroits sensibles nettoyés régulièrement, plexiglas à l’accueil déjà en place avant.
Pas de visites guidées avant la mi-juin.
Bar, vestiaire, boutique : fermés
Deuxième phase, vers le 8 juin : reprise de certaines activités de groupes (conférences, mise à disposition de salles, visites guidées, ...)
Infos : +32 71 27 29 71

la fréquentation réduite donne à réfléchir sur l’opportunité de découvrir une œuvre en petit comité. Le public sera sans doute touché différemment par une œuvre s’il la découvre de manière plus intime. Cette « raréfaction » sera aussi une source de nouvelle dynamique en ce qui concerne la manière dont le visiteur « s’empare de l’œuvre ».

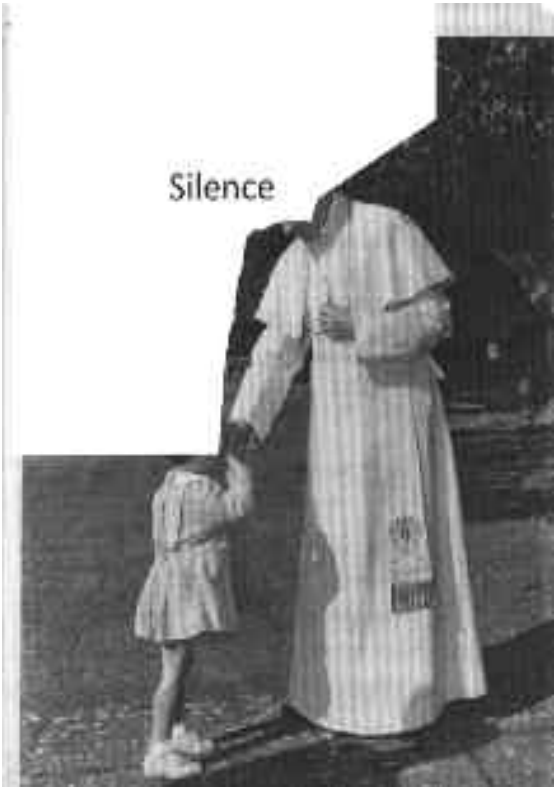
ICOM (interlocuteur privilégié des musées auprès des instances politiques)
Par analogie avec certains supermarchés, les musées prennent les mesures nécessaires afin que les visiteurs ne puissent pas se croiser, sauf lorsqu’une distance de sécurité peut être garantie. (...) Une relance des musées doit d’abord être considérée comme une contribution essentielle à la santé -mentale — publique, mais elle comporte également une dimension économique importante.



Aboubakar Soumahoro:
Appel lancé aux Italiens pour qu’ils n’achètent pas des fruits et légumes le 21 mai en signe de solidarité avec les ouvriers agricoles exploités et sans protections qui font grève pour êtres reconnus: “ Chers consommateurs, chères consommatrices, il arrive un moment où vous devez prendre parti pour défendre la communauté humaine de cette dangereuse culture de la dévaluation de la vie humaine.”

Coline Serreau:
Il faudra probablement revoir la question de la dette qui nous ruine en enrichissant les marchés financiers. Au cours des siècles passés les rois de France ont très régulièrement décidé d’annuler la dette publique, de remettre les compteurs à zéro.

Bruno Latour:
A quoi ça sert de rester confiné chez soi, si c’est pour reprendre exactement comme avant. C’est terrifiant de ne pas profiter de cet arrêt général pour infléchir le système de production dont nous savons qu’il est responsable et qu’il accélère vers une catastrophe par rapport à laquelle celle du virus actuel est un petit problème. C’est indécent de dire ça alors qu’il y a plein de gens sur le front qui combattent. Tout ce qui paraissait impossible avant, cet arrêt brutal de la production, prouve au contraire que c’est possible. Si on ne fait pas preuve de discernement en pensant à ce que l’on garde et ce que l’on ne garde pas c’est un crime. On va se retrouver avec la précipitation de toute cette industrie vers un mur.



Laurent Molet collage, © BPS22, photo Leslie Artamonow

À l’étage, c’est l’atelier de création du Club Théo Van Gogh composé de patients psychotiques. La moisson est diverse, hétérogène. Parmi ces témoignages bruts, certains ont ouvert des pistes créatives plus fécondes que d’autres.
Wahid Saïdane (Yellé, 1960) aligne des portraits systématiquement gros plans de visages. Leur expression colorée les rend vivants et présents. Leur regard se fixe dans le vôtre et vous parle. Ceux dessinés en noir et blanc par Pat’ révèlent des émotions multiples. Ils ont parfois des accointances graphiques avec la bande dessinée. Ils forment une galerie étonnante à travers une sorte d’inventaire des avis de recherche placardés dans les commissariats.

Les personnages de Fred Ignace (Charleroi, 1967) ont le plaisir de la couleur. Leur présence semble nous inciter à les rejoindre au sein des tableaux. Réba (Charleroi, 1973) a choisi des lignes épurées pour cerner les gens qu’il a repérés dans des reproductions d’histoire de l’art ou des publicités de magazines. Ils acquièrent de la sorte une légèreté, une transparence qui les dote d’une fragilité délicate. Pour Antonia Scavone (Sicile, 1963 ; Charleroi, 2011) la légèreté tient plutôt de l’apesanteur qui anime ses humains et ses animaux sortis de livres de contes.
Pascal Isbiai (Pont-à-Celles, 1969) déploie une cartographie poétique multicolore qui ouvre sur des régions fictives. Elles possèdent l’attrait de territoires encore épargnés par la pollution. Thaddeus Mazurek (Charleroi, 1966) conçoit des machines susceptibles de produire des mouvements continus.

C’est le pastel qui permet à Gunay Dalgic (Mont-sur-Marchienne, 1967) de réaliser son abstraction géométrique. Il est rejoint par Léo Vocal (Marcinelle, 1978) qui s’épanouit dans un abstrait plus fluide, aux courbes harmonieuses.

Une place à part pour Olivier Berteen (Villers-la-Ville, 1964) qui pratique la linogravure. Son expression gestuelle, presque brute, nerveuse, campe des scènes qu’accompagnent des poèmes manuscrits qui décrivent un imaginaire hanté par le héros Banksy.

Michel Voiturier

Au BPS22, Boulevard Solvay 22 à Charleroi, jusqu’au 30 août 2020, « The sun and the set » de Latifa Echakhch, « Master of Puppets » de Laurent Molet, l’atelier Van Gogh et « Travail, Loisirs, Repos ». Infos : +32 71 27 29 71 ou <https://www.bps22.be/fr/expositions>



Liege

ART AU CENTRE



Pas courant - Naomi Gilon



How to get a tree into a room - Zeli Bauwens



How to get a tree into a room - Zeli Bauwens

Une vitrine commerciale en latence, une exposition, une œuvre. Tel est le dispositif mis en place par Mouvements Sans Titre, chapeauté par Maxime Moinet, depuis octobre 2019. La manifestation a déjà vu naître deux éditions de trois mois chacune, soit au total près de 43 vitrines occupées par autant d’artistes. Deux autres sont actuellement en préparation. Mouvements Sans Titre n’est pas à son premier coup d’essai avec Art au Centre. L’association est déjà à l’origine de Party Content et de l’Elexposition, initiative citoyenne et culturelle accaparant l’espace public par le biais d’affiches artistiques collées sur des panneaux électoraux. Ce premier projet mis en place en 2017 partage avec le dispositif actuel de multiples envies communes : démocratiser l’art, le rendre visible au plus grand nombre, dialoguer avec l’espace urbain, créer de la surprise et de l’étonnement là où on ne les attend pas.

Le principe de ce nouveau projet est simple : constatant que de nombreuses vitrines commerciales du centre-ville sont laissées vides, dans l’attente de nouveaux locataires, pourquoi ne pas les transformer en lieu d’exposition le temps de leur inoccupation ? Ainsi l’association, en partenariat avec Liège Gestion Centre-Ville ASBL, recense régulièrement les magasins à louer pour leur offrir une visibilité peu commune durant trois mois. Les vitrines sont sélectionnées et réparties selon 12 commissaires invités11 Il s’agit de :

Sophie Delhasse, Philippe Braem, Yoko Uhoda, Maxime Moinet, Marine Candova, La peau de l’ours, Mikail Koçak, Thibaut Wauthion, Pauline Salinas, Marjorie Ranieri, Anna Ozanne, Saryna Nyssen. , formant un comité de sélection. Provenant d’horizons différents, ces derniers proposent des artistes dont les projets sont susceptibles de s’adapter à la particularité de l’espace semi-urbain. Les fenêtres sur rue se transforment alors en espaces qui s’investissent d’un vocabulaire exographique presque classique : white cube ou black box formés par des ci-maises, accompagnés d’une réflexion sur l’éclairage, présence de cartels et de textes explicatifs sous la forme d’un livret...

À ceci près que les œuvres sont tributaires de la visibilité des espaces en question, du quartier dans lequel elles se montrent aux visiteurs-passants et qu’elles se construisent pour la majorité de manière exclusivement frontale. Chaque proposition artistique est donc pensée et (ré)installée en regard des environnements intérieurs et extérieurs22 À noter que les commissaires et artistes sont informés des vitrines à disposition deux semaines avant l’ouverture de l’édition. De même, si certains lieux se trouvent loués durant l’exposition, les œuvres sont déplacées vers un autre espace. . Mais, si les interventions sont par essence diversifiées, toutes ont en commun de contrebalancer le flux de néons, publicités et autres investissements promotionnels parfois tape à l’œil. Il en résulte une multitude

d’instant de pause poétique dans ce flot tellement quotidien d’images sur-exposées qu’on finit par ne plus y faire attention.

De nombreux artistes prennent en considération la fonction première de ces devantures, jouant sur les codes commerciaux. Dick & VLE33 Le duo est lauréat de l’appel à projet, permettant à de jeunes créateurs de participer à Art au Centre. Cinq propositions ont été sélectionnées par le comité : Sarah Minutillo, Maria Vita Goral, Dick&VLE, Usha Lathuraz et Collectif 5+. transforment une des vitrines en Coin des bonnes affaires. Naomi Gilon présente une « gamme » de chaussures hybrides, uniques, d’une élégance réinventée et décalée (Pas courant). Arthur Cordier revisite quant à lui le vocabulaire publicitaire en s’emparant des affiches promotionnelles, des couleurs et formes criardes de « l’image-rie Discount », si ce n’est qu’elles sont ici marquées par l’absence de texte, vantant et vendant du vide (Très important après la chute des feuilles).

D’autres interrogent l’impact visuel de ces vitrines vides, semblant abandonnées au cœur de la cité. Once upon a Time de Zoé Médard propose un avenir désenchanté où le délabrement se joue poétiquement des bris de verre et de la brisure. A deux pas de là, Yvan Derwédoué incite quant à lui les passants à taguer et laisser une empreinte en gratant la neige artificielle qui recouvre l’entièreté de la vitre. Dans ce Win for Life géant, l’intérieur se dévoile alors au fur et à mesure des envies irrépressibles de marquer l’environnement de notre présence. Les conditions de présentation instaillent aussi une réflexion sur notre relation au territoire urbain. Et ceci se réalise soit

en surenchérissant cette abondance visuelle, soit en créant une rupture. C’est le cas de Zeli Bauwens dont l’œuvre How to get a tree into a room dialogue avec le boulevard sur lequel elle est située. L’arbre brisé, déraciné de son contexte naturel, exposé au regard de tous, fait écho à ceux bordant la rue tout en questionnant l’exploitation de la nature. La particularité première de Art au Centre réside dans la rencontre des interventions avec la ville. Elles nous invitent à prendre conscience du rapport que nous entretenons avec ce qui nous entoure quand nous arpentons le centre. Tout ce qui se trouve en vitrine est exposé au tout venant, au passant initié ou non averti qui choisit de se laisser interpeler ou non. Distillées ça et là, les œuvres se confrontent aux devantures commerciales mais elles s’y confondent aussi. Ainsi il faut parfois quelques temps avant de se rendre compte de leur présence et c’est ce qui fait le jeu (et l’enjeu) de Art au Centre.

Céline Eloy

Du 9 juin au 31 août, la troisième édition d’Art au Centre réunit les œuvres de 27 artistes dans 24 vitrines du centre de Liège.



ART AU CENTRE
proposition de Liège Gestion Centre-Ville ASBL

Jean-Marc LIBEN-STEYNIS

Souvenirs d’une fin de siècle
Installation à l’entrée 3 places d’exposition, vitrines

Première phase visible à partir du 4 juin
En raison du confinement nous ne ferons pas de vernissage, nous vous proposons de nous rencontrer uniquement sur rendez-vous.

Exposition Juin – Juillet – Août 2020
Ouverture les jours de 2 à 19 heures sauf le dimanche

ART AU CENTRE
RVCU, chaussée de Waterloo (Sarttille) 1180 Bruxelles
info@artaucentre.be - 0032 474 431343
www.artaucentre.be
Email: artaucentre@artaucentre.be - 0032 474 431372
Liège Gestion Centre-Ville ASBL - 1180 Bruxelles

Charlotte Beaudry inaugure la NEW SPACE



Vue de la NEW SPACE pendant les travaux de rénovation, Liège, mai 2020

Et après ? Les galeries d'art contemporain ont fermé en mars. Les foires ont disparu de la scène. Doit-on s'interroger sur des changements possibles de stratégies et de comportements après cet épisode Corona ? Certains galeristes ont anticipé ce changement avec une distanciation sociale imposée, avec des masques et des solutions hydro alcooliques à l'entrée. Alain De Clerck a été confronté personnellement à la diffusion du virus, il est donc quelqu'un qui est sensibilisé. Nous lui avons posé quelques questions à l'occasion de l'ouverture de son nouveau lieu prévu en septembre ainsi qu'à Charlotte Beaudry, artiste choisie pour inaugurer son nouveau lieu.

FN: Tu changes de lieu, la Space devient aujourd'hui New Space, qu'est-ce qui change ? Peux-tu envisager une galerie sans vernissages d'autant plus que chez toi le bar est un des éléments important de ton activité de galeriste ?

Alain De Clerck : On ne change pas de lieu, la SPACE Collection reste aussi en Féronstrée, d'ailleurs la prochaine exposition est celle de Manu Dundic « Les Pauvres, les pauvres, les pauvres », programmée initialement au mois d'avril mais étant reportée au mois d'août et septembre en raison du confinement.

Charlotte Beaudry était prévue à la SPACE en Féronstrée en juin et lorsqu'elle a visité le nouveau lieu, elle a tout de suite exprimé l'envie d'y exposer. Nous avons donc tout simplement déplacé son exposition de la SPACE à la NEW SPACE, rue Vivegnis 234.

Je tiens à rappeler que la SPACE Collection n'est pas une galerie. Elle est reconnue et conventionnée (modestement) en tant que centre d'art par la Fédération Wallonie-Bruxelles. Il n'y a pas de politique de vente à la SPACE Collection et lorsqu'un artiste vend une œuvre exposée chez nous, nous ne prenons pas de commission. Cela sera identique pour les œuvres exposées à la NEW SPACE.

FN: Pourquoi la NEW SPACE ?

Alain De Clerck : Il fallait différencier les deux lieux. Charlotte Beaudry exposera bien à la SPACE Collection mais au lieu-dit de la « NEW SPACE », situé rue Vivegnis. Il s'agit simplement d'un second lieu de monstration, dont l'espace fait 500 m², permettant des expositions plus ambitieuses et demandant plus de pro-

duction. Il fonctionnera comme un lieu de recherche, d'expérimentations et de création. La programmation sera plus élargie vers l'international.

Concernant les vernissages, ce n'est pas tant le bar en lui-même qui est important mais les enjeux liés à la vie sociale et culturelle liégeoise qui s'y déroulent. Ce sont des moments où de nombreux acteurs issus de divers milieux culturels et sphères artistiques se rencontrent, échangent, débattent. Et où, parfois, de ces discussions peuvent naître de nouveaux projets et/ou collaborations. Cette émulation est essentielle pour nous.

FN: Tu choisis Charlotte Beaudry qui est représentée officiellement par Yoko Uhoda. Peux-tu expliquer ce choix dans ta programmation ? Le titre est évocateur « Lifting Belly », c'est un clin d'œil à la condition des femmes ? Ce sont des nouvelles productions ? L'artiste va-t-elle faire un travail spécifique pour ton nouveau lieu ? Comment définis-tu ta fonction de galeriste ?

Alain De Clerck : Le choix de Charlotte Beaudry n'a strictement rien à voir avec Uhoda ! Cette exposition était prévue depuis longtemps. Charlotte est une artiste que la SPACE Collection aime, suit, soutient et défend depuis de nombreuses années, notamment par le biais de l'achat d'œuvres en 2014 à destination de notre collection (1). Nous ne recevons plus d'aide de la famille Uhoda pour le moment.

Charlotte Beaudry : Le titre fait référence à *Lifting Belly*, un poème érotique écrit par Gertrude Stein paru dans diverses pièces entre 1913 et 1927 et publié pour la première fois en 1989. Le traducteur en français du poème explique en quatrième de couverture : *Lifting Belly*, ventre qui se lève et matrice soulevante, lift in belly, soulèvement intime, ascenseur utérin, lift in belle, li-, soulèvement dans la belle et sur le point de recommencer encore, avec vue sur le sans cesse, lift in, belle,-ly, mouvement intérieur et vers le haut, bellement, etc. Stein considère les mots et les groupes de mots à la façon de séquences sonores passant à l'oreille, se superposant parfois les unes les autres, partiellement ici, là tout à fait. L'élaboration de l'œuvre dépend directement des effets ainsi obtenus.

En tant qu'artiste plasticienne, mon approche est similaire. En effet, je travaille simultanément sur plusieurs projets : les portraits, les structures architecturales, les objets de séduction, iconographie étendue aux objets ou aux attributs féminins (parures, ornements, accessoires) dont j'éprouve le potentiel formel, métaphorique et symbolique. Ces séries réalisées sur plusieurs années font émerger de nouvelles propositions d'assemblage.

Pour la SPACE Collection sera construite une structure, sorte de matrice où se trouveront rassemblées peintures, sculptures en porcelaine et objets peints. Des sweatshirts seront créés à partir d'un motif érotique, et portés lors du vernissage dans une sorte de performance infinie, panoplie de guérilla urbaine célébrant le pouvoir symbolique des apparences et des stratégies qui leur sont associées.

FN: Avec l'expo Warhol en septembre et l'ouverture de la Space, Liège possède-t-elle tous les atouts pour devenir la ville du réveil artistique en Wallonie ?

Alain De Clerck : (rires) Il y a une exposition Warhol prévue ?

De notre côté, nous continuons à faire notre boulot de centre d'art avec les moyens que l'on nous donne, en faisant tout notre possible pour que notre projet tienne la route. Je ne pense pas que l'exposition Warhol en septembre soit synonyme de réveil artistique en Wallonie. Etant donné la difficulté de fédérer le secteur artistique contemporain à Liège, un véritable centre d'art contemporain subsidié par les pouvoirs publics verra certainement plus vite le jour à Arlon qu'à Liège... !

NEW SPACE
Rue Vivegnis 234
4000 Liège



Oeuvres Space : Charlotte Beaudry, Émeute II, huile sur toile, 24 x 30 cm, 2009

L'inauguration de la New Space aura lieu le vendredi 4 septembre à 18h.

Heures d'ouvertures : Le mercredi de 14h à 18h Le vendredi de 16h à 19h Le samedi de 14h à 18h Ou sur rdv hors des horaires d'ouverture (info@space-collection.org ou 0497/99.44.35)

1 La SPACE (Société publique d'Art contemporain-Europe) est un projet développé depuis 2002 par le sculpteur belge Alain De Clerck. Installée à Liège, mais également à Maastricht depuis 2013, elle a pour objectif le soutien aux artistes par la création et la valorisation d'une collection européenne constituée grâce à des sculptures génératrices de culture. Elle met l'art contemporain à la portée de tous en impliquant dans sa construction la participation active des citoyens, des pouvoirs publics, des entreprises et des opérateurs culturels. Actuellement la collection compte 122 œuvres de plus de 90 artistes belges et internationaux.



A l'autre Space,
En Féronstrée, 116 à Liège.
Emmanuel Dundic,
"Les pauvres, les pauvres, les pauvres"
Vernissage le vendredi 7 août à 18h
Exposition du 8 août au 12 septembre 2020, accessible du jeudi au samedi de 15h à 17h30 ou sur RDV

Avant la quarantaine, au Brico Gamma d'Ans, Emmanuel Dundic, à droite, reconvoque Marcel Duchamp. © FluxNews



LIFTING BELLY

Charlotte Beaudry

Ouverture de l'exposition du 4 septembre au 10 octobre 2020,
accessible du jeudi au samedi de 15h à 17h30.

Inauguration le vendredi 4 septembre à 18h

NEW SPACE

Rue Vivegnis 234
4000 Liège
info@space-collection.org

Un centenaire : l'avant-garde belge de la décennie folle via « 7 arts »

La première guerre mondiale a cessé. Le XXe siècle européen et étasunien se précipite dans l'effervescence de l'illusion de la paix. La créativité bouillonne. Les mondanités pétillent. Jusqu'au séisme du krach économique mondial de 1929.

Entre 1920 et 29, c'est une déferlante. Le surréalisme relaie dada en littérature et en arts plastiques. Le jazz influence les variétés et les musiques plus sophistiquées. La danse, avec les 'Ballets suédois', poursuit la révolution antérieure amorcée par les 'Ballets russes'. Le music-hall détrône le café-concert. Le cinéma devient parlant, même s'il bégaie encore un peu. La mode esquisse un début de liberté féministe. La radiodiffusion se répand et émet des journaux parlés. Tout cela sur fond, à peine perçu par la majorité, de la naissance des divers fascismes qui balaieront le monde une décennie plus tard.

Activistes culturels

À travers cette ébullition, des groupes surgissent, disparaissent, renaissent. Parmi eux, celui des animateurs de la revue « 7 arts » qui parut à Bruxelles de 1922 à 1928. Selon un de ses fondateurs, face aux excès des créateurs et des citoyens bénéficiaires de l'artificiel essor économique de l'époque, ils voulaient effectuer, « une percée à travers les contradictions de l'esprit moderne ». Et cela « par la précision, la discipline, la volonté de construction, bref en dominant la brutalité du destin tragique de ce siècle et le dilettantisme des attitudes de l'intelligence ».

C'est un quintet qui orchestre le mouvement: Pierre Bourgeois (poète, 1898-1976), son frère Victor (architecte, 1897-1962), Pierre-Louis Flouquet et Karel Maes (plasticiens, 1900-1967 ; 1900-1974), Georges Monier (musicien, 1892-1974). Au cours des quelque 150 numéros de leur magazine, ils vont exposer et illustrer leur projet de prôner un art moderne qui serait intégré à la vie réelle.

Leur action démarre après une conférence de Théo Doesberg, défenseur de l'art abstrait géométrique, et une rencontre avec Ricciotto Canudo qui considère le cinéma comme un 7e art. Elle sera appuyée par la collaboration avec un certain nombre de créateurs que l'on retrouve dans cette exposition : Félix De Boeck, Josef Peeters, Jean-Jacques Gailliard, Marcel-Louis Baugniet et plus tard Servranckx pour les plasticiens ; Stanislas Jasinski, Huib Hoste, Alfons Fancken ou Jan Wils pour les architectes ; Paul Werrie pour la littérature.

Le groupe se présente, comme l'écrit Alexandre Mare, en tant que « une authentique avant-garde inédite, faite de collages et d'adaptations » des idées du Bauhaus, du Futurisme italien, de De Stijl aux Pays-Bas, du Constructivisme russe et les tendances architecturales d'un Le Corbusier ainsi que celles très en vogue des sociales 'cités modernes'. Sous l'égide de l'abstraction géométrique, il s'agissait, ainsi que le synthé-



M.-L. Baugniet (1896-1995) Set design, Gollywogg's Cake-Walk (Debussy), performance by Akarova, ca, 1923 - Coll.CIVA & Private collection ©Photo M.Louis, 1988 © SABAM Belgium 2020.

tiqe Yaron Pesztat, d'« incarner dans la totalité du monde physique, l'esprit d'une civilisation à venir marquée par la mécanisation, le mouvement, la vitesse, la rationalité et l'ordre. » Ambition démesurée, impossible à atteindre mais dont les productions exposées sont de passionnants jalons de notre histoire de l'art.

Côté documents, le visiteur a le choix entre correspondances, photos, affiches et prospectus, catalogues et publications diverses, maquettes. Pour le reste, il suivra le parcours plutôt pédagogique qui met en évidence la créativité des membres du groupe.

Rigueur formelle antidote au chaos

Deux pistes s'affirment. La première est celle des figures géométriques, de leur rationalité patente, de leurs potentielles combinaisons. Elles témoignent d'une quête d'équilibre, d'harmonie, de sérénité. La seconde est celle des couleurs. Qu'il s'agisse de tableaux, de mobilier, de décoration d'intérieur, de décors cinématographiques ou théâtraux, elle est omniprésente. Comme si le chaos de la guerre avait besoin d'être exorcisé par une recherche de rigueur logique ; comme si les horreurs qu'elle venait d'engendrer avaient besoin d'être remplacées par le charme de la polychromie.

La conjonction des deux préférences allie rythmes et mouvements, deux constantes de la réalité vivante qui nourrit pareillement musique et choré-

graphie. Ceci en adéquation avec mécanisation accrue du labeur, prédominance du jazz et rapidité tant des productions industrielles que des moyens de transport.

Même les portraits figuratifs se conçoivent en fonction de formes ordonnées. Ceux des fondateurs par Karel Maes sont identifiables mais les traits qui les composent stylisent les visages, les agencent en éléments graphiques permettant d'alterner pleins et vides en des contrastes d'autant plus forts que le noir et blanc des linogravures les accentue.

Il en va de même avec le Charlie-Charlot Chaplin de Flouquet et davantage avec un Tango, gestuelle saisie par Marthe Donat et résumée au moyen de quelques rectangles et d'un trapèze. Et, lorsque De Boeck portraitise Maes, tout se construit en diagonales accumulées au sein desquelles la rondeur du front et celle des lunettes suscite un dynamisme renouvelé. Afin de traduire le mouvement de personnages en action, sportifs ou danseurs dessinés par Baugniet, le tracé élémentaire sera adapté aux positions corporelles avec la volonté d'en suggérer la souplesse.

M.-L. Baugniet (1896-1995) Set design, Gollywogg's Cake-Walk (Debussy), performance by Akarova, ca, 1923 - Coll.CIVA & Private collection ©Photo M.Louis, 1988 © SABAM Belgium 2020.

Le design de l'époque demeure, lui, dans une gamme géométrisée (ou mieux :

géométrisée). Telle chaise et tel buffet de Huib Hoste, tel bureau signé Marcel-Louis Baugniet attestent d'une grande pureté de lignes. Il en va de même en ce qui concerne les projets d'aménagements intérieurs et le mobilier afférent.

Polychromie d'illusoire euphorie

La couleur s'allie aux formes rigides sur une toile où Flouquet, encore lui, représente Pierre Bourgeois dans une pose pensive. Elle agrémente un thème austère, le parant d'une luminosité particulière. Elle s'étale dans un étonnant Magritte avec un portrait du même poète détaché de toute figuration, résultat de l'appartenance éphémère du peintre à « 7 arts ».

Donc le coloris s'affichera dans la majorité des démarches soutenues par le groupe. Il a tendance à rendre les apparences plus attractives en leur inconsciente liaison avec la frénésie de vivre qui suivit le mirage d'une paix jamais signée après les massacres et les destructions de 14-18.

Colorer convient bien à un Jean-Jacques Gailliard qui a toujours été plus figuratif qu'abstrait. Sans doute n'est-ce pas artifice mais plutôt une forme d'optimisme humaniste qui ignore encore que l'avenir l'étouffera. Les teintes se veulent discrètes comme dans Petite maison à construire, plus affirmées dans Les danseurs, plus éclatantes dans un projet de décor pour une pièce de marionnettes, Le ballet de la toupie.

Une composition de Jos Léonard irradie de ses déclinaisons de rouge. Hoste associe volontiers bleu, rouge, jaune et noir à ses éléments très géométriques. Pierre-Louis Flouquet n'hésite pas à des cohabitations de coloris lumineux sur des configurations plus ou moins évanescences. Maes dispose des éléments formels polychromes en une sorte de feu d'artifice, d'autant que certains d'entre eux ressemblent à des lettres de l'alphabet. Plus que ses confrères, il introduit en ses agencements des ronds, moyen plastique d'adoucir l'angularité des carrés, rectangles, triangles et autres polygones.

Lorsque Servranckx, pour un hommage au 7e art, use d'une gamme nuancée de sépias, il y adjoint des ponctuations écarlates et quitte les pures figures géométriques au profit d'objets symboliques conceptualisés. Quant aux vitraux d'Edderickx et de De Koninck, ils répondent à leur vocation de teinter la lumière.

Si l'architecture n'est pas parvenue à satisfaire les objectifs du groupe en matière sociale pour des raisons économiques et idéologiques, ses prémisses sous forme de projets divers sont fréquemment colorées de belle façon. Tel projet de Victor Bourgeois pour immeuble à appartements propose une façade réjouissante. Le presbytère prévu par Hoste dresse une devanture apte à collaborer avec le soleil. Les dessins de villas présentés par Jasinski s'intègrent manifestement dans un climat où le beau temps les met en valeur.

Déceptions inévitables

Les nombreux projets de bâtiments sont loin d'avoir tous vus le jour. Les commandes officielles sont rares. Il y eut néanmoins, grâce à quelques bourgeois-maitres socialistes, l'érection des 'Cités modernes' à vocation sociale. Elles ont permis de réaliser en dur quelques ensembles dont l'esthétique possédait une rigueur très mathématique. Tentatives la plupart réussies pour trouver une harmonie distinguée alliée à des impératifs de luminosité intérieure et de confort contemporain.

Les trouvailles en matière d'une publicité adaptée à la modernité ont aidé à la diffusion des concepts du groupe. Elles ne sont pas arrivées à mettre en valeur deux branches moins dotées de créateurs belges à cette époque et guère favorisées par des subventions publiques. Au cinéma, Charles Dekeukeleire n'est parvenu à produire que trois films expérimentaux condamnés à l'insuccès : Combat de boxe, Impatience, Histoire de détective.

Le magazine aura beau publier des critiques et s'associer à un ciné-club, ainsi que le souligna Pierre Bourgeois, « De tous les arts, le cinématographe cède le plus à cette surenchère du médiocre ».

La musique possédait en Georges Monnier un critique compétent et un musicien exigeant. L'homme défend Satie, Stravinsky, Schönberg... Lui-même compose selon des « techniques d'écriture polyrythmique et polytonale ». Il ne parviendra pas à s'imposer vu, écrit-il, qu'« on ne fera pas avaler du gin à des amateurs de limonades ». Une vidéo permet d'entendre une des rares œuvres qu'il n'aura pas détruites à la fin de son existence.

Le grand mérite de cette expo est de rappeler à quel point les avant-gardes eurent de l'importance autrefois dans les innovations qui ont marqué l'histoire de l'art. Elle rappelle également que ce type de mouvements, si fréquents en Europe durant la première moitié du XXe siècle, même si leurs membres étaient peu nombreux, si leurs écrits étaient peu diffusés ont permis la circulation des idées, leur confrontation à travers une bonne partie du continent européen, via l'Italie, la Yougoslavie, la Roumanie, la Tchécoslovaquie, la Pologne, l'Allemagne, les Pays-Bas, la Suisse, la France et la Belgique.

Michel Voiturier

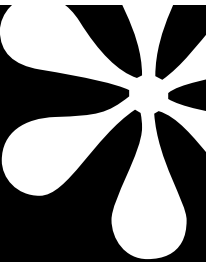
« 7 arts 1922-1928 » à voir au CIVA, 55 rue de l'Ermitage à Ixelles, jusqu'au 9 août 2020. Infos : +32 2 642 24 ou <https://www.civa.brussels/fr>

Catalogue (trilingue F En Nl): Stéphane Boudin-Lestienne, Valérie Dufour, Serge Goyens de Heusch, Alexandre Mare, Yaaron Pesztat, Iwan Sstrauwen, « 7 arts 1922-1928 Une revue belge d'avant-garde », Bruxelles, CTC/Civa, 242 p.(35€)

Chronique 23

Aldo Guillaume Turin

Robert Wilson, Peter Farrelly, Jean Douchet, Peter Joseph, Federico Fellini, Espace Méridien.



Peu d’échos dans la presse, et cependant Robert Wilson incarne l’un des meilleurs questionneurs des constructions de l’imaginaire et de ses incidences au plan de la réalité, cherchant loin dans la littérature et les arts plastiques, enquêtant sur des aires culturelles en dehors de l’Occident. La galerie Bernier Eliades a récemment invité l’homme de théâtre connu pour avoir affirmé qu’il garde espoir de ne jamais déroger à ses principes non plus qu’à la spontanéité des façons d’être ordinaires. Il dit vouloir ne pas se résigner à des procédures formelles dans son travail – ne pas considérer les auteurs qu’il pratique, de Sophocle à Goethe, autrement que comme des intercesseurs. Aujourd’hui, Wilson a serti les murs mis à son entière disposition d’une marqueterie de graphies-papier, dans le style de prises de notes, au format identique, où l’absence de mouvement d’un semis de lignes droites et de cercles qui se relaient d’une page à l’autre compense l’effet cinétique éprouvé. Même dressant ces figures a minima à l’échelle d’un écritoire, à l’aide d’un matériau qui tient entre ses mains, l’artiste tourne sa pensée vers la détente de l’action qu’il invoque lorsque, transposant un texte classique, il le déploie sur la scène à travers des variables hors de contrôle qui dégèlent la prosodie, sortent le verbe de sa cage.

*

Les frères Peter et Bobby Farrelly furent, à l’orée du siècle, les cinéastes d’une Amérique paradoxale, leurs films décrivant toujours de biais les tensions internes d’un univers en crise depuis l’attaque aérienne sur New York. Or, non seulement leurs œuvres, dont le remarquable *Dumb and Dumber*, dépeignaient à l’aide de raccords burlesques la faillite de l’entre-soi due à l’échec à identifier un ennemi hors du commun, devenu un monstre dans l’imaginaire collectif, mais bien plus encore elles racontaient comme nulle autre les effets grandissants de l’adhésion au comportementalisme. La question est celle d’une école, ou d’un style de pensée qui a répandu ses programmes outre-Atlantique, ceux-ci appliqués très souvent à la lettre par une société moderne fêve de gain et d’admission à l’élite, avec, en plus, des réordonnancements au niveau de la logorrhée médiatique, où la pratique consiste à museler la psyché à l’épreuve de la vie. L’idée que les deux auteurs défendaient à travers leurs images semble toutefois tenir dans le fait que la ville, la grande ville et ses recoins débordant de nostalgie décorative, représentait l’aire parfaite où trouvaient, non sans bizarrerie, à s’épanouir des personnages aussi éloignés de la norme que possible. Ces êtres cahoteux y organisaient leurs fautes. Envahissants, maladroits, souvent discriminés par leurs proches, ils y commettaient des actes déliés de toute logique, et se défaussaient de leur présence absurde dans un monde qui l’était plus encore par l’usage d’un idiome leur servant d’excuse. Cette parole inventive, le spectateur la découvrait comme un shooting verbal incessant – elle s’offrait à lui, se montrait étonnante d’une naïveté incoercible. Cet idiome se creusait d’une veine comique résistant à tous les malentendus, quand ce n’était pas à son tour qu’il agissait de l’intérieur sur quelqu’un : après avoir pris la voie de l’oralité, voie de communication fondue à l’espèce humaine, il faisait subir des entorses à l’ordinaire enveloppé d’illusion auquel se plie la prose des rites sociaux, à l’ère de l’inaliénabilité contrôlée.

C’est au titre de réalisateur unique que Peter Farrelly vient de donner *Green Book*. Une fois de plus, le langage, dans ce nouveau film, sert de repoussoir au plan d’un quotidien que ronge le dissentiment, mais cette fois localisé sur le terrain racial. C’est un journal de bord, celui d’un voyage accompli par un chauffeur blanc, recruté par le pianiste Don Shirley, pianiste noir des années soixante, célèbre pour avoir promu son statut de musicien de haute culture au sein d’un monde à peine sorti de la tradition ségrégationniste mais demeurée éprise de la séparation entre couleurs de peau. L’existence de ces deux voyageurs de la répudiation est avérée. L’histoire qui les mène, à bord d’une limousine bleu ciel au fuselage annonciateur de la future conquête de la Lune, de la Caroline du Sud jusqu’en Alabama, est au contraire fictionnée; elle passe, évidence claire et distincte, par une succession de relais, autant de stations d’arrêt au long de l’asphalte, des endroits revêtus d’atours contrastés : les premiers sont des bars ou des motels réservés aux Noirs, les autres des demeures à colonnes où se rassemblent pour écouter le musicien les descendants des anciens propriétaires d’esclaves. L’arrogance *corporate* contre le mutisme d’un système de rapports entre les êtres exigeant de garder vives les modalités de ses rejets volontaires. – Quelques cadrages à la recherche d’une authentique réalité de circonstance, quelques éclats de verre venant déchirer le tissu de leurs mensonges chez les résidents d’un univers spectral, il s’en faut pourtant de beaucoup pour que le périple ne tourne au film-dossier. Les scènes auxquelles on assiste, le contexte et l’évocation de ce passé qui devient motif à retracement se dessinent à distance de l’attraction que pourrait susciter un pari sur les affects qui se repoussent, même s’ils teintent l’atmosphère du film de leurs contaminations réciproques. Attentif à inscrire l’attitude de ses personnages dans le bouleversement propre à l’époque qu’il visite, Peter Farrelly, se démarquant de toute catégorisation, se préserve de suivre le modèle en la matière, à savoir *The*

UN TEMPS SANS AGE

Defiant Ones, de Stanley Kramer. Il propose une version des choses d’abord premières, l’échange entre les deux voyageurs, l’apparement de leur odyssée avec une transgression, et il n’omet ni le choc, ni la viscéralité d’un contact tout d’abord ressenti comme impossible entre ses deux interprètes. D’une écriture intensément personnelle, ses images acceptent de cadrer des aspirations difficiles à satisfaire mais qui finissent par démanteler les pulsions de défense mises en lumière au cours de ce long voyage musical, cela de la part tout autant de l’Italien du Bronx que de la part du virtuose braving la perversité de son public et soudain reconnaissant envers son chauffeur, au défi des phrases, des excuses, au cœur d’une dualité de langage enfin admise.

*

Mort de Jean Douchet, si profond dans les analyses qu’il soumettait à l’écoute, quand il s’installait au pied de l’écran et de ses vocables interposait entre le regard et les surprises d’enfant découvertes une à une, grâce à lui, sur le drap des ombres, ce qu’il fallait d’une vie recommencée. Arnaud Debrée lui rend hommage, en forme de staccato temporel : « *L’image provoque le texte et c’est Jean Douchet qui me l’a appris. J’avais dix-sept ans. Lui qui a filmé peu, hormis avec Astruc ou pour les copains Rohmer et Godard, il préférerait transmettre. Je n’ai jamais compris pourquoi il s’y était confiné, avant que je ne m’y mette aussi, à défaut de pouvoir faire des images, trop chères et tellement trop chères. Il a été mon passeur, ma boîte de Pandore lorsque, adolescent, je l’ai découvert durant un colloque à Villeneuve d’Ascq où il nous a décortiqué le début du Procès d’Orson Welles. En même temps, avec ses mots à lui choisis à cette occasion, j’assistais à celui d’un cinéma français fainéant qui concluait une décennie de films vulgaires, à la dérive depuis la mort de Truffaut. Nous étions seize dans une salle de classe, à l’université installée dans l’agglomération lilloise où il revenait sur ses terres. Et le déjà vieux monsieur généreux à mes yeux d’alors m’ouvrait les portes d’un éden insoupçonné, celui de l’entre-image, de l’argent dans le nitrate. Dix ans plus tard nous partagions la même émission de modules analytiques pour la chaîne américaine Ted Turner Classic Movies. J’attendais sa sentence. ‘ Il est bien, le petit’ m’a-t-on rapporté. Serait-ce à dire que le passeur avait réussi ? »*

*

Rarement une toile de Peter Joseph abandonne les repères qu’elle a isolés sur le nuancier ouvert à sa consultation, lorsque son œil suit sa meilleure pente, qu’il plonge d’en haut et lisse, exécute une descente plus d’une fois désordonnée le long des courbes répétées du paysage qu’il connaît si bien, près de chez lui, là-bas, dans le Gloucestershire. A première vue, et l’on ne se trompera guère, la substance du ton plus que son éclat ou que la chaleur alternant avec la froideur inspirent sa palette, aucune des concentrations de pigments dont il recouvre des lés tendus avec soin sur châssis ne se différencie de ces alignements de prismes chromatiques dont sont couvertes les collines et qu’il observe, tandis qu’il marche au gré de leur dépistage, jamais de leur énumération. Sans cesse il enroule les nuances de l’apparaître dans son souvenir, que le ciel bleu et parfois lavande, que les nuages accours du large et crevant au-dessus des boqueteaux alentour, que le tracé des roues aperçues au loin au milieu de l’hiver obligeraient, n’était leur secours, à se charger de tout un poids de métamorphoses, tout un accaparement de fatum. Et ce souvenir, quand il rentre de promenade, il ne s’empresse pas d’en redistribuer une à une les composantes dans son tableau, comme pour échafauder à travers elles un programme, où l’air libre se trouverait réduit à des formules et, soustraite au sentiment d’ivresse qu’elle procure, la limpidité d’un site, même crépusculaire, à une mise en équation. Cette recherche des tons centrés sur eux-mêmes qu’il a entreprise il y a des décennies se voue à demeurer captive de ce que le souvenir réanime peu à peu et précisément un ton après l’autre – ainsi que dans la nature, quand on se prend à l’observer, et ce peintre est un observateur patient, il se fait qu’il se passe quelque chose de particulier à chaque regard, un glissement supposant un moment qui précède et un moment qui suit, les deux liés. Mais non stabilisés. Et s’il fallait une comparaison afin de dire au plus juste le travail de ce peintre, ce serait peut-être en disant qu’il en va de la couleur telle qu’il l’emploie comme d’une jauge susceptible de diminuer ou d’augmenter relativement à la force avec laquelle la mémoire sensorielle happe et retient les faits de perception vécus auparavant. Et retrouvés ensuite sans perte aucune de la principale de leurs caractéristiques, la fluidité qui assigne toute chose à un déssaisissement.

On voit d’ailleurs que chaque toile, Joseph l’envisage dans une relation différente de celle de coutume répandue, en se transportant à l’intérieur d’elle, taillant pour commencer dans la matière dont il use. Plusieurs essais se succèdent, des petits formats, manière de brouillons d’un genre incertain, entre le faire et le défaire, où des

quadrilatères inégaux et teintés lichen, pierre brute, versant bleui par la réfraction solaire à un instant s’agglutinent : on pense, c’est étrange, aux associations que multiplie en désordre le rêve, quoique ici une main sûre règne sur des fragments bien isolables. A l’encontre de beaucoup de contemporains le peintre semble porter son acte à terme par des ébauches, ne relevant de l’école abstraite que pour en conjurer la conception négative du temps, de la vie en soi.

*

Le cinéma Fulgor, que Fellini a fréquenté au long de sa jeunesse sur la côte italienne, à Rimini, avant qu’il ne prenne un jour le train à destination de Rome, rejoint pour l’esprit, bien qu’on ne l’ait connu personnellement, les débuts du septième art lui-même. Le fait est étrange. Il n’est pas la seule référence en ce domaine. Dès la première syllabe de son nom, le mystère de la création filmique se laisse tout entier deviner, comme partout où de larges et luxueux vaisseaux noirs accueillaient les productions importées ou nationales, en conformité avec les annonces par lettres au néon fichées dans leurs façades. En 1928 déjà, Robert Desnos, interceptant directement le toucher sur sa sensibilité d’une émotion distincte de celle émanant d’une projection revenait sur ses pas et recensait les innombrables manières qu’avait l’enclos quitté un peu plus tôt d’êtreindre l’imagination à partir de ses espaces d’apparat, ses symétries copiées d’un temple antique ou de quelque carcasse de palais évanoui. Le poète s’immobilisait à la vue de ces bas-reliefs indistincts, mêlant bêtes, plantes et nudités féminines pour le pouvoir qu’ils avaient de susciter l’étonnement en ce que celui-ci a d’impérieux, autant dire par l’épaisseur de leur prestige, tout en artifice.

« *Il est des salles de cinéma de banlieue vides comme des hangars, et belles comme des embarcadères de rêve (...)* » : beaucoup est là de l’admiration d’un poète qui allie son ressenti intérieur, extra-temporel, avec des phénomènes de rencontre. Il aurait aimé le Fulgor de Rimini. Grâce à lui on voit qu’au même titre que l’Ariana de Kaboul ou le Fox Theatre d’Atlanta, cette salle, qui a pu se laisser vaincre, ajoute du rêve au rêve – le constat d’ailleurs est que sauf rare exception, la majeure partie de la flotte a péri. Peut-être, dans cette perspective, l’*openlab* Fellini a-t-il raison de renouer avec ce faste de jadis, et tout d’abord de rappeler que l’auteur d’*Intervista* s’était avisé de sa propre perception du monde en lui accordant toute l’exclusive.

L’hiver en Adriatique, ce mois de décembre 2019, est gris et extrêmement désagréable et le froid s’engouffre dans le Castel Sismondo où une exposition vient d’être inaugurée qui unit Fellini à son centenaire : l’entrée d’un Fulgor de magasin d’accessoires se situe à gauche, nul ne semblant en faire cas aujourd’hui. A droite, une espèce d’album mural piqué de photographies du metteur en scène : elles témoignent de l’accélération de son vécu, enfance, adolescence, combinaison singulière d’un éveil aux images de vedettes du parlant inductrices d’un appel vers l’ailleurs et d’un attachement de plus en plus net pour son lieu de naissance qui, après la polarisation de Cinecittà et son bouillant studio cinq, se transforme pour Fellini en chemin vers soi – sans renier son caractère provincial et d’une façon dans laquelle la ville marine se reconnaîtra. D’autres photos montrent les extérieurs de tournage ou les plateaux transmués en architectures piranésiennes, elles sont le pic de cette « mostra » censée promettre un avant-goût de la structure qui à l’avenir devra contenir l’entier des archives accessibles. Le sentiment devant les objets réunis à l’étage, costumes et masques, parures de perles fausses et pesantes tuniques, est d’un bridage de ce fantasme que l’écran prodiguait; les vêtements dépeuplés ne s’opposent plus aux vérités de l’existant, révèlent d’un coup la fragilité du processus admis par le cinéaste au cœur de ses récits, biographiques ou non, quand des imprévus le plus souvent factuels, liés aux prises de vue ou aux opérations de montage, il acceptait qu’ils jettent par terre tout l’édifice. C’était pour les incorporer par-dessous les séquences dues à sa maîtrise, intacts mais « dépassés ».

Cessant de se soutenir du fantasme, ces objets paraissent s’étioler, leur décor relu à l’aune d’une réification muséale est celui d’une ruine d’étoffes, et l’on ne peut que se remémorer l’exigence qu’avait Visconti, autre puissant scénographe, lequel exigeait que le tiroir d’une commode par exemple dans son film contint du linge authentique, au besoin d’époque, propre et bien rangé, linge qui forcément se dissimulerait à l’œil. Après tout, les êtres aussi chez Fellini – quelques-uns de ses dessins les désignent en tant que marionnettes – se soutiennent du fantasme. Très exactement du fantasme de beauté auquel l’image en l’espèce, l’une des plus notoirement vantée dans l’histoire de la cinématographie mondiale, renvoie les terres où se développent leurs passions, entre fait et fiction, mais au bénéfice de la fiction, de l’illusionnement, au détriment de la vie tout court.

*



Naples, la quarantaine de Dries Mertens

Aurélien Bureau:

Il y a toujours quelque chose d'un peu indécent quand l'Occident a peur et croit que cette peur vaut pour tous, et pour toujours.

Annoncer aujourd'hui que le monde ne sera plus le même relève du vœux pieux. Je pense que beaucoup de gens se démènent pour un retour à la normale à court terme. Normale, ce qui est tout à fait conventionnel bien évidemment. C'est en réalité un état suicidaire, puisque c'est celui qui nous mène à cette métacrise latente qui fera passer l'épisode covid-19 pour un épiphénomène totalement insignifiant par rapport à la crise gigantesque qui se profile.

Véronique Bergen: (mail du 18 mars.)

Cette crise sanitaire va-t-elle nous amener à changer de paradigme, à revoir nos modèles économiques, à revoir notre façon de penser, d'exister, seule issue à la crise environnementale ? Ou ne sera-t-elle qu'une parenthèse, une pause, sans bifurcation, ce qui condamne nos sociétés à plus ou moins court terme ?

Chronique 23, suite

L'une des expositions d'art contemporain qui fut les mieux conçues pour appréhender comment se manifestent certaines ambiguïtés du langage, lorsqu'il casse le lien avec l'univers comme tel, a eu lieu dans cet endroit que peu connaissaient, intitulé Espace Méridien, c'était en 1999 à Bruxelles. On y parcourait une chaîne de bâtis sur le futur desquels aucun doute n'était permis : en rupture totale avec les corridors, les kyrielles de box où l'on suffoquait quand on visitait les foires internationales de Cologne, ou Düsseldorf, la juxtaposition désorientante des raccourcis dans le labyrinthe impliquait d'emblée l'idée d'une disparition. Les œuvres qui avaient été choisies, isolées de pièce en pièce, chacune s'adressant au vide alentour, chacune magnifiée dans un blanc incandescent, regroupaient, sans commune mesure avec l'option très conventionnelle défendue par la politique des galeries, les noms de Dennis Hopper, Baldessari, Pierre Huyghe, et Michelangelo Antonioni et même David Lynch, avec une vidéo introuvable depuis. Jamais plus on ne retrouverait pareil chantier résiduel. Et qui plus est, jamais une appellation aussi inoubliable : *So faraway, so close*.

Un nouveau site radiophonique est en ligne: <http://lemondeinvisible.art/>

Comme certains d'entre vous l'auront remarqué, " Le Monde invisible", version RTBF radio (La Première dans Par Ouï-dire) avec Thierry Genicot à la barre tous les jeudis soir depuis 15 ans, a dû, pour des raisons de restructuration interne se redéfinir.

Thierry Genicot, créateur du concept original, a décidé de rebondir de manière indépendante sur le net en produisant un nouveau site ponctué de nouvelles approches radiophoniques: lemondeinvisible.art. Outre les arts plastiques, l'architecture, les écritures, de nouveaux tiroirs s'ouvrent sur des champs d'expérimentation aux titres évocateurs : " Le jardin exalté " , "Le radeau de la mémoire", "Savoir faire"...

Bref, du travail sur la planche pour ce passionné infatigable dont une des motivations profondes consiste à nous faire entrer, à travers le jeu du mixage sonore, au cœur même de nouvelles réalités. Une des premières réalisations rend compte de l'exposition de Bernard Villers, Jocelyne Coster et Pierre Martens à la galerie flux à Liège.



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

EXPO

BO
ZAR

CENTRE FOR FINE ARTS
BRUSSELS



AH, QUELLE AVENTURE!

JACQUELINE MESMAEKER

19 MAY - 21 JULY '20

PALEIS VOOR SCHONE KUNSTEN
BRUSSEL
PALAIS DES BEAUX-ARTS
BRUXELLES

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



© Jacqueline Mesmaeker • Lr. • Vv. Paul Dujardin, rue Ravensteinstraat 23, 1000 Brussels