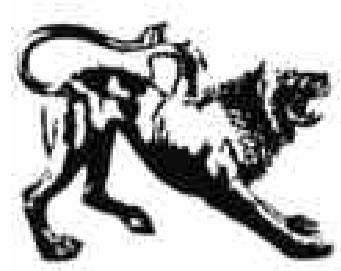


Belgie-Belgique
P.P.
bureau de dépôt
Liège X
9/2170



FLUX NEWS

Trimestriel d'actualité d'art contemporain: oct., nov., déc. 2020 • N°83 • 3€



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

2 Édito.

6 BIP 2020 Interview de Camille Lamy et Amandine Faugère, activistes de l'art par Catherine Callico. Interview de Thomas Hirschhorn sur les "Chats Posters", dédiés à l'oeuvre de Simone Weil par Lino Polegato.

7 "La décision" page de Thomas Hirschhorn conçue en réaction à son exposition au BIP

8/9 Les racines identitaires de Francis Feidler par Dominique Legrand. L'Ikob Eupen expose celui qui est à la base de la création de ce Centre d'art.

10 Michel Barzin expose à la Galerie de Wegimont, un texte de Régine Rémon. Yves Piedboeuf expose à la galerie Flux, un texte de Lino Polegato.

11 Interview concentrée sur la démarche artistique de Hughes Dubuisson par Lino Polegato.

12/13 Un texte sur l'exposition d'Honoré d'O dans l'église Saint-Jacques de Gand par Yoann Van Parys.

14 Le BPS22 a invité Juan d'Oultremont à réactiver *Ne pas déplacer ce rondin, c'est un travail*, l'exposition qu'il avait conçue lors de son départ de l'Erg, un texte de Colette Dubois. Acquisitions récentes, l'expo principale est traitée par Lino Polegato

15 BIP 2020, Les 7 coups de coeurs de Nastasia Caneve dans le parcours IN et OFF.

16 Un texte de Céline Eloy autour de l'art relationnel de l'artiste Samuel D'Ippolito qui présente ses installations dans différentes expositions en cours et à venir. Un texte d'Aldo Guillaume Turin sur la démarche de Cecile Massart consacrée aux sites nucléaires.

17 Clémentine Davin nous parle de l'exposition de Gauthier Hubert au Botanique.

18/19 Double page consacrée à la Triennale d'Art Public à Liège, dessins d'alexia creusen et texte de Catherine Barsics.

20 Un texte de Véronique Bergen sur le travail photo de Claudia Andujar l'une des grandes photographes brésiliennes contemporaines qui consacre son oeuvre et sa vie à la défense de la cause des Indiens Yanomami.

22 Un texte sur l'exposition de Marlene Dumas chez Zeno X par Luk Lambrecht.

24 Exposition de Jacob Kassay à la galerie Art Concept Paris un texte de Jean Pascal Février.

Anna Torfs à Bozar par Colette Dubois.

25 Marcel Broodthaers à la Villa Empain, par Luk Lambrecht. Wiels: Les coups de coeurs de Catherine Callico concernant l'expo Risquons-Tout, qui renvoie aux risques liés à l'innovation et aux technologies.

26/27 Un texte de Louis Anecourt sur l'oeuvre d'Annaik Lou Pitteloud.

28 Une décennie d'Art moderne et contemporain à l'Est par Michel Voiturier.

29 Yves Klein au Centre Pompidou Metz par Alain Delaunoy.

30 Expo collective à Enghien, un texte de Michel Voiturier.

31 Nan Goldin, par Véronique Bergen

32 Interview de Jenny Feal par Michel Clerbois

33 Tomber en amour, un recensement de l'expo par Pascale Viscardy.

34 Licenciement du Coordinateur du service Art plastique au CC Strombeek, intervention de Lino Polegato et de Joëlle Tuerlinckx.

35 Le Temple Ensor à Ostende, un texte de Romain Masquelier. L'image comme matière à

En ces temps meurtris par le Corona, la vie est dure pour les artistes. Fragilisés, malmenés, paupérisés, ils survivent malgré tout et font le gros dos en attendant des jours meilleurs.

Les salles de concert souffrent, les expos sont toujours là, mais le public peine à revenir dans les salles. Le monde de l'art doit continuer à se battre pour continuer à exister. L'image choisie pour la couverture est une photo prise à l'entrée de l'ex Décathlon liégeois. Un ancien temple de la consommation en voie de transformation, squatté aujourd'hui par le BIP 2020. La phrase que l'on peut lire provient d'une installation in situ de l'artiste Sean Hart, connu pour ses messages urbains à connotation poétique et politique. "Quand chacun de nous aura été façonné de contre façon à qui appartiendront nos désirs?" Cette phrase-choc me renvoie en boomerang à une autre phrase prononcée par Pasolini.

Quelques heures avant de mourir le poète italien avait soufflé au journaliste Fulvio Colombo le titre de l'entretien qu'il venait de lui accorder: "Nous sommes tous en danger". Par déduction intuitive, il avait vu juste...

Ces deux phrases s'entrechoquent dans ma tête et nous renvoient à la même problématique: A l'ère du traçage numérique et de la manipulation de nos envies, notre disparition programmée en tant qu'humain, libre de nos actes est actée. La réification de l'humain au profit de son double robotisé est devenue une pure réalité de chaque instant. Ce que nous feignons croire en provenance de nos désirs ne serait-ce en réalité que le fruit de nos avatars? Un mauvais rêve? Une pure réalité en ce qui me concerne depuis avoir subi un piratage sur Facebook avec vol d'identité et de profil. Ce qui m'a fait découvrir que le façonnage de mes désirs pouvait être manipulé par d'autres aux dépens de finalités mercantiles...

Ce "façonnage de désirs" peut prendre une tournure dramatique quand se cache derrière le masque du pouvoir un outil à vocation politique.

Dans ce numéro, nous parlons de la déconvenue que vient de subir Luk Lambrecht, récemment remercié en tant que coordinateur artistique du CC de Strombeek. La manière dont cela s'est produit nous rappelle la violence d'autres faits subis en d'autres temps.

Suite à son licenciement, Luk a répondu de la plus belle manière qui soit en donnant le feu vert à Joëlle Tuerlinckx d'entamer son workshop sur place dès le 2 octobre.

Nul doute que cet épisode lui donnera l'opportunité de rebondir. On peut rêver! Pourquoi pas dans un autre lieu. Il a encore de nombreux services à rendre aux artistes et aux professionnels de l'art. Pourquoi pas un coup de main à un directeur de musée dans le sud du pays avec qui il pourrait collaborer?

Ce serait, pour le petit monde de la culture belge, un exemple et un modèle à suivre pour réveiller l'art en danger d'hibernation identitaire. Dans ce numéro Luk Lambrecht nous parle de ses deux coups de coeur récents: l'expo de Marlene Dumas encore visible chez ZenoX et Marcel Broodthaers à la Villa Empain qui entre en résonance avec le texte de Michel Voiturier, à découvrir on line.

Comme dirait Thomas Hirschhorn interviewé dans ce journal, il ne faut pas confondre "travailler politiquement" et "Art politique". Travailler politiquement signifie pour lui faire entrer la totalité dans l'art, s'ouvrir sans contrainte, et résister en donnant des exemples comme le font beaucoup d'artistes dans ce numéro. Je pense à Honoré d'O, lire le texte de Yoann Van Parys. Véronique Bergen nous parle de Claudia Andujar qui consacre un reportage photos au combat des Yanomani menacés de disparition. Un combat réussi, est celui de Francis Feidler, artiste des Cantons de l'Est qui a pu convaincre les autorités locales de le suivre dans son aventure: l'ouverture d'un Centre d'art. L'Ikob d'Eupen lui consacre une grande exposition. Dominique Legrand nous resitue son parcours.

Combattre jusqu'au bout, encore et toujours...

Giovanni Anselmo
stanley brouwn
Marion Möller

opening 19.11.2020 6-9 pm
exhibition 20.11.2020-08.01.2021
Tuesday, Thursday and
Friday 10 am-6 pm
and by appointment

Micheline Szwajcer
Verlatstraat 14, 2000 Antwerp, BE
tel +32 (0)3 237 11 27
mob +32 475 44 11 27
contact@gms.be
www.gms.be

stanley brouwn

opening 10.12.2020 6-9 pm
exhibition 11.12.2020-20.02.2021
Wednesday till Friday 2-6:30 pm
Saturday 12-6 pm
and by appointment

Jan Mot
Petit Sablon / Kleine Zavel 10
1000 Brussels, BE
+32 2 514 10 10
office@janmot.com
www.janmot.com

MACS

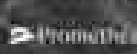
Musée des Arts Contemporains
Grand-Hornu

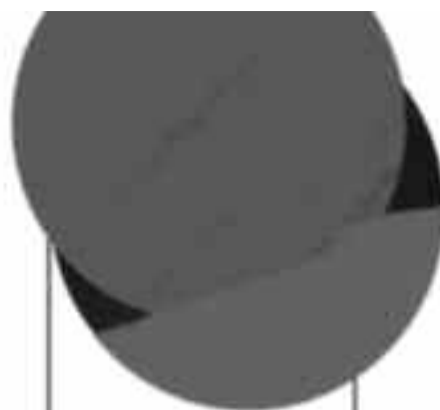
Johan Muylle

No Room for Regrets

29.11 2020 > 18.04 2021

Johan Muylle, Composition in red, 2010, 100% Johan Muylle





PRIX DU HAINAUT DES ARTS PLASTIQUES 3.10.2020—17.01.2021



Noëlle Bastin
& Baptiste Bogaert
Philippe Braquenier
Sylvain Delbecque
Rémy Hans
Eloïse Lega
Andy Simon
Maxime Van Roy

Musée des Beaux-Arts
3 rue de l'Enclos Saint-Martin
7500 Tournai

MUSÉE
DES BEAUX-ARTS
DE TOURNAI

Dans le cadre de la manifestation
l'Art dans la Ville - Festival d'art actuel
Du 3.10 au 25.10.20
artville.tournai.be - [artvilletournai](https://www.instagram.com/artvilletournai)

Le Prix du Hainaut des Arts plastiques est une organisation du Secteur des Arts plastiques
de la Province de Hainaut — www.artplastiqueshainaut.hainaut.be
 — [artplastiques.hainaut](https://www.artplastiques.hainaut.be)



MARLENE DUMAS

Double Takes

September 2 - October 10, 2020

MICHAËL BORREMANS

Coloured Cones

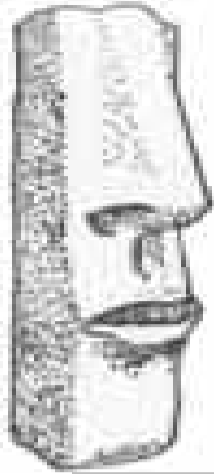
October 28 - December 19, 2020

PATRICK VAN CAECKENBERGH

Le Monde à l'Envers

October 28 - December 19, 2020

ZENO X GALLERY



Le Cabinet de tous les possibles

construit dans ce but, à sortir des schémas de pensée et des alternatives proposées qui nous font penser qu'il est impossible d'aller vers autre chose, et que seuls les experts ont les clés de ce monde complexe. La volonté première de ce laboratoire est de se reconnecter à la réalité. La finance impacte la vie de chacun, il est essentiel de décortiquer les processus du capitalisme. Nous tentons de briser de manière expérimentale le sort qui nous est réservé, de comprendre là où la finance s'infiltré. Il s'agit d'ouvrir un autre espace de pensée possible, de développer de nouveaux imaginaires, des futurs désirables et atteignables pour pouvoir agir. Vivre ce monde d'après, arrêter de jouer le jeu de la finance. Tout en utilisant l'humour et la poésie.



Camille Lamy (à droite) et Amandine Faugère, © C.Callico

Le Laboratoire sauvage 'Désorceler la finance' investit l'ex-Déathlon, haut lieu consumériste, via un Cabinet de curiosités économiques. Camille Lamy et Amandine Faugère, activistes de l'art et curatrices, y ont invité leurs semblables à témoigner d'un capitalisme fossilisé au travers d'objets, installations, rituels... Rencontre in situ.

Dans quel contexte le Laboratoire sauvage « Désorceler la finance » a-t-il vu le jour?

Le Laboratoire sauvage s'est formé suite à la rencontre de plusieurs personnes de pratiques différentes, issues ou non du milieu artistique, et du désir d'agir autrement par rapport au pouvoir de la finance. Un premier rituel de désenvoûtement de la finance a eu lieu lors de la Nuit Blanche en 2017. Nous nous sommes inspirés de la lecture de « La sorcellerie capitaliste. Pratiques de désenvoûtement » d'Isabelle Stengers et de Philippe Pignarre. Le livre invite à sortir de l'état d'empêchement et à retrouver prise sur un sujet qui nous échappe car

Vos modes d'action sont divers: rituels, conférences, performances, projets radiophoniques, cartomancie... Egalement un rendez-vous récurrent de la Pleine Lune, comme ce sera le cas le 3 octobre. En quoi consistent ces rendez-vous?

Les soirs de pleine lune, nous invitons des artistes, conférenciers, théoriciens etc qui ont une expérience à partager et avec qui collaborer. C'est un moment pour réagir ensemble, faire se croiser différentes pratiques. Désorceler et alimenter le débat par d'autres intervenants qui le nourrissent. Le 3 octobre, nous accueillons notamment l'afro-féministe Emmanuelle Nsunda, pour parler des manques de récits à propos des personnes racisées, et du monde d'après autour de la question de la décolonisation des acquisitions d'art.

A l'occasion de BIP, vous présentez une version augmentée de votre Cabinet de curiosités économiques?

Suite à l'appel à projets de BIP, nous avons eu la possibilité de constituer un Cabinet de curiosités à plus grande échelle. Nous avons saisi l'opportunité de le faire entrer dans une narration et de nous projeter dans le monde post-capitaliste. Le dispositif muséographique présente les projets selon le capitalisme à son heure de gloire, ses outils, ses acteur·ice·s, ses rouages, etc. L'idée est aussi de montrer les pratiques, les luttes et leurs nouvelles représentations, la manière dont les images agissent sur nous. On a aussi ouvert ce Cabinet à d'autres propositions et travaux, fait rentrer des objets d'archive dans notre présent pour s'en distancier et se rendre compte de l'influence de leur usage dans

nos vies. Des oeuvres d'autres artistes viennent augmenter le discours. Il s'agit d'un espace laboratoire qui se développera au fil de l'exposition avec la participation des visiteurs lors d'ateliers, de discussions et de performances.

Comme avec le Collectif L.U.I.T. - Laboratoire urbain d'interventions temporaires- au travers de son installation The Post Market?

Oui, ils questionnent le désir du consommateur en dehors des cadres prévus par la société de consommation, et notre capacité à formuler nos propres désirs. Ils ont ici créé une place boursière à partir de cagettes et y proposent de penser autrement qu'en valeur monétaire, à ce qui n'est pas monnayable mais a aussi un coût, comme par exemple le don d'ubiquité ou le fait de tomber en amour: qu'est-on prêt à

troquer pour ce désir?

A partir de son Moulin de prière du Pangolin, Julien Celdran invite chacun.e à faire basculer le capitalisme.

Dans cette installation interactive, l'artiste propose de toucher l'oeuvre, de faire tourner le pangolin sur le mode du moulin de prière tibétain. Le pangolin a fait basculer le capitalisme, et le public est invité à le faire tourner pour diffuser son mantra dans le monde. Il orne un caddie qui a été excavé, sorti du canal de Bruxelles totalement rouillé. De petites moules ont poussé dessus. Ce caddie symbolise le rejet du capitalisme, en même temps que le sursaut de la nature. Le caddie renvoie aussi à l'ancien Decathlon et à nos pratiques consuméristes.

Dans les travaux présentés, la pratique artistique s'associe souvent à l'investigation?

Via une observation artistique, il y a une volonté de comprendre. L'art est un espace d'existence de discours, de récits, d'images, d'autres visions. Il aide à appréhender la réalité de manière moins frontale, moins aliénante. Dans le projet Antenna Gods (2017), les artistes sonores DinahBird et Jean-Philippe Renoult, matérialisent le spectre hertzien inaudible et secret en usage dans la finance haute-fréquence (HFT) via leurs tours et antennes emblématiques, en Belgique, en Angleterre et aux États-Unis. De leur côté, avec The Heavens (2015), Paolo Woods et Gabriele Galimberti présentent leur circuit des paradis fiscaux, réalisé durant deux ans en divers points du monde.

En sus, témoin de luttes historiques depuis des décennies, l'architecte anglais Ed Hall vous a prêté en toile de fond ses célèbres bannières?

Nous l'avons contacté par email et il s'est montré très enthousiaste par rapport à notre projet. A plus de 70 ans, il a toujours été actif dans la création de bannières artisanales militantes depuis les années 90. Il en a conçu une spécialement pour notre collectif, en plus de nous en avoir prêté six, qui ont été utilisées dans les manifestations par des collectifs militants, des syndicats ou pour défendre diverses causes: violences policières sur les minorités, contre l'accaparement des terres, la liberté d'expression des femmes, la défense du vivant...

Interview par Catherine Callico

Collectif
<http://desorcelerafinance.org/fr/>
Sur le site, il est possible d'écouter l'audio-guide futuro-humoristique d'une histoire qui se déroule en 2147 aussi une oeuvre en soi, à découvrir dans l'exposition ou sur téléphone via un QR code.

Activités liées
- Le 26/9, 14h30-17h30 : Aline Fares, «Econo-Fiction». Atelier d'écriture
- Le 3/10, 19h30 : Rendez-vous de la pleine lune. Avec Emmanuelle Nsunda et Fallon Mayanja
- Le 17/10, 19h30 : Rituel radio-actif, Désorceler la finance avec GAML

Thomas Hirschhorn:

Les philosophes m'intéressent parce que je ne les comprends pas.



Thomas Hirschhorn © FluxNews

Pour la BIP 2020 se déroulant à l'ex-DECATHLON, devant ses "Chats Posters", dédiés à l'oeuvre de Simone Weil et montrés pour la première fois dans leur intégralité dans BIP 2020, Thomas Hirschhorn pointe une citation de la philosophe: "Grace fills empty spaces, but it can only enter where there is a void to receive it, and it is grace itself which makes this void." Thomas Hirschhorn: "Pour que la grâce advienne, il faut le vide, je trouve ça magnifique!"

Lino Polegato: As-tu vécu personnellement des moments de grâce?

Thomas Hirschhorn: Le moment de grâce pour moi, c'est quand quelqu'un passe des heures devant mes vidéos sans dialoguer, c'est un cadeau que l'on me fait. C'est arrivé au Palais de Tokyo avec la Flamme Eternelle. Ou l'année dernière à la "Robert Walser

Sculpture" à Bienne quand des gens dorment dans des canapés que j'ai mis à disposition. Ça veut dire qu'une expo c'est aussi un lieu où on peut se reposer.

L.P.: Tu fais la différence entre art politique et travailler politiquement?

T.H.: J'ai écrit un texte sur ça! Il faut travailler politiquement, il ne faut pas faire de l'art politique. Ça ne m'intéresse pas de faire de l'art politique. Par exemple, comme ici, laisser la trace des trous dans le mur, les crasses par terre. J'ai demandé de ne pas nettoyer. C'est une décision politique pour moi.

L.P.: Tu as travaillé sur Foucault, Deleuze, Spinoza aujourd'hui sur Simone Weil. Faire un travail sur les Gilets jaunes ne t'intéresse pas?

T.H.: Les philosophes m'intéressent parce que je ne les comprends pas. Je peux comprendre quelques revendications des Gilets jaunes mais ça n'est pas un challenge pour moi. C'est pour ça que je m'intéresse aux philosophes.

L.P.: Boucler une fin de mois difficile ce n'est pas un challenge?

T.H.: Ce que j'admire chez Simone Weis, c'est qu'elle a travaillé dans une usine, qu'elle a participé à la guerre d'Espagne en luttant contre Franco. Ce qui m'intéresse ce n'est pas de formuler des bonnes réponses à tout ça, ce sont les gens qui s'engagent et qui cherchent une forme et elle a trouvé formidablement. C'est pour ça que la question des Gilets jaunes et de la politique politicienne du quotidien ne m'intéressent pas. Ce qui m'intéresse, c'est comment donner forme aux choses.

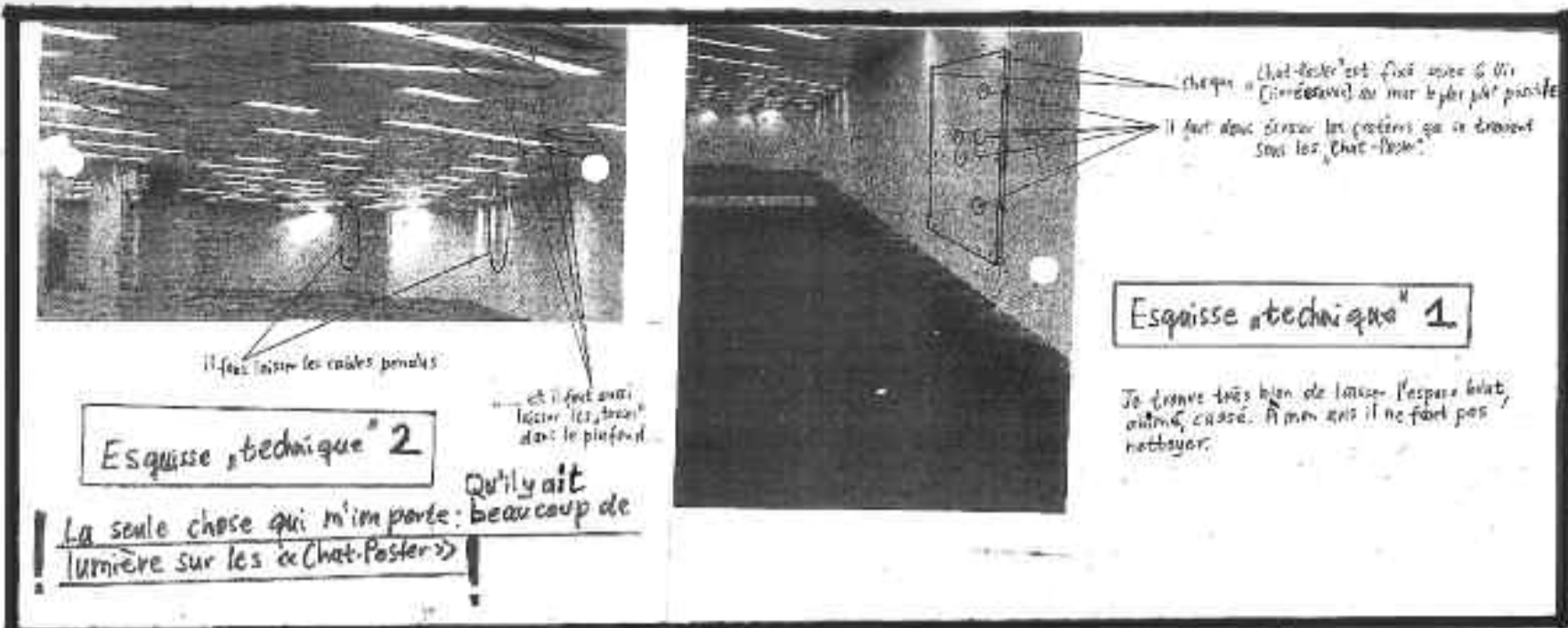
Il s'agit de faire de l'art politiquement et pas de l'art politique, je me répète. Cette phrase, en fait je l'ai volée à Jean Luc Godart qui disait qu'il ne faisait pas de films politiques, mais qu'il faut faire des films politiquement.

L.P.: Quelle est la différence finalement?

T.H.: Travailler politiquement, c'est tout prendre en compte: la lumière, le matériau, l'échelle, le temps. Tout doit être pris en compte. Tout est important. La distance, la mise en place. Tout doit être réfléchi. Tout doit être précis, clair. En tout cas pour moi.

L.P.: Et le travail politique, c'est quoi?

T.H.: Ça ne m'intéresse pas! C'est une question de pouvoir. Ce qui est intéressant, c'est la réflexion et la forme.



«La décision»
 Liège,
 18./19.
 Septembre
 2020
 Thomas
 Hirschhorn

chaque «Chat-Poster» est fixé avec 6 vis
 (carrées) au mur le plus près
 Il faut donc laisser les câbles qui se trouvent
 sous les «Chat-Poster».

Esquisse «technique» 1

Je trouve très bien de laisser l'espace blanc,
 même cassé. À moins qu'il ne faut pas
 nettoyer.

Esquisse «technique» 2

La seule chose qui m'importe: **qu'il y ait beaucoup de lumière sur les «Chat-Poster»**

il faut laisser les câbles pendre

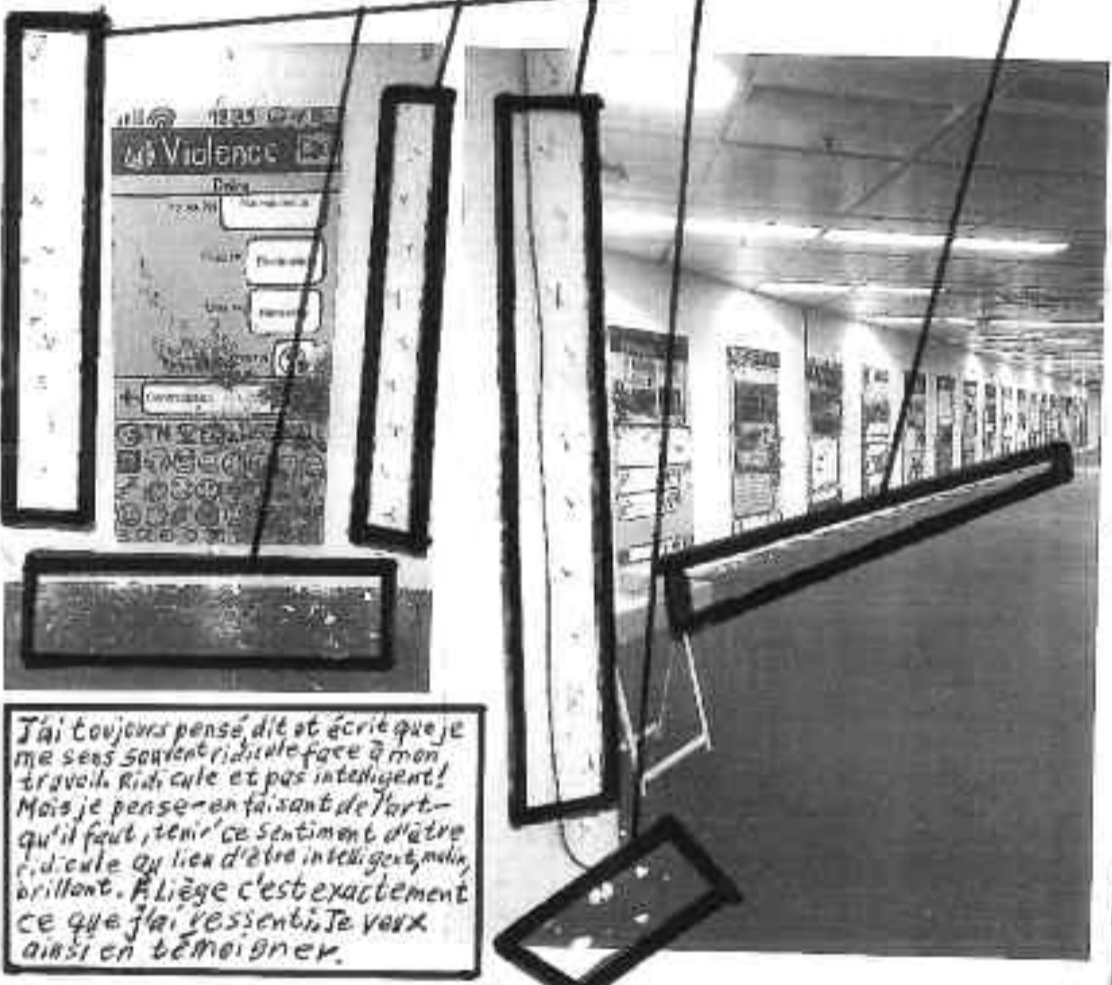
et il faut aussi laisser les câbles dans le plafond

Qu'il y ait beaucoup de

J'avais convenu avec la curatrice de mon travail à Liège pour la Biennale de «l'Image Possible» de laisser les murs où sont accrochés les «chat poster» tel quel.

Quand je suis arrivé à Liège, la veille du vernissage, j'ai vu que cela avait été fait. Mais, seulement dans deux endroits - pour des raisons que j'ignore - il n'y avait pas de débris au sol devant deux murs. Peut-être que quelqu'un avait nettoyé sans le savoir? Ce qui était incohérent.

J'ai passé une partie de ma nuit à réfléchir: **Que faire? Quelle décision dois-je prendre?**



J'ai toujours pensé, dit et écrit que je me sens souvent ridicule face à mon travail. Risible et pas intelligent! Mais je pense en faisant de l'art - qu'il faut tenir ce sentiment d'être ridicule au lieu d'être intelligent, mûr, brillant. À Liège c'est exactement ce que j'ai ressenti. Je veux ainsi en témoigner.



J'ai pris la décision de remettre des débris, artificiellement!

De faire cela est évidemment ridicule mais j'ai été heureux - aussi - de le faire.

J'ai donc le matin - avant le vernissage - avec une petite cuillère gratté le mur et ajouté des débris au sol là où il n'y en avait pas et aussi en dessous du mur où n'étaient pas accrochés de «chat-Poster» afin qu'on comprenne que les débris sont «d'avant» et ne viennent pas à cause de l'accrochage des «chat Poster».

Ce qui me rend heureux c'est de faire mon travail d'art.



Exposition à l'IKOB

Les racines identitaires de Francis Feidler



Autoportrait, la mouche meurt quand elle pique, 1973 - laque sur panneau 200x200cm

Un dégoût de couleurs, des bleus puissants, ces rouges flamboyants... Batteries polarisées, emblématique spirale, fureur climatique, les toiles récentes de Francis Feidler constituent un autoportrait hybride dans cette jouissance du questionnement propre au créateur de l'IKOB, Musée d'art contemporain ancré à Eupen. Pour l'artiste et communicateur d'art, rendre l'art visible n'est pas la seule revendication. En pleine préparation de son exposition monographique à l'IKOB, Francis Feidler dont le nom est indissociable d'art contemporain bien au-delà de nos frontières, dévoile ce qui l'incite en tant que peintre, sculpteur, dessinateur et concepteur d'installations, à créer depuis les années 60.

Et derrière l'évidence, se cache souvent la fascination. La route quitte les maisons à encorbellement de géraniums pour bifurquer à angle droit vers le corps d'une ancienne ferme : une spirale monumentale en métal oxydé, élanée doucement comme un haricot géant vers le ciel, ne m'étonne pas. J'arrive en pays de connaissance, celui de l'*Elastikommunikation*, un terme que Francis Feidler (Malmedy, 1950) a inventé avec jubilation. La « Communication élastique » visualise tous les aspects de la communication humaine à travers la forme de la spirale : « Dessinée, en fil de fer ou installation, la spirale est un signe qui se perpétue à l'infini dans le temps, précise Feidler. Si on y voit un début et une fin polarisés entre deux extrêmes, la spirale pourrait représenter la vie d'un être humain où tout se reproduit quelles que soient les contingences temporelles ou locales. Il faut toujours être attentif, déterminer dans quel segment de cette spirale on se trouve. En extrapolant encore : réfléchissons à ce qu'on subit et comment explique-t-on ce fait ! »

Le long de la cour, à la manière de fuseaux horaires, neuf stèles de granit noir interrogent directement notre politique culturelle et ses décalages : « J'y ai inscrit le nom des villes où Marcel Duchamp a exposé, Boston, New York, Paris, Londres.. mais pas à Bruxelles. Pourquoi ? Qui sommes-nous ? Nous vivons sur un petit trottoir culturel ! » La pique est directement destinée aux institutions culturelles du sud de la Belgique, musées compris, qui depuis des lustres tergiversent sur la monstration de l'art contemporain.

Des guêpes affolées tournoient en peine d'un sirop gorgé d'ombelles de sureau. Nous rentrons à l'abri de cette maison choisie dans les années 80, une ancienne ferme de Nidrum, près de Bütgenbach, succession d'espaces de vies, d'œuvres personnelles et d'amis artistes, de micro-escaliers, un labyrinthe, une spirale où la pensée de Francis Feidler donne sa mesure. Là, il se focalise sur le monde, celui que l'on regarde mais qui n'est pas donné, celui qui demande une attention, une conviction, celui qui est originel, tout proche de la nature, celui qui est frelaté, celui peut-être déjà sauvé, celui du désir mis en lumière aux antipodes de la distraction. « C'est le devoir de l'artiste d'analyser la société et de prendre position », souligne-t-il avec toute la conviction dont il fait preuve depuis sa décision d'abandonner des études de médecine à l'Université de Liège pour décrocher un régendat en arts plastiques à Mons. « Ces deux années de médecine m'ont permis de comprendre comment fonctionne le corps humain mais l'art a été le plus fort et je voulais transmettre. Ensuite, peu importait que mes élèves sachent dessiner, je voulais qu'ils aient réfléchi au sens du monde à travers l'art. »

Des classeurs d'écolier pour mémoire

Le directeur de l'IKOB (1993-2013) s'est effacé. Place à l'artiste autodidacte qui teinte propos et œuvres d'un questionnement aussi impérieux que cet humour caustique caractérisant le personnage. Sous charpente de l'ancienne grange, le moindre espace vacant raconte la vie de Francis Feidler qui définit son style comme de l'art conceptuel, un art ancrant ses racines dans les années jeunesse quand le fils du garde-champêtre de Thommen (Burg-Reuland) dessinait déjà le monde, créant des images en perpétuelle révision de la pensée intérieure.

Parmi les nombreuses affiches d'expositions auxquelles l'artiste a participé, il en est une qui occupe une place tutélaire : la Première Biennale Mondiale de la Paix à Hambourg où l'artiste expose en 1985 aux côtés de Robert Filliou, John Cage, Christo, Christian Boltanski, Joseph Beuys. Étagères, classeurs, chevalet, table à dessin forment un cocon qui abrite décidément bien des explosifs latents...

« Dans notre région, l'est de la Belgique, l'art était inexistant. Bien sûr, la tradition du théâtre de village et la musique à travers les fanfares, tout cela était très important. Mais de niveau assez bas. On comptait aussi quelques écrivains, des peintres...sur commande. Avec une prédilection pour la figuration pure : maison, portrait, paysage, il fallait que l'on reconnaisse le sujet comme un faire-valoir. » L'art n'y recelait aucun secret.

Feuilletant page par page quadrillée deux classeurs format écolier,



ELASTIKOMMUNIKATION, la spirale entre les pôles énergétiques, 2020
huile sur toile, 138x108cm

l'artiste procède en chirurgien, dévoilant les substrats, peaufinant les détails, les libertés prises vis-à-vis des techniques, l'affrontement du sujet, le don, l'affranchissement de la pensée. Chaque œuvre est réduite à la taille chromo ; une description ; quelques impressions. Nous frôlons l'outil entomologique. Toute une vie défile : « A 18-20 ans, je peignais influencé par le mouvement neo-expressionniste allemand Neue Wilden. Mais Joseph Beuys m'attirait davantage parce qu'il regardait le système de la société, il voulait montrer comment la société fonctionne. Que ce soit dans les installations ou les performances, Beuys est un philosophe. Ce point de vue d'observateur de la société m'intéressait beaucoup ; déceler les influences et les dangers qu'une société pouvait amener me paraissait beaucoup plus important que tout ce qu'on pouvait découvrir dans l'art de ces années-là. On peut dire à posteriori qu'il y a eu trois faisceaux déterminants : l'Académie de Düsseldorf qui, dès les années 65 était devenue un bastion de la peinture informelle puis avec l'arrivée de Joseph Beuys qui réalisait des installations, des performances plutôt que des peintures pour amener une prise de conscience des dangers qu'une société pouvait amener ; les Nouveaux Sauvages dont j'ai déjà parlé ; et puis ces artistes arrivés de l'Allemagne de l'Est en développant un point de vue politique. » Comme les *Neue Wilden*, - Nouveaux Fauves, les néo-expressionnistes allemands-, il adopte une peinture introspective comme moyen d'expression de ses problèmes personnels, des couleurs franches, une facture nerveuse où l'on perçoit le geste. En 1968, Feidler déploie à l'huile des formes simples, des imbrications de surfaces commencent à nier les frontières délimitant un objet, les éléments d'un paysage. En 1973, *Le Cri* en réfère à Francis Bacon et Lucian Freud pour traduire le paroxysme d'un moment d'émotion.



METAMORPHOSEN EINES ANTI-ATOM-FILTERS, 1981
Installation avec bois, fer, plomb, cuir, palettes, PVC noir, essoreuse vibrante avec automatisme électronique, 500 x 800 cm. Prix de la Jeune Peinture Belge 1981 au Palais des Beaux-Arts Bruxelles, avec Distinction

Filtres et spirales

Puis, il fait volte-face, répondant à ses colères et engagements politiques et sociaux. Les premiers « filtres » apparaissent pour constituer tout un corpus interrogeant les processus de pensée et de pouvoir. Louvoyant sur les modes d'Art et Langage, le texte soutient le désir que chacun soit juge face à l'inflation et la rapidité des moyens de communication : « Je me souviens d'une phrase lue dans un magazine allemand qui résume bien ma pensée : Je crois plus en la virginité d'une putain qu'aux lois de notre pays... »

En 1981, nommé pour le Prix de la Jeune Peinture au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, il présente *Manteau anti-atomique*, une longue installation de six pièces en bois : « J'étais le seul wallon parmi les finalistes, aux côtés de Guillaume Bijl, Philippe de Gobert, Patrick Goblet, Walter Swennen ou Philippe Vandenberghe ! » Comment explique-t-il ce déséquilibre ? « Dès ces années 80, comme Jacques Charlier d'ailleurs, j'ai multiplié les contacts en Flandre, en Allemagne, aux Pays-Bas. Jan Hoet m'a soutenu artistiquement et politiquement dans ma volonté de créer un lieu pour l'art à Eupen, en Communauté germanophone. Mon parcours artistique engendrait une grande méfiance, de la peur même ! Trop dirigée vers Paris, -le cocon francophone-, la Wallonie ne s'intéressait guère à ce que se passait en Allemagne... alors que les artistes du nord avaient de nombreux contacts avec les Pays-Bas et l'Allemagne. »

Le thème du filtre, -filtre de la pensée-, est exposé tantôt sous forme d'installation dans les casemates de Mons (*Haben Filter*, 1984) tantôt à travers des séries graphiques comme les *Amibes*, unicellulaire connu comme forme la plus primitive qui se reproduit elle-même puis les installations épinglent les guerres du Golfe et du Proche-Orient, dénoncent l'emprise de la religion : « Mon art devient politique ; il veut témoigner d'un état de la société, dépassant en cela les réactions des *Neue Wilden* contre l'Arte Povera et l'art conceptuel. L'homme doit être libre mais il doit encore se donner la force et l'envie d'y parvenir. »

L'installation *Unicellulaire (Amibe)* - Particulier détruit étoile avec toile et et banc d'école primaire concrétise son propos : l'ambivalente étoile, symbole positif, guide dans les religions devient signe négatif de domination sous bannière étoilée et autres emplois stigmatisants. L'idée prend donc le pas sur l'image, aussi décrit-il son style comme conceptuel, « réalisation d'œuvres qui peuvent se limiter à de simples définitions, ou à des textes, dans une analyse linguistique de l'activité artistique », rejoignant Beuys ou Joseph Kosuth pour qui l'œuvre d'art doit être une proposition analytique. Sol LeWit, dès 1965, déclarait aussi que « l'idée devient une machine qui fait l'art ».

Installations, performances, sculptures, sobres esquisses empruntent un tournant radical, anti-nucléaire, anti-apartheid (*Les 12 Apôtres de la séparation*, 1984). Au Centre nature de Botrange, une installation-choc entourée de cochons fait notamment écho à l'affaire Waldheim révélant le passé d'officier pro hitlérien dans la Wehrmacht du diplomate autrichien Kurt Waldheim alors secrétaire général des Nations Unies, élu à la présidence de l'Autriche en 1986. Le massacre de Sabra et Chatila perpétré en 82 par des phalangistes chrétiens et des miliciens des Forces libanaises alliées de l'armée israélienne sont aussi traduits à travers une spirale mortifère : « Pour moi, l'art a son sens (comme la presse d'ailleurs) s'il est libre de mettre les points de vue en confrontation. »

La spirale, symbole de la « communication élastique », emboîte le



L'IKOB, le grand œuvre transfrontalier

Situé dans un bâtiment industriel à Eupen, en Communauté germanophone de Belgique, l'IKOB est un projet dont la paternité incontestable revient à Francis Feidler, artiste et professeur d'arts plastiques, qui dirigera plus tard le musée. On peut affirmer que cette « installation » atypique en évolution permanente fait partie intégrante de son œuvre. Son idée : créer un centre accueillant des expositions internationales, sur la base desquelles se constituerait peu à peu un fonds grâce à des acquisitions, des prêts et des dons provenant essentiellement des artistes eux-mêmes. Aujourd'hui, la collection comprend plus de 400 œuvres. Elle réunit des artistes internationaux tels que l'allemand Günther Förg, l'autrichienne Karin Frank, Ton Slits, originaire des Pays-Bas et les belges Jacques Charlier, Yves Zurstrassen, Guillaume Bijl...

Le programme se concentre sur la scène émergente de l'art contemporain à travers la constitution de cette collection *in progress* et d'expositions temporaires sur un espace de plus de 800 m². Fonctionnant comme une plateforme discursive sur l'art et la société, l'IKOB appréhende, à travers son programme d'expositions pluridisciplinaires et thématiques, des questionnements critiques et sociopolitiques et déploie, tout particulièrement, une réflexion fondamentale sur la question des frontières.

L'exposition de sculptures *Kontakt 93*, dans les parcs d'Eupen, ainsi que le projet *Volle Scheunen* (avec 12 installations dans des granges ardennaises et 12 autres dans l'Eifel) réalisés en 1997 en collaboration

avec Manfred Schneckenburger, ancien directeur de la *documenta*, sont deux moments fondateurs pour ce centre consacré à l'art et basé en Communauté germanophone de Belgique.

Fonctionnant depuis 1993 sans lieu d'ancrage précis, l'IKOB emménage en 1999 dans ses locaux définitifs, autrefois des bâtiments d'entreprise, près de l'Ancien Abattoir. La collection est officiellement reconnue en 2005 et l'*Internationales Kunstzentrum Ostbelgien* devient l'IKOB – Musée d'Art Contemporain.

Partant de sa localisation particulière à proximité des frontières, l'IKOB joue un rôle de médiateur culturel entre les différentes régions belges, tout en cultivant les échanges avec les milieux artistiques allemands et néerlandais. Devenu un acteur incontournable au sein de l'Euregio Meuse-Rhin, l'IKOB a fêté ses 25 ans en 2018.

Francis Feidler a dirigé l'IKOB de 1993 à 2013. L'historienne de l'art et commissaire d'expositions en art contemporain Maïté Vissaut (France) lui a succédé. Depuis 2016, quittant son poste au Zeppelin Museum à Friedrichshafen (lac de Constance) où il exerçait la fonction de directeur artistique, l'historien de l'art et commissaire d'expositions Frank-Thorsten Moll (Allemagne) a repris les rênes du vaisseau de béton.

pas du *Nu descendant l'escalier* (1912) de Marcel Duchamp : Francis Feidler livre sa version en 1987 avec une curieuse mention chiffrée en marge de la spirale, la valeur en centimètres/millimètres cubes d'une éjaculation de sperme : « Pour moi, l'idée de la spirale est la continuité de quelque chose né à un moment donné mais qui ne va jamais s'arrêter, toujours répété dans un autre contexte. C'est une spirale universelle sans fin. Mais on doit comprendre qu'il ne faut pas reproduire les différents instants mais réfléchir à ce que l'on fait à tel moment de sa vie, de la naissance à la mort. » Il installe ses spirales partout, à Verviers devant le Grand Théâtre, dans le parc d'Eupen, au château de Franchimont, à Mons dans l'exposition « L'ironie du paysage », à Lyon, à Mönchengladbach dans une rétrospective qui lui est consacrée en 1989 où il expose par exemple une magistrale *Elasticommunication*, spirale au spray ocre et bâtonnets bleus.

Il réalise aussi des performances avec des spirales cernées de microcosmes représentant notre tissu social. Pour l'exposition qui débute en novembre, rétrospective du travail artistique de Francis Feidler dont la fondation de l'IKOB fait partie, il concevra notamment une installation spectaculaire à partir de spirales réalisées sur papier craft, suspendues au plafond.

Inlassablement, le travail s'épure dans une dynamique où les travaux préparatoires font œuvre en soi. Les dessins sur la courbe, la droite, la surface et les installations qui en résultent défient la raison jusqu'aux limites du point de rupture : « Je produis des formes presque irréalisables. Dans les années 90, mon but consiste à dénommer l'insécurité par rapport à un objet. La peur. Une tension résulte de la pression des forces en présence et le spectateur doit avoir l'impression que s'il touche un élément, il y a un danger. » Cette recherche de la tension entre deux extrêmes s'exprime dans l'installation *Elasticommunication* en deux plaques d'acier. Une simple pression du doigt induit le léger balancement de la plaque supérieure (Monumental III, parc Malou, Bruxelles). Chaque installation dépend d'une somme d'algorithmes préalables de la part d'un artiste qui s'est rêvé un moment architecte et du serrage de rivets remontant aux jeunes années : « Avec mon père qui possédait une petite ferme, j'étalonnais les clôtures en serrant les rivets des barbelés. Ni trop ni trop peu sinon c'était l'échec ! C'est une expérience qui est restée en moi. » Alors, incurvant les lignes tout en conservant une figure homogène, calculant les points de tension, liant la permanence au renouvellement propre à la vie et au temps, il s'arrête au moment précis de la menace, acmé infinitésimale où l'art transgresserait la vie, romprait l'unité dans un éparpillement qui ramènerait au néant.

Stimulées d'énergie comme ultime réalité, toutes les installations basées sur la tension compressive concentrent leurs forces antagoniques. Monter l'objet relève de la performance artistique. Ces intrusions dans l'espace, non dans une nécessité de le modeler mais par volonté de le révéler, empruntent le récit de l'universelle analogie des formes l'homme, la nature, les scléroses de la société avec une prédilection pour les lieux clos où l'on ne peut pas prendre ses distances vis-à-vis de l'objet.

« Pourquoi ne pas réaliser un dessin dans lequel les conditions de la physique n'auraient aucun impact ? » S'en suivent ainsi esquisses et dessins sur papier craft. Une forme réaliste s'échappe au profit du plaisir de l'artiste délesté de toute contrainte formelle, « ne pas avoir à construire ce qui induit une finalité ».



Elasticommunication con DEUS EX MACHINA ELECTRICOS ECLARISSIMO, 2020 Huile sur Toile, 60 x 60 cm

Le paysage fondateur

Matériaux industriels, croquis défiant la pensée admise, Feidler multiplie de drôles de machines porteuses de dangerosité avant de revenir en 1998 vers la peinture de paysages, cadres flamands ornés d'or pastiche. Des cieux dangereux, des lumières spectrales, des routes éperdues tranchent avec le côté bourgeoisement conventionnel du cadre : « Le paysage est un élément fondateur. Il faut vivre le paysage, seul à seul, ne pas attendre un guide comme tous ces promeneurs qui ne veulent jamais être responsables de quelque chose, y compris une balade dans les Fagnes. » Aussi, le bonheur de l'artiste sera-t-il toujours aujourd'hui de couper du bois, seul, dans le lopin de futaies plantées avec son père, voici 35 ans.

Une à une, les toiles récentes sont lentement retournées, dévoilant une facture tautologique : la chromatique franche des Neue Wilden est évidente, couplée à la dénonciation des impérialismes de la pensée. Le concept de l'Elasticommunication ne manque pas de traverser les compositions jouant avec le thème de la spirale (*Elasticommunication con Deus ex Machina Electricos Eclarissimo*, 2020 ; *Elasticommunication con Deus Electricos*, 2020 ; *Elasticommunication avec Corona*, 2020, ...)

Après les années IKOB, œuvre en soi, durant lesquelles l'artiste a mis son parcours artistique entre parenthèses, hormis quelques installations (intégration artistique cimetière de Tournai p.ex.), les deuxièmes noces avec cet art des signes teinté d'expression synthétique affirme la liberté de l'acte pictural retrouvé : « J'ai orchestré plus d'une centaine d'expositions à l'IKOB en tant que directeur et curateur mais en novembre, mon successeur Frank-Thorsten Moll et son équipe seront à la manœuvre de cette rétrospective. On expose aujourd'hui tout différemment ! ». Ce qui n'empêche pas les souvenirs de remonter aux bords des yeux, quand s'étirent les ombres en fin d'après-midi : « *Berlinde de Bruyckere m'a confié avoir réalisé son premier travail important à Eupen, en 1993, pour l'exposition inaugurale d'un Centre d'art créé ex nihilo ! Son père était équarrisseur de chevaux. Je veux construire quelque chose d'éphémère pour les gens pauvres, - m'a-t-elle dit. Elle a recouvert des meules de couvertures, transformant en abris précaires tant un signe fort de l'histoire de l'art que la réalité de la campagne aux alentours. A ce moment de l'exposition Kontakt dans le parc d'Eupen, elle a pris la décision de travailler dans cette voie humaniste. Ce sont des moments inoubliables ! »*

Dominique Legrand

« Francis Feidler. *Elasticommunication 1964-2020* », IKOB, Rotenberg 12, B-4700 Eupen. Du 24 novembre 2020 au 31 janvier 2021. www.ikob.be.



ELASTICOMMUNICATION avec 2 plaques d'acier, 1990 100 x 800 x 200 cm, épaisseur des plaques 25mm balancement faisable d'un énorme poids de la plaque supérieure, rien qu'avec un doigt. *MONUMENTAL III* au Parc Malou à Woluwe-Saint-Lambert, Bruxelles

D'improbables légèretés.



Michel Barzin, *My Love*, 2019-2020, pointe-sèche, burin et manière noire

Depuis plusieurs années déjà, Michel Barzin dessine, peint et surtout grave diverses « choses volantes » qui prennent leur envol pour découvrir en toute liberté de nouveaux horizons. Son plaisir à détourner ces objets de leurs fonctions premières est perceptible dans chacune de ses créations.

Les premiers acteurs de cette migration sont un éventail de vaisselle familière. Telles des montgolfières improvisées, cafetières - théières - bouilloires - pots au lait -, partent à la conquête du monde, en survolant rivières, montagnes, déserts. Ainsi Sans poids (ni loi), Bavure Toscane ou La Route d'Emir. Pansus, trapus, bosselés, émaillés, finement décorés, ces objets en apesanteur, sortis des cuisines de nos grands-mères, se laissent emporter avec élégance, libérés de leur poids. Une légèreté improbable.

Ce répertoire emblématique touche également un monde que Barzin affectionne particulièrement pour lui avoir inspiré de très belles choses – Guêpe de près, Volatiles - : le bestiaire. Avec son humour décalé, l'artiste n'imagine pas des insectes, des oiseaux ou de frêles gazelles - ce serait trop évident -, mais des cochons, patauds, tout en rondeur. C'est pourtant avec légèreté que deux par deux, ils décident de Passer le cap, À la hâte, Dans la brise légère, Au soir tombant, dans La fraîcheur de l'ombre. D'autres titres sont plus étonnants : Icare dans la lumière, Au lendemain de la fête nationale ou encore Drôle d'oiseaux pour une soupe, où les queues en tire-bouchon sont troquées contre des feuilles de poireaux. Les images ont beau être légères, ludiques, rien n'est vraiment innocent. Ni les images, ni les textes. Ne pas donner de titre à une œuvre, l'intituler « sans titre » ou encore lui donner un n° de série n'est pas concevable pour l'artiste : il aime les mots et s'en amuse ... comme pour les images.

Les silhouettes découpées des cochons, cernées d'un trait noir marqué, se détachent dans des aplats de couleurs. Cette série, riche d'une quinzaine de sérigraphies, s'étale sur une dizaine d'années, de 1990 à 2002. Les croquis préparatoires réalisés nerveusement à l'encre de Chine et offerts au Cabinet des Estampes par l'artiste, sont annotés de remarques destinées à la version imprimée.

Comme les cochons, des éléphants et quelques chevaux s'envolent à la dérive, dont Rodolphe, les quatre fers en l'air, quelques vélos aussi, sortis peut-être d'un Tour de France détourné en Désastres de la guerre.

Poétique, insolite, énigmatique, romanesque, un rien surréaliste, l'œuvre de Barzin est une boîte à image intarissable.

Enfin, plus récente, la série des arbres volants, chère à l'artiste, se décline en gravure, pastel, photographie, peinture... Le premier Flying tree voit le jour en 2011 en Chine continentale, dans la province de Schenzhen. L'artiste participe à l'International Printmaking base of Guanlan – Schenzhen, dans le village natal du célèbre graveur Chen Yanqiao. La région est peuplée d'arbres aussi imposants que remarquables. Barzin en détourne un et le transforme en arbre voyageur, traversant à sa guise champs et collines.

Cette thématique lui donne des ailes : un Bouleau esquissé aux crayons de couleurs, un Paysage à l'huile sur toile évoquant la douceur de l'école intimiste verveioise, une photographie Platane vole depuis sa cour d'école, des détournements de gravures anciennes... En octobre 2019, lors d'un nouveau séjour à Schenzhen, il retrouve son arbre et le découpe en quatre séquences distinctes. *Don't waste time my love* est un cri adressé à l'humanité en danger et une exhortation à ne pas perdre de temps : ça urge !

Car, au-delà de leur aspect ludique ou poétique, ces images sont légèrement tristes, toujours. Une pointe de tristesse et de désolation. Dans le fonds, ce n'est pas drôle. Mais Barzin a pris le parti d'en rire : si je me marre, c'est que je suis désolé.

Enfin, Love est la dernière série réalisée en 2019 - 2020 en Serbie et dans son atelier à La Reid. En six planches gravées à la pointe sèche et au burin, défilent différents arbres sortis de son imagination, au gré de son quotidien, ses humeurs, ses rêves. Un sapin traverse le paysage comme une flèche, un tronc déraciné atterri, des branches effeuillées tombent du ciel. Variations de mouvements, d'ambiances, d'angles de vue, autant d'atmosphères qui pourraient se décliner à l'infini, un peu comme si l'artiste recourait à la technique de l'écriture automatique.

Bizarrement, dans cet univers, aucun être humain ne s'envole, ni homme, ni femme, ni enfant. Tous restent les deux pieds sur terre. Vraisemblablement sont-ils trop étriqués pour prendre de la hauteur. Carence d'innocence.

À la question : « pourquoi représenter des choses qui volent ? » La réponse est à son image, déconcertante : « parce que c'est plus facile, il n'y a pas d'ombre à dessiner ! ». Pourtant Barzin n'aime pas la facilité, et encore moins la virtuosité gratuite. Il aime se confronter aux exigences des différentes techniques. Il jongle avec l'eau-forte, la pointe-sèche, le burin, la xylogravure, la litho, la sérigraphie... Il s'applique, inlassablement dans son atelier, il ne voit pas le temps passer, il est tout à sa passion. Le perturbateur au petit pied - pour reprendre son expression - est perfectionniste ; il aime la précision, l'équilibre, l'harmonie, l'exigence.

Flotter, s'envoler, se laisser glisser, voguer, larguer les amarres, cultiver la liberté « car c'est dans cet espace de liberté, fragile et à recommencer tous les jours, que sont possibles des actes de création » (Barzin).

Régine Rémon

« Parfums et incidents »

Exposition de Michel Barzin à la galerie de Wégimont
Du 17 octobre au 22 novembre 2020

Yves Piedboeuf:

« Il n'y a aucune mise en scène. Tout était

là, tel quel, et je l'ai photographié... »

Yves Piedboeuf se dit peintre. Avec la photographie il pratique la technique du lâcher prise. C'est l'esprit du corps qui ordonne et guide des choix pulsionnels, fruits d'un long travail introspectif fait de tensions et de mémoires ritualisées. Ne pas penser pour mieux entrer dans le vif du sujet. Ce n'est qu'après, en assemblant ses images, qu'il tisse des liens et des connexions avec un passé. Certaines de ses images datent d'il y a 20 ans, parfois trente pour l'une ou l'autre d'entre elles.

Sa démarche se fonde sur le désir de retenir et se réapproprier le temps perdu. « Guidé par mon esthétique propre, je vais au plus proche de ce que je suis. Je m'en rends compte a posteriori. C'est après que je décrypte. C'est après, parfois, que je comprends pourquoi j'ai pris une image. Alors il y a des récurrences, voire des obsessions... »

Dans son travail photographique, il parle de lui au plus profond mais ses interrogations parlent également de nous, de notre rapport au monde. Une forme d'inquiétude permanente balaie l'ensemble et nous renvoie en filigrane nos peurs face à l'incertitude des temps traversés. Une atmosphère parfois lourde et pesante laissant entrevoir que l'image regardée n'est que rarement ce qu'elle représente. C'est au regardeur d'en découvrir le sens caché.

L.P.

Yves Piedboeuf et Hughes Dubuisson exposent dans le cadre de la BIP OFF à la galerie Flux du 26.9 au 17.10. 2020

60 rue Paradis, 4000 Liège. ouvert du jeudi au sam. de 16 à 19H



Yves Piedboeuf, *Pieta*

Hughes Dubuisson : “Il s'agit d'éveiller le regard à la beauté sculpturale d'un objet somme toute assez quelconque”

Lino Polegato: Comme dans un travail photographique tourné spécialement vers l'archivage et le documentaire, ta pratique sculpturale peut, par sa finalité de captation du vivant faire penser à des photos en trois dimensions...

Hughes Dubuisson: Je vois un parallèle avec la photographie dans le sens où son objet de représentation se veut par définition documentaire et nous renseigne sur un certain aspect de la réalité. Néanmoins, il entre une part subjective et un travail d'interprétation propre à l'individu artiste, au photographe sous le couvert de la technique mécanique de réalisation : le choix d'un sujet, le point de vue personnel au travers du cadrage, du traitement de l'image par l'emploi de la couleur ou du noir et blanc, l'usage du flou ou de la définition, le choix du support, papier, format, etc.

Le document n'est donc pas objectif, il y a toujours un travail sur la forme, un parti pris esthétique, une opération plastique déterminée pour fabriquer une image, qu'elle soit en deux ou trois dimensions. La pratique du moulage en dépit de son apparente objectivité n'échappe pas à cela non plus. Il y a d'abord le choix de vouloir reproduire un objet donné qui se verra transformé dans sa perception par sa traduction moulée. J'ai collaboré longtemps avec l'Atelier de moulages du musée d'art et d'histoire du Cinquantenaire à Bruxelles. On y reproduisait en plâtre les grands chefs d'oeuvres de l'histoire de l'art de la sculpture et ici aussi malgré une approche se voulant objective, scientifique ou la finition des pièces se veut exemplaire, entre une portion congrue de vide sémantique laissé à la libre appréciation de l'artisan. L'archivage correspond à un fantasme de contrôle du monde en voulant réunir en un lieu la somme des connaissances et de l'histoire humaine. Dans ce même esprit, il existe de grandes collections de reproductions en plâtres appelées gypsothèques dont l'objectif est de pérenniser la mémoire de la grande statuaire. C'est de là que m'est venu un jour l'idée étrange qu'en reproduisant un élément lapidaire pour l'insérer virtuellement dans une de ces collections de moulages, il accéderait automatiquement au statut d'oeuvre d'art, que le moulage par une opération magique en quelque sorte, anoblirait cet objet quelconque pour le placer à l'égal d'un Michel Ange ou d'un Bernin.

L.P : Dans ton travail de reproduction, peut-on parler de fétichisation des formes...

H.D: Oui, s'il s'agit de faire partie d'une collection emblématique avec ses références iconiques et universelles en matière de sculptures ; et non du point de vue d'une approche sculpturale originale ou personnelle, dans le sens où il ne s'agit pas d'une répétition sclérosée ou superstitieuse d'un archétype vidée de significations symboliques comme le serait une certaine sculpture formaliste avec ce je ne sais quoi de maniérisme que l'on retrouve dans un excès de finition cosmétique qui apparente le sculpteur à un bijoutier, à un carrossier ou à un designer en des déclinaisons de formes aux surfaces lisses et rutilantes. J'ai éprouvé le besoin d'échapper à ce façonnage affecté par la mise en point d'une procédure rationnelle et dépassionnée, d'une feuille de route arrêtée me permettant de créer des sculptures objectives débarrassées des questions de formes. Un peu comme un Gerhard Richter qui réalise des tableaux au départ de photographies pour pouvoir se désencombrer en amont des problématiques traditionnelles de la peinture que sont le choix du sujet, de la composition et de ses multiples études pour pouvoir se concentrer sur l'aspect de la réalisation, le travail pictural proprement dit. Ainsi, je choisis un élément lithique et mon travail de sculpture consiste à fabriquer un moule et à dupliquer fidèlement cet objet géologique.

L.P: C'est une sacralisation en quelque sorte...

H.D: Inévitablement. Au vu de mon affirmation de la pratique du moulage comme étant une oeuvre d'art à part entière et par sa reproduction qui propose une

autre lecture de la pierre originale, modèle de départ pour mettre en évidence ses qualités plastiques formelles, structurales, et finalement révéler la beauté intrinsèque de cet objet négligé. En l'exposant, je montre la beauté d'un moulage dans la vérité de sa reproduction et je montre la beauté d'une matière minérale informe et rugueuse.

L.P: Le premier travail c'est le choix de la pierre, c'est toi qui la choisis ou c'est le contraire?

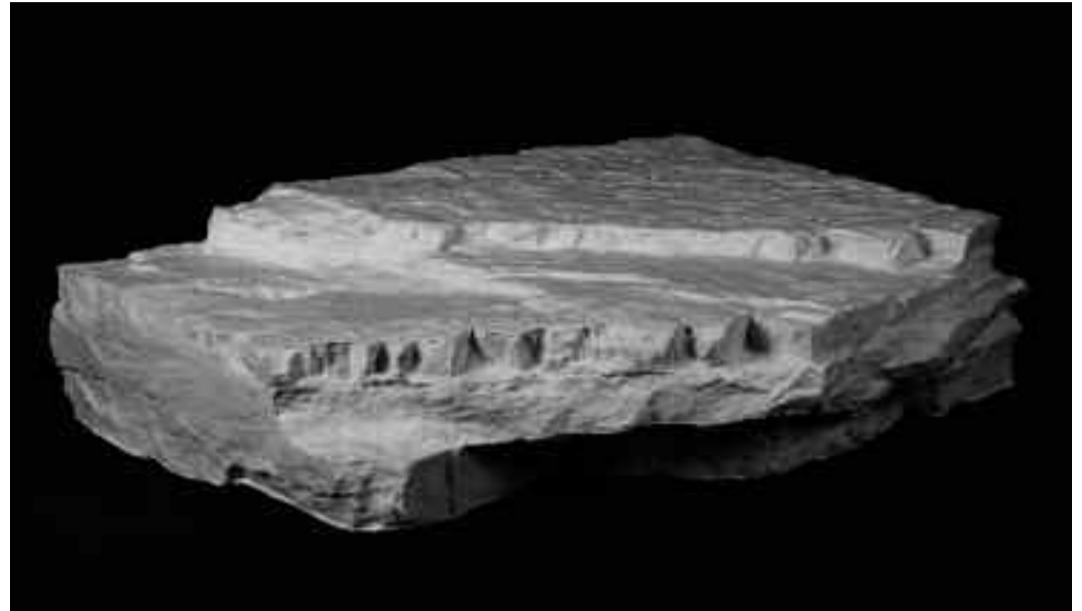
H.D: C'est la partie la plus subjective de ma démarche. Je visite une carrière dans laquelle on trouve des amoncellements de blocs éparpillés un peu partout et je vais choisir celui qui me parle, celui qui me séduit et me motive à l'enlever pour le reproduire. Il y a une attirance réciproque comme pourrait l'être d'une autre façon une rencontre amoureuse avec sa charge érotique, l'activation d'un désir de rapprochement. À ce moment, je me projette tout entier dans ce morceau de rocher, je veux tout de lui, et je tente de m'en satisfaire en pénétrant ses anfractuosités, en saisissant tous ses détails morphologiques par l'opération tactile du moulage. Au-delà de la performance technique, le moulage est d'abord un rapport au désir et à la possession des corps par l'acte de reproduction, au sens sexuel du terme. Il y a cette idée profonde, cette ambition démiurgique inconsciente de vouloir posséder l'objet de sa convoitise en l'emprisonnant littéralement dans le moule, de se l'approprier en recréant son double parfait et cela qu'il s'agisse d'une figurine en chocolat, d'une empreinte prise sur un corps vivant ou d'une statue en bronze.

L.P: Tu es quelque part dans la position du faussaire qui recopie une oeuvre d'art...

H.D: Si mon travail interroge la notion de facticité et d'unicité au travers de la relation entre un modèle original et l'artefact de sa version doublé, et si la technologie du moulage peut s'avérer représenter un moyen efficace dans la recréation d'un vrai plus vrai que le vrai, je ne cherche cependant pas à tromper le spectateur sur la nature des objets que je propose et qui se montrent d'emblée en tant que sculptures. Elles sont nettement affirmées comme moulages ou imitations par le fait que sont laissées visibles les traces de fabrications qui les constituent et les coutures propres au système de moule utilisé. De plus, je ne recours pas à un travail de finition par l'application d'une peinture illusionniste destiné à rendre un effet de mimétique confondante avec l'objet original, au point de ne plus pouvoir distinguer le vrai du faux et de créer cette ambiguïté avec le réel comme on le retrouve dans la sculpture hyperréaliste. Il s'agit plutôt d'éveiller le regard à la beauté sculpturale d'un objet somme tout assez quelconque et de sensibiliser le spectateur à l'appréciation d'un beau moulage. Un moulage comme je l'ai dit est une interprétation, un travail de formes et il y a un plaisir de l'oeil dans la découverte du traitement d'un matériau et la vision d'une traduction d'un morceau de réel.

L.P: Qu'est-ce qui t'intéresse exactement dans ce travail?

H.D: Ce qui m'intéresse c'est de soutenir la pratique du moulage, intermédiaire technique conventionnel de la fabrication de la sculpture, comme étant un art à part entière. C'est également de valoriser une matière minérale et naturelle sans intérêt artistique, économique ou historique, un objet informe et rugueux considéré comme déchet sans qualité et de dire que celui-ci recèle d'un genre de beauté spécifique sur laquelle il faut se pencher. C'est aussi vouloir porter attention à une préoccupation pour notre environnement naturel qui est le berceau de notre humanité et que nous maltraitons continuellement. C'est enfin le besoin d'un retour au corps dans tout son aspect physique, organique et cru que l'on tend de plus en plus à oublier par le biais de la virtualité de nos écrans...



Hughes Dubuisson, “Gemellus Ueli” 2018, résine acrylique et fibre de verre. Photo, Milena Strange

L.P: Finalement qu'est-ce qu'une oeuvre d'art?

H.D: Aucune idée, le poisson rouge est certainement le plus mal placé pour parler de son aquarium... Ce que j'observe c'est que de tout temps les artistes ont produit une pléthore d'oeuvres d'art et lorsque l'on visite les foires d'art ou les antiquaires et que l'on découvre toutes ces déclinaisons d'objets précieux et raffinés, on peut se demander si on n'a pas affaire là à une sorte d'industrie à laquelle les techniques mécaniques comme celle du moulage en série participent pleinement. Une oeuvre d'art est-elle avant tout un objet décoratif ou commercial à large diffusion et pourquoi pas produit d'une manière purement mécanique? Ou bien doit-elle être au contraire un objet d'exception relativement unique comme le considèrent la plupart des amateurs d'art? Je ne connais évidemment pas la réponse bien que mon travail pose ce genre de questions en filigrane. Pas plus qu'ailleurs il n'y a de vérité en art...

L.P: Au contraire de Duchamp avec ses ready-mades, tu t'inscris plutôt dans le classicisme du métier...

H.D: Je reste attaché au faire, au savoir-faire et à la pensée par le faire. Il y a une forme d'intelligence qui se concrétise par l'action. Par la mémoire d'un geste et la maîtrise d'un métier commun, on peut retrouver une filiation avec d'autres praticiens à travers l'espace et le temps. Fabriquer les moules à bon creux en plâtre m'inscrit dans la perpétuation d'une pratique technique ancestrale. Je suis là dedans. Marcel Duchamp s'insurgeait contre l'oeuvre d'art, objet de transaction et de valorisation bourgeoise et considérait de fait le peintre comme un artisan complice du mauvais goût bourgeois et de ce système de marchandisation complaisante. Pour lui, il fallait précisément libérer l'art du faire et de son objet matériel, et l'idée à elle seule pouvait suffire pour faire oeuvre. Il ne fallait plus distinguer l'art du non-art et la société tout entière pouvait devenir oeuvre d'art au point de ne plus avoir besoin des artistes et des formes traditionnelles de l'art...

Si pour lui, placer un cabinet de toilette dans un musée et le décréter oeuvre d'art fonctionnait dans cette logique, il n'en est pas de même pour moi qui peux moins envisager le seul bloc de pierre exposé dans un espace d'exposition que la présentation de sa duplication moulée, c'est à dire d'un objet plastique qui est passé entre mes mains et qui a subi une manipulation esthétique. Je reste péjorativement un faiseur et suis ancré dans une conception de l'artiste vu comme un manipulateur et un fabricant de formes avant tout. Il s'agit donc dans ma démarche malgré l'équivoque de ces sculptures qui offre l'image de blocs de pierre et qui semblent sorties de leur contexte ordinaire, de la présentation d'une création manuelle et artisanale façonnée dans un matériau dans le sens classique du terme et sous-tendues par les notions du faire, de maîtrise technique, de métier, etc. Je me positionne très loin du ready-made et les plus méchants me traiteraient peut-être de réactionnaire...

L.P: À l'inverse de Warhol, tes copies ne sont pas répétées à l'infini, le moulage reste un exemplaire unique? Pourquoi ne pas exposer la matrice du moule en tant qu'oeuvre d'art?

H.D: Le moulage est une technique permettant une large production de pièces identiques en trois dimensions et la plupart des objets de notre quotidien sont ainsi réalisés de cette façon.

Il ne m'intéresse pas d'exploiter le principe de la répétition que je trouve en définitive assez anecdotique : la plupart des artistes qui travaillent sur la question du moulage réalisent des séries avec des variantes d'un même objet. Je vois plutôt la pratique du moulage comme un moyen de mettre de la distance avec une certaine subjectivité manuelle dans la création de formes aléatoires. Fabriquer un moule représente pour moi un défi technique à relever et une expérience spirituelle : il s'agit de construire le meilleur système pour résoudre un problème architectonique et l'exemplaire tiré témoigne de la réussite de cette entreprise. Mon but n'est donc pas d'exposer le moule, mais le résultat de son produit, à savoir le bloc de pierre dupliqué et la nouvelle lecture qu'il propose de son modèle original.

L.P: On vit aujourd'hui à l'ère de la technologie, dans un monde virtuel de plus en plus coupé de la réalité, du vivant. Ce rapport fragile nature culture est en danger de disparition. La pandémie qui nous a envahis nous prépare à vivre séparés du vivant. Devant nos écrans coupés de nos liens relationnels, le rapport à l'art a changé nos habitudes et nous désengage vis-à-vis de lui. Consacrer du temps au vivant qui nous entoure serait une des finalités du rôle de l'artiste dans la société d'aujourd'hui?

H.D: Il résulte de par la menace de la pandémie actuelle une désertion des lieux culturels : les musées, les salles de théâtre, de concert et de cinéma sont pratiquement vides. Cette tendance de conserve avec la technologie virtuelle affecte nos rapports humains et entraîne un phénomène de repli sur soi-même à l'abri derrière notre écran d'ordinateur, et il y a un risque sérieux de voir dans cette dérive une disparition de l'art tel que nous le connaissons aujourd'hui à plus ou moins court terme, par manque de contact physique avec l'oeuvre dans son espace réel. Cependant, je reste optimiste dans les capacités de résilience de l'individu face à cette situation exceptionnelle et j'ai confiance dans notre besoin d'art et à ses facultés de pouvoir toujours s'adapter à son époque sous de nouvelles formes.

>10 oct.: galerie Flux (avec Yves Piedboeuf).

> 25 oct.: Centre d'art cont Lux Belge (avec Yonghi Yim et Claude Cattelain).

O

Parfois, lorsqu'on marche solitairement, une pensée nous accompagne. On l'examine sous tous les angles, même les plus vains. Il peut s'agir d'une simple phrase qui a force d'être répétée dans le for intérieur, perd même une partie de sa signification, pour devenir de glace, de cristal, musicale...

Un dimanche, marchant le long de la Lys à Gand: «...s'il fallait n'en retenir qu'une...». Il n'y a pas de *Gentse Feesten*, cette année. Elles ont été annulées pour les raisons que vous savez. Des badauds traînent dans le centre malgré tout. On fait du canoë sur le cours d'eau, en plein centre-ville. Dans ces engins, au moins, on ne risque pas de se toucher. Les canards vont leur chemin, se laissant à peine déconcentrer, traçant dans l'eau verte leur sillon: «s'il fallait n'en retenir qu'une...»

S'il fallait ne retenir qu'une exposition ayant eu lieu en ces temps de ténèbres, tels que les identifie Joe Biden, candidat à l'élection présidentielle américaine de novembre prochain —à moins qu'il ne faille le nommer candidat à l'éviction présidentielle. S'il fallait n'en retenir qu'un, s'il fallait n'en retenir qu'une... S'il fallait n'être qu'une personne dans le grand magasin... S'il fallait ne retenir qu'une exposition, là où du reste, il y en eut peu, ces derniers mois, ce serait sans aucun doute...

... ce serait sans aucun doute ce qu'Honoré d'O vient de sortir de son chapeau! Dans l'église Saint-Jacques de Gand! Une splendide exposition que vous aurez peut-être encore la chance de voir avant la tenue de l'éviction présidentielle, avant la fin de cette époque de ténèbres.

Et ce serait pas mal d'aller la voir avant la fin des ténèbres, cette seule exposition, cette exposition dont vous vous dites solitairement que, s'il ne devait y en avoir qu'une, assurément, ce serait celle-là. Car, justement, c'est une exposition qui résume, condense, rend posthume ces ténèbres que nous vivons, que nous venons de vivre, que nous avons vécu, en espérant qu'il vienne, qu'il vienne, le temps d'après dont on s'éprenne.

C'est l'éclair qui zèbre le ciel. C'est le coup de force, l'exposition qu'un artiste devait faire tôt ou tard sur ces mois vécus dont on ne semble pouvoir s'extirper. La voici réalisée cette exposition expliquant ce qui se passe, s'est passé. Elle devait venir tôt ou tard et la voici inscrite entre le tôt et le tard. Et on s'abreuve à cette exposition comme la bête assoiffée va à l'eau de l'oasis. On la boit à grandes lampées, s'agenouillant devant elle. On trempe le museau dans l'eau froide, ému d'avoir trouvé où se recueillir en cette époque de lancinant accablement.

On aurait tort d'oublier Honoré d'O. Il n'est pas si âgé, mais comme ce seigneur, en tout honneur dû, a déjà eu le pavillon belge à la Biennale de Venise, et d'autres faits d'armes en Belgique et à l'international (quoique pas assez, selon nous, au vu du génie dont il est question ici), il y a ce réflexe de le considérer comme une sorte de retraits dorés, de réserviste de luxe, de Lionel Messi sur le départ...

Mais ce serait faire une erreur, car le presbytère n'a rien perdu de son charme ni le jardin de son éclat! Il faut bien observer la création, la créativité d'Honoré d'O, car on y trouve une fameuse formule magique, une soufflante expression de ce que peut être l'art plastique en notre début de vingt-et-unième siècle. Ce qu'il y a de bluffant avec lui, c'est le fertile rapport qu'il établit entre forme et concept. Au final, on a beau en faire le tour, réviser tout son petit vingtième siècle, c'est un peu ça les arts plastiques: la forme et le concept. Au premier regard, l'art d'Honoré d'O peut sembler pencher abondamment du côté de la forme. C'est un des artistes pratiquant l'installation le plus prolifique que la Belgique ait connu dans son histoire. Spécifiquement dans le genre de l'installation baroque à la Jason Rhoades, avec des matériaux dans tous les sens. Avec des formes et des couleurs. Il n'y a guère que Joëlle Tuerlinckx dans sa catégorie. A priori, on aurait également pu penser à Michel François dans ce champ-là mais celui-ci s'est arrêté à l'adolescence de l'art là où il aurait fallu aller jusqu'à l'enfance de l'art, comme d'O et comme Tuerlinckx. Cette dernière est bien dans la même ligue, mais dans sa cuisine interne, le concept se fait parfois un rien tyrannique à l'égard de la forme. Chez Honoré d'O, la boîte qu'on ouvre est celle de Pandore. Il y a une profusion, un jaillissement incroyablement inventif de formes, presque outrageusement inventif. En fait, à la différence de Tuerlinckx, Honoré d'O n'a pas le complexe du Corn Flakes. Il n'a pas l'impression que le regard des Dieux pèse sur lui. Le regard des Dieux du minimalisme, de la retenue en toute chose, d'une austérité requise. Il va plutôt s'approvisionner au supermarché du coin, voir ce qui ressort de quelques chipotages, ou glanages de saison, comme Jason Rhoades d'ailleurs, ou comme certains artistes mexicains, tels Abraham Cruzvillegas, Gabriel Kuri, voire Gabriel Orozco. Il tire la leçon du pop art, et attrape le wagon de l'art influencé par la naissance du digital. Ce que Tuerlinckx fait peu.



D'O n'oublie pas le concept en allant faire ses courses. Il va s'employer à le saisir par le bout de la queue. Il le prend par surprise. Il le fait émerger de cette jouissance du faire. C'est dans sa fabrique polymorphique et polytechnique (et avec du polystyrène comme nous allons le voir) que naît tôt ou tard l'idée, la bonne idée. Disons que forme et concept sont traités en même temps dans un rapport de non dépendance et de friction joyeuse. Et adienne que pourra. Et de fait, des choses adviennent. Ce qui est presque la définition d'un idéal amoureux, à vrai dire...

Honoré d'O, doté de ses extraordinaires aptitudes, et d'une toute aussi magnifique sensibilité à l'actualité, s'est retrouvé piégé comme nous dans la nasse de ces derniers mois. Son actualité récente, avant le déclenchement de la pandémie, tournait autour de Breughel. Il avait été embrigadé dans un programme de valorisation patrimoniale flamand, pour cause d'anniversaire du célèbre aïeul, dont il s'était tiré avec brio en produisant un livre d'artiste remarquable, *God is a child*, manuel, manifeste, hommage, lecture, et encore merveilleux voyage visuel associatif dans son parcours passé, dans des trouvailles imagées, et aussi dans des détours discrets en son existence la plus personnelle et immédiate (sa mère à l'hôpital, un ciel de début de nuit et de début d'hiver qu'on regarde en se demandant d'où l'on vient et où l'on va). Il avait fait une exposition au CC Strombeek (*God is de maan*) et à l'UZ Brussel (hôpital universitaire de Jette) dans laquelle on voyait aussi l'art ancien sollicité, en relation avec la plus vive actualité. Était notamment établie une comparaison visuelle et somme toute sémantique entre une jeune fille tirée d'un tableau de Cranach, et le visage et la fronde étrangement mimétiques de Greta Thunberg.

Et puis, il était question de travailler dans cette église à Gand, la Sint-Jacobskerk, pour une exposition qui devait ouvrir en mai 2020. Et c'est ainsi qu'il se retrouva à bâtir son exposition pendant ces mois suspendus, tandis que montait la vague pandémique, tel le tsunami se formant au large, sous les tropiques. Et il ne s'en détourna pas.

Le voilà donc à pied d'œuvre dans cette majestueuse église ancienne au printemps 2020, confiné sous de hautes voûtes, avec tout un panorama au-dessus de la tête: des siècles de spiritualité, d'art, de foi, et par voie de conséquence, des siècles de souffrance, car qu'est-ce que tout cela, sinon des moyens pour l'être humain de tenter de digérer l'inacceptable de la mort, de la maladie, en toute époque? Miroir de cela, donc, que l'église Saint Jacques de Gand, mais pas seulement. Miroir de bien d'autres inclinaisons de l'homme: soif de grandeur, visions du réel et de l'au-delà, rapport aux matières de ce monde, or, métal, pierre, bois, rapport aux images, aux effigies, relation au pouvoir aussi, manière qu'on eut les hommes, à travers le temps, de se penser en société...

Nous nous glissons dans le dos d'Honoré d'O, pour l'observer, pour voir ce qu'il fait en ce temps pétrifié du confinement, dans un tel contexte, au printemps. Les décisions qu'il prend, les expériences qu'il fait, sont merveilleuses.

Il y a d'abord un choix chromatique: celui de travailler essentiellement en noir et blanc, avec des rehausses de beige, brun, gris. Ce sont en fait les couleurs dominantes de l'église elle-même, à la différence notoire du blanc, qui crée la possibilité cette fois d'une distinction vis-à-vis de l'environnement ambiant, mais en délicatesse, par effet de découpages lumineuses, par le biais de silhouettes, nous le verrons. De sorte que l'exposition développe dès l'abord un rapport mimétique et joueur à l'église et à son abondant mobilier. Elle a tôt fait de se transformer en une chasse aux trésors, aux œufs de Pâques dans le jardin, où les interventions artistiques contemporaines sont tantôt infimes, logées dans quelque recoin de l'église, tantôt plus visibles, mais toujours établissant des dialogues avec ce qu'il y a là autour, qui d'un tableau ancien, qui d'une chaire sculptée, qui de chaises, colonnes, confessionnaux, chapelles latérales. Cette chasse aux œufs entraîne l'entière des images et des matériaux déjà présents, soit les images et matériaux anciens, dans le tourbillon créatif, actuel et référentiel de l'artiste. Avec parfois très peu de choses, c'est toute l'âme des lieux et de ses objets qui s'en trouve tourbeoulée. Une résurrection si radicale qu'on n'aurait même pas osé la rêver dans les hautes sphères.

Il y a ensuite le choix d'un matériau dominant quoique non exclusif: le polystyrène, on le disait. Un classique du vocabulaire plastique de l'artiste. C'est un matériau qui fascine les enfants. C'est volumineux, laiteux, mais cela n'a pas de corps véritable ni même de poids. Cela s'écrase, cela s'effrite aussi: cela peut être monolithique, comme incroyablement volatil. On peut le découper avec précision, le mouler, imiter... C'est là et c'est pas là. En somme, il n'y a pas plus fidèle reflet de notre monde oscillant entre l'impalpabilité du digital, le pesant de ses coulisses, et un rapport complexe à la matière, au corps. Honoré d'O en fait cependant quelque chose de volontiers joyeux, optimiste. C'est moraliste sans s'en donner l'air, sans obligation. Il y a beaucoup de la Silver



Factory de Warhol dans le polystyrène d'Honoré d'O. On pense à cette exposition culte que Warhol fit chez Castelli avec les ballons argentés gonflés d'hélium. Il y a également les Autrichiens de Gelitin qui sont dans les parages, avec leur joyeuseté scabreuse, parfois même scatologique.

Rhoades et Cruzvillegas aussi sont peu moralistes, de prime abord. Comme s'ils distillaient l'idée que la solution pourrait bien émerger dans la joie du faire, dont une astuce (un concept) finirait par émerger. En faisant feu de tout bois. Ce qui est un discours qu'on entend finalement peu, tant au niveau plastique qu'au niveau politique.

Avec ce polystyrène, d'O fait des miracles. Il le découpe (au laser?) pour créer des formes plus ou moins virtuoses, tantôt abstraites, tantôt reconnaissables. Dans cette église, vous allez trouver: un seau en polystyrène, une palette de transport en polystyrène, un cintre en polystyrène, des silhouettes de petits êtres malicieux en polystyrène, semblant tirés de tableaux célèbres de l'histoire de l'art, dont il se seraient échappés (d'un Caravage notamment?) une mappemonde de la Renaissance tardive en polystyrène, une caméra de surveillance en polystyrène, des traces de pas dans la neige en polystyrène. Les choses les plus improbables en polystyrène.

Tout cela forme un ballet merveilleusement aérien, angélique en quelque sorte. Mais point d'angélisme pour autant, car à bien observer chaque objet dans sa relation avec ce qui est à proximité, se tisse bientôt tout un secret propos. Un propos dans la forme pour qui tend l'oreille et plisse les yeux. Un langage avec les formes et leur présence au monde: dans tel recoin précis du monde, pas n'importe où.

Prenons par exemple ces invraisemblables seaux en polystyrène qu'Honoré d'O a disposés au pied de plusieurs autels dans des chapelles latérales du début du parcours. Il y en a un qui a été suspendu au bas d'un immense tableau de 1698 signé Jan Van Cleef. Ce tableau représente des personnages qui s'agenouillent en imploration au pied d'une sorte de croisé, un chevalier à la tunique blanche flanquée d'une croix rouge, et armé d'une épée. Le seau semble là comme pour recueillir ironiquement l'eau des pleurs de ces personnes implorant un puissant. Songeons un instant à notre temps pétrifié du corona et à des scènes que nous avons connues: ce réflexe que le bon peuple a eu d'aller implorer ses maîtres, de Bill Gates à Sophie Wilmès. Est-ce cependant dans cette plainte à l'autre (imploration non satisfaite capable de se métamorphoser bien vite en reproche, si pas en attaque) qu'une solution, une autonomie, une dignité est susceptible d'être trouvée? N'est ce pas au peuple/à chacun à s'organiser, comme il le fit d'ailleurs, en se saisissant du seau et de la serpillière?

Autre scène tragicomique dépeinte par d'O avec son polystyrène, sur le thème désormais connu de la glorification des petites mains anonymes de la société, aussitôt célébrées, aussitôt oubliées: elle se noue au centre de l'église. Là, il a rassemblé tout un tas de chaises (de toute façon, on ne peut plus s'y asseoir). Il les a serrées les unes contre les autres, et se servant de cette base ainsi formée, il y a disposé l'une de ses palettes de transport en polystyrène. Portée ainsi à bout de bras, voici que cette palette se transforme en une moderne chaise, de celle qu'on brandissait dans les rues des villes lors des processions frémissantes d'autrefois, à Nivelles notamment. Si ce n'est qu'à l'ouvrage d'orfèvrerie richement ouvragé est substitué cet objet on ne peut plus prosaïque qu'est la palette de transport. Palette qu'on maltraite, qu'on trimballe sur tout le globe, avec les conséquences que l'on sait.

Ce qui est génial en définitive avec Honoré d'O, c'est que, quand morale il y a, finalement, c'est de l'humour. C'est l'humour qui est moral. Idée confondante de génie.

La seconde décision plastique forte de cette exposition, obéissant plus résolument au mimétisme avec l'environnement que le polystyrène en sa distinction blanche, s'incarne dans de grandes tiges de bois très droites, peintes en noir. L'artiste dispose un peu partout dans l'église ces longs traits noirs, ces lances, ces éclairs... On ne les remarque pas tout de suite. Bientôt, il apparaît que ces traits noirs ont un rôle langagier. Comme s'il s'agissait d'un alphabet à une seule lettre, qui venait à chaque fois composer un mot nouveau selon l'endroit où elle était disposée, selon ce que ce trait noir touchait. Partie prenante de ce même alphabet : de petits meubles très simples faits pour s'y agenouiller. Des reposes genoux, comme il en existe du reste dans les églises. Les grandes tiges noires voisinent ou touchent souvent ces reposes genoux. Et c'est avec ces deux éléments que s'amorce un discours sur le sort, la religion... bien des choses. Par exemple, un grand trait noir tombe du haut d'une colonne sur une chaise de l'église, qui a été déplacée de la nef centrale et amenée dans la nef latérale. L'ensemble paraît symboliser le coup du sort. Pourquoi lui et pas moi? Pourquoi cette personne tombe malade et en meurt, et pas une autre...? À cela, nul ne semble vraiment pouvoir répondre. Plus loin une chaise/être est seule, sans aucun trait noir s'abattant sur elle. Elle est pourtant en plein dans le chemin, très exposée, offerte même en sacrifice. Mais rien n'y fait : le destin ne semble pas vouloir de ce sacrifice. Dans un autre cas encore, une chaise est tournée vers une chapelle, une alcôve, et un trait noir est tombé sur elle. Est-ce la chaise de celui qui est venu veiller un malade et qui, ce faisant, a été malencontreusement contaminé, et meurt « à la place » de l'autre, qui en réchappe? L'autre qui est un anonyme, qui est presque au fond le vide, le rien, qui est l'immensité, auquel on ne saurait même être lié, sinon par ce geste de dévouement qui nous a porté à son chevet? Faut-il choisir de mourir pour soi ou pour les autres? Faut-il faire ce genre d'impossible choix dans l'existence? Pourquoi? Pourquoi est le mot par excellence résonnant dans les églises.



Cette ligne de lecture de l'exposition se poursuit dans toute la première moitié du parcours, comme en des étapes de chemin de croix. Ce trait de bois noir d'Honoré d'O ressemble là aux guirlandes d'ampoules de Felix Gonzalez-Torres, dont il fit mille et un usages, avec lesquelles il parvint à raconter tant de choses essentielles.

Quant aux petits reposes genoux, voici un exemple où d'O les utilise : un trait noir tombe à nouveau d'en haut, mais avant qu'il n'atteigne le sol, voilà qu'il rencontre sur son chemin ce petit repose genoux qui le stoppe net. La scène a quelque chose de pathétique et de poignant : elle paraît symboliser ce recours à la fois bien courageux et bien vain à la prière en un temps de malheur. Ce petit David qu'est le repose genoux semble vouloir renvoyer de là où il est venu le Goliath du coup du sort, de la malédiction, du maléfice Covid-19. Alors, il gonfle ses muscles, fait le gros dos. L'homme ou la femme priant a les mains jointes, et les serre à s'en faire craquer les phalanges. *Par mes suppliques, le mal, je repousserai... S'il fallait exaucer un seul vœu...*

Plus loin encore, une scène tout à fait stupéfiante, dessinée par Honoré d'O avec ces mêmes traits de bois noir. Nous sommes au sortir du chœur, et nous tombons cette fois nez à nez avec deux tréteaux noirs sur lesquels ont été allongés cette fois neuf de nos fameux traits noirs. Ils sont mis à plat, et on semble pouvoir contrôler leur menace : il suffirait de ne pas se mettre dans leur viseur, soit pas dans la lignée de l'une de leurs extrémités. Il suffirait de bien

s'équiper, d'être encapuchonné de la pointe des cheveux au liseré des ongles pour être sûr de ne pas être transpercé par cet infect virus. Nous voilà donc désormais prêt à agir, à réagir, dès lors que la bête est tenue à bonne distance. On met donc les choses (les traits de bois noir) à plat. On analyse scientifiquement le comportement de l'ennemi. Par quel point de faiblesse de nos défenses il pénètre, s'il se déguise, s'il mute... On aligne les données, comme sont alignés ici les traits. On finira par le coincer. Cette construction d'Honoré d'O, avec trois bouts de ficelles (neuf bouts de bois et deux tréteaux) est tout bonnement prodigieuse. On se croirait propulsé dans le temps : on aurait l'impression de se retrouver au cœur même du célèbre tableau de Rembrandt, la *Leçon d'anatomie du docteur Tulp*. Qu'est-ce que le corps? Que sont ses humeurs, ses secrets? Plongeons en ses entrailles...

En sus du polystyrène et des traits de bois noir, il faut encore évoquer une autre idée plastique extrêmement porteuse que l'artiste fait fructifier dans son exposition : le recours à des mots ou phrases imprimés sur des petites plaquettes de plastique blanc laiteux, là



aussi répandues un peu partout dans l'église, en particulier dans le troisième quart du circuit (car circuit il y a, corona oblige, mais circuit il y a logiquement aussi, s'agissant d'une église). Les univers qui viennent en tête à la vue de ces bizarres mots et phrases imprimés peuvent indistinctement être ceux du monde informatique (ses lignes de codes, commentaires sans queue ni tête postés sur les forums Internet) du monde du travail (étiquettes figurant sur les casiers, portes, dossiers ou cartes de visite des employés), et du monde médical (noms sibyllins des médicaments, notices de médicaments, obscurs passages extraits de revues scientifiques peu soucieuses de graphisme mais très soucieuses de contenus vérifiés par des pairs, extraits traduits en d'autres langues de semblables articles scientifiques, dont on ne sait plus bien si le sens perdure, entre l'original et sa traduction). L'énumération seule des mondes que ces mots imprimés convoquent dans l'esprit du regardeur suffit à nous ramener aussitôt dans nos lectures en diagonal des informations quotidiennes en temps de coronavirus, d'où n'émerge finalement qu'un brouhaha de voix, qui ne doit être autre que le son babillant de la conscience humaine en sa mondialité.

Honoré d'O, en scrutateur, en artiste toujours, chargé de ses centaines de phrases et mots imprimés, vient à nouveau dans l'église les répandre. Il les glisse, farceur, dans un ancien registre mural comprenant le nom d'anciens prêtres, à moins que ce ne soit des donateurs de l'église, ou encore des fidèles ayant payé l'église pour s'y voir identifiés, soit tirés de l'anonymat. Plus loin, Honoré d'O les répand en grand nombre sur les bancs d'une chapelle. Comme si quelques fidèles s'étaient réunis discrètement dans un coin pour prier mais aussi et surtout pour se murmurer à voix basse le fond et la surface de leurs pensées, les dernières nouvelles de la pandémie comme du quartier. Car bon sang, il faudra bien qu'un jour on parvienne à ce terme, cette terre promise non pas des dernières mais bien des ultimes nouvelles concernant la maladie. Non pas les nouvelles du jour, mais les toutes dernières nouvelles qui clôtureront ce jour le plus long.

Dans les interstices entre ces trois langues plastiques parlées par Honoré d'O en son exposition (la langue du polystyrène, des traits noirs, et des mots imprimés sur plastique laiteux), il faudrait encore mettre en lumière d'autres idiomes par lui aussi maîtrisés : des madones faites avec des essuies de cuisine, des fleurs de nénuphars avec des masques FFP2...

Et puis, à plusieurs moments du parcours, on tombe aussi sur des bas-reliefs intégrant notamment des photographies montées sous Diasec (ce coûteux procédé d'insertion d'une image pressée contre paroi de plexiglas sous vide d'air), des reproductions au jet d'encre de gravures à la pointe sèche (sorte de bizarres copies d'une œuvre originellement faite à la main, puis mise à distance par procédé d'impression numérique), voire même carrément des dessins sur papier fait grossièrement à la manière tachiste d'Henri Michaux. Par-dessus tout, il est fait usage de ces techniques pour représenter un motif récurrent : celui de l'oiseau noir mort. Un corbeau, un pigeon, une colombe? Oiseaux tous liés de près ou de loin aux églises... Tout cela est surprenant car ce serait presque un énoncé

des tabous de l'image la plus contemporaine, qui répugnerait à plonger à nouveau dans le cambouis du fait main, qui a horreur des sujets expressionnistes du type oiseau mort, et qui laisse le Diasec aux photographes inquiets de donner un corps, et donc une valeur monétaire, à leurs tirages photo représentant on ne sait quel animal sauvage en perdition, ou peuple lointain que l'on contemplerait avec les yeux anachroniques du colon. Pourtant, voilà qu'Honoré d'O se saisit de tout cela avec emphase et amusement. L'objectif semble double. D'abord, faire montre d'une absence d'ostracisme à l'égard de ces techniques ou sujets, qui ne sont que techniques et sujets du monde parmi d'autres, la fin justifiant tout possible moyen. Ensuite, bien sûr, un trait de son manifeste artistique : de la manipulation de la matière et de l'image par tout moyen, même les plus candides, les plus impossibles, surgira la joie. Enfin, et plus humainement encore peut-être : ce serait là une occasion d'aller chercher une certaine Flandre, de la prendre par la main, de faire montre d'empathie à son égard. Après tout, le drapeau flamand est flanqué d'un lion noir, dont on dirait qu'il est aigle émacié. On assisterait à une forme de catharsis du lion-aigle flamand. Passant par sa vivisection, sa reconfiguration, sa malaxation, sa relaxation. Le geste ne serait pas que discrètement politique. Il serait plus encore métaphysique et essentialiste. Car il y a dans l'imaginaire flamand (dont votre serviteur n'est pas exempt) une forte relation à l'expressionnisme. Les siècles d'art passés et récents en sont les témoins : on ne compte plus, de Thierry De Cordier, en passant par Michaël Borremans, les crucifixions. Cette relation particulière au sacrifice, est évidemment teintée de religion catholique, tant qu'elle avait cours, mais cela perdure au-delà du passé comme l'art actuel encore en témoigne. Il se trouve que le thème du sacrifice revient en force durant cette crise du corona : sans doute pour le meilleur, car dans son meilleur versant, le sacrifice ne fait qu'instituer la possibilité de l'existence de l'altérité, la nécessaire (pour le coup) prise de conscience des conditions de vie et de mort d'autrui. Si cette crise devait trouver une issue heureuse (ce n'est pas gagné)... S'il ne devait y avoir que cette unique fin heureuse... S'il ne devait y avoir que celle-là... Ce serait... Ce serait de mettre à niveau les conditions de vie et de mort des peuples de la terre.

Si le propos peut paraître idéaliste, il ne manque pas non plus d'humour. Car, quand on tombe pour la première fois sur ces bizarres compositions à l'oiseau mort, sous Diasec et/ou en gravure à la pointe sèche, on se dit qu'il doit y avoir méprise. Que ce ne peut être là une œuvre de notre artiste contemporain. Honoré d'O qui fut notre représentant à la Biennale... Pas possible... Pas un truc aussi bizarre, d'aussi mauvais goût. Non, ce doit encore être un de ces artistes de troisième zone, local bien sûr, à qui on a confié la réalisation d'une étape du chemin de croix, si pas en gravure, en céramique ou en une de ces techniques si méprisées par les édiles de l'art contemporain... Eh bien, détrompons-nous, ce sont bien là des œuvres d'Honoré d'O, qui est venu s'acoquiner avec ses collègues expressionnistes flamands de recoins d'églises des 20^{ème} ou 21^{ème} siècle. Parfaitement, mesdames, messieurs. Il est venu se mêler symboliquement à eux, pour faire avec eux de la musique, de l'improvisation jazz. Du coup, il joue leurs airs (l'air du corbeau écrasé, du lion émacié, l'air du sacrifice flamand), mais bien sûr, il y ajoute sa touche, qui est toute en maestria, qui trouble, avec des jeux d'impression, qui bouscule les conventions (voyez seulement ces coûteux Diasecs pliés !). S'il fait ça, c'est pour s'amuser, c'est pour annihiler les critiques toutes faites, et c'est aussi et bien sûr pour faire la catharsis du lion-aigle. Parce que le pauvre animal, il ne faudrait pas qu'il reste émacié au premier degré, plaintif au premier degré, revanchard au premier degré, charognard au premier degré... Mais Honoré d'O fait tout cela évidemment avec tact, dans le brouhaha de la fanfare, sans que personne ne se rende vraiment compte de la décisive inflexion qu'il a donnée à la mélodie générale.

S'il ne fallait dire qu'une chose... Mais à vrai dire, et à présent on aurait du mal à le cacher, il y a plus d'une chose à écrire à propos de cette merveilleuse exposition d'Honoré d'O, virtuose de la forme et du concept trouvé dans la forme, comme la perle est trouvée dans l'huître. Il manipule techniques et iconographies avec une liberté démente. Avec une agilité folle, il jongle avec les possibilités formelles et conceptuelles, au point de faire de cette exposition non seulement une oasis en temps de traversée du désert, mais en plus un manuel de création pour le futur. Honoré d'O est notre Yves Klein. C'est notre Dalida, c'est notre d'O, Ré, Mi Fa, Sol, La.

Yoann Van Parys



La Colère de Ludd - Acquisitions récentes du BPS22



Les mondes inverses, 2017, Collection de la Province de Hainaut, photo Ithier Held © Maelle Dufour.

Pierre-Olivier Rollin:

“Fondé sur l'échange et le don, le Mail art proposait un contre modèle.”

Depuis deux, trois ans, Pierre-Olivier Rollin s'intéresse de près au Mail art en Belgique francophone.

Dernièrement, une exposition qu'il a conçue a été montée à Paris au Centre Wallonie Bruxelles: “Le Message c'est le réseau! Mail art en Belgique francophone.” Cette exposition avait l'ambition de resituer l'espace belge francophone dans un cadre de réseau international de correspondances épistolaires. Pour cause de Covid, elle a dû fermer ses portes anticipativement.

Pour plus de visibilité, des expos complémentaires seront mises sur pied au BPS22 reprenant chacune des artistes exposés. (À Liège: Charles François, Jacques Charlier, Jean Spiroux et Pol Pierart. A Charleroi: Benoit Piret, Thierry Tillier, Eric Adam. A Bruxelles: METTALIC AUAU, Guy Stuckens. A Namur: Baudhoun Simon,...)

L'expo de Thierry Tillier inaugure le cycle avec “Merci Facteur”. Né en 1954 à Charleroi, Thierry Tillier est l'une des figures centrales de cette pratique. Son style relève de l'esthétique punk. Parfois revisité par un certain classicisme chic du type années sixties; du moins si on se réfère au charme intemporel des tops modèles découpés.

Pierre Olivier Rollin: Beaucoup d'archives sont disponibles. Les personnes qui ont porté cela dans les années 70-80 se demandaient ce que tout ça allait devenir. Je me suis dit que c'était le moment de les conserver. Il y a des archives que l'on a achetées en salle de vente. Trois-quatre mille documents, rien que pour Tillier...

FluxNews: Pourquoi est-ce important de consacrer aujourd'hui de l'attention au Mail art?

J'aime bien le Mail art, parce que c'est un grand souterain qui a échappé à l'Histoire de l'art, parce qu'il est fondé sur l'échange et le don. Les artistes s'échangent des oeuvres, donc ça a complètement échappé au marché et ça proposait un contre modèle puisque ce n'est pas fondé sur l'objet unique vendable, mais sur l'objet échangé entre artistes.

Pour moi, le Mail art est véritablement contre-culturel. En plus, ça a touché à tous les domaines concomitants à l'Histoire de l'art. Et parfois tu retrouves toute une série de pratiques qui sont devenues officielles dans l'Histoire de l'art.

MERCI FACTEUR !

Mail Art #1 – Archives Thierry Tillier
19.09.2020 > 03.01.2021

Nommée commissaire, Dorothée Duvivier, a eu la mission de monter l'exposition principale rassemblant les dernières acquisitions de la collection de la Province de Hainaut et du BPS22.

Dans les deux grandes salles, sous le titre La Colère de Ludd, Dorothée Duvivier réunit une quarantaine d'oeuvres récemment acquises par la Province de Hainaut. Avec comme thématique centrale la dépossession, les oeuvres sélectionnées expriment des expériences de déracinement, de résistances et d'attachements. Les enjeux incluant comme thème, le social, le politique et le poétique sont ici rassemblés autour de quarante pièces. Un état d'esprit qui souligne un engagement vis-à-vis d'une politique d'acquisition qui spécifie une fiche d'identité qui se démarque au fil des ans. Les choix qualitatifs sont toujours au rendez-vous, prouvant une vraie connaissance du terrain belge et international en matière de tendances dans l'art contemporain. Pour son inspirateur principal, au final, une attitude singulière qui permettra de faire exister des artistes locaux face à une production internationale. Une forme d'engagement vis-à-vis d'une politique culturelle qui reste malheureusement une exception de ce côté-ci de la frontière linguistique.

Une société dominée par la logique de production, de rendement et de possession peut-elle mener à une nouvelle forme de contre réaction sous forme de résistance ? C'est à ce questionnement posé par la commissaire de l'exposition que répondent les oeuvres sélectionnées. Dorothée Duvivier : “ Certaines dépossession, positives et volontaires, peuvent mener à une sobriété régénératrice, une mise à nu salutaire, un dépouillement ”. Un sujet qui nous ramène à une actualité brûlante, qui divise de plus notre humanité en deux camps bien distincts. La thématique se déploie à travers des médias comme la peinture, sculpture, la tapisserie, installations, photos et vidéos.



Dessiner sur l'océan, (film still) -2019- © BPS22

Juan d'Oultremont déclare la guerre au rose fluo

En même temps que s'ouvre La Colère de Ludd qui rassemble une quarantaine d'oeuvres récemment acquises par la Province de Hainaut, le BPS22 a invité Juan d'Oultremont à réactiver Ne pas déplacer ce rondin, c'est un travail, l'exposition qu'il avait conçue lors de son départ de l'Erg. L'exposition s'est enrichie et s'intitule désormais Mort au rose fluo.

Juan d'Oultremont est touché à tout inspiré : artiste, chroniqueur radio, écrivain, collectionneur compulsif, auteur compositeur, chanteur à ses heures, il signe notamment les paroles de “Coeur de loup”... et il fut longtemps professeur de performance à l'Erg. Pour marquer son départ de l'école d'art en juin 2019, il décide de concevoir une exposition qui réunirait des travaux d'étudiants et de collègues qu'il avait réunis pendant une vingtaine d'années. En préparant l'exposition, il retrouve des notes que les étudiants déposaient sur les tables et qu'il récupérait. Un de ceux-ci, *-Ne pas déplacer ce rondin, c'est un travail-*, retient particulièrement son attention. Il se souvient très bien de ce travail et de l'étudiante, Etienne Plantis¹, qui l'avait réalisé. Le titre de l'exposition et son programme étaient trouvés : ce petit mot concentre sa relation aux étudiants et sa conception de l'art. Comme il l'écrit dans le texte qui accompagne cette nouvelle exposition : « Mes années à l'Erg m'ont en effet conforté dans cette évidence l'art est avant tout une question de déplacement. Pour dépasser les limites. Pour ramener sur le terrain de l'art des choses qui en principe ne s'y trouvent pas. Pour apparaître là où on ne vous attend pas ». Plus loin il ajoute : « prendre un rondin pour une oeuvre c'est tout ce qui insupporte ceux qui vomissent sur l'art d'aujourd'hui sans daigner s'y intéresser ».



Lorsque Pierre-Olivier Rollin le contacte en mai dernier pour lui demander de réactiver l'exposition au BPS22, la question du titre se pose de nouveau. Il ne s'agit pas exactement de la même exposition, à l'Erg, elle avait quelque chose de familial, à Charleroi, il s'agit de parler de deux générations d'artistes. Il replonge dans sa réserve de messages et trouve *Mort au rose fluo*. La sentence lui évoque la manière dont il a enseigné pendant toutes ces années. Comme il le dit, « Je n'ai pas du tout une vision romantique de la transmission du savoir. Je donnais cours comme si je faisais l'Olympia, j'avais plutôt un côté performatif, je donnais ce cours-là, donc c'était assez logique et cohérent. J'étais plutôt intéressé par le *Maître Ignorant* de Jacques Rancière : comment on essaye d'embarquer des gens dans une aventure comme celle-là ».

Juan d'Oultremont est collectionneur. En tant qu'artiste, son travail s'appuie très souvent sur l'idée et le principe de la collection. C'est donc naturellement qu'il a archivé les notes des étudiants. Dans sa collection, il y a une cinquantaine d'oeuvres liées à l'Erg, des pièces achetées à des collègues et aussi aux étudiants. Une façon de leur montrer son adhésion, de les soutenir et aussi de les mettre à l'épreuve puisqu'il leur demandait de fixer le prix de la pièce qu'il leur achetait. Il dit : « Rétroactivement, je trouve que cette partie de la collection est plutôt intéressante. Les oeuvres ont souvent bien résisté et mon intuition n'a pas été trop mauvaise ».

L'exposition réunit, parmi bien d'autres, des oeuvres d'Eric Angenot, Marcel Berlinger, Anne Bossuroy, Sébastien Capouet, Michel François, Alain géronneZ, Adrian Lucca, Xavier Mary, Benoît Plateus, Ivo Provoost & Simona Denicolai, Walter Swennen. On y trouvera la série complète des éditions produites dans le cours de Bernard Queeckers et Martine Cloots et toute une série de documents relatifs à “l'esprit” de l'Erg. Elle est dédiée à Thierry de Duve, sans qui l'Erg n'existerait pas, et, de manière posthume, à deux collègues et amis : Alain géronneZ et Marc Wathieu.

Colette DUBOIS

¹ Etienne Plantis (°1986), boursière TAMAT et Prix de la SOFAM au Prix Médiatine 2020.

'Mort au rose fluo' jusqu'au 8 novembre au BPS22, boulevard Solvay, 22 à 6000 Charleroi. Ouvert du mardi au dimanche de 10 à 18h. Réservations : www.bps22.be



La Menuiserie, © photos de Nastasja Caneve

BIP 2020.

Entre-ligne(s)

Ligne(s). Trait continu allongé, sans épaisseur. Trait réel ou imaginaire qui sépare deux choses.

Investir un lieu qui n'est déjà plus. Laissé là, las, à son triste sort. Les hommes ont quitté l'espace, rempli de traces. Un refuge caché, reclus, au détour d'une rue empruntée des centaines de fois. Un lieu sur la ville, un espace déserté par des centaines de gestes inlassablement répétés. Les casiers laissés vides, en l'état. Un lieu qui n'est déjà plus réel, déjà disparu, enfoui presque sous les décombres du temps. Un lieu qui renferme encore secrètement les effluves de sueur et de résine de bois coupé, sous le regard scrutateur du clocher sentinelle.

Emilie Brout et Maxime Marion, *Sextape*, 2018, *Me, Myself and I*, La Menuiserie

Là, dans ce lieu fantomatique, clairsemé de lances lumineuses qui le transpercent, on voit ces deux corps qui s'enlacent, cachés par des rideaux figés, translucides et empoussiérés. Là, deux êtres se battent, s'ébattent dans un va-et-vient permanent, incessant. Deux êtres, toi et lui, dans l'intimité d'un soir d'été. Qui sont-ils ? Frontière ténue entre rêve et réalité. Deux êtres exposés au monde dans leurs draps souillés. Et si c'était nous ? Les contours sont flous, les visages indiscernables. Une ligne frontière entre le vrai et le feinté. Derrière des écrans interposés, le doute subsiste

Cathy Alvarez, *S'éclipser*, *L'image sans nom (BIP OFF)*

Des visages interchangeable. Coupés méticuleusement au scalpel. Des images glanées ci et là, des photos de famille, des photos de toi, de moi. Des contextes, capturés par un inconnu, un jour. Un couple d'anciens, réfugié dans leur cercueil de carton, dans leur dernier voyage, dans une explosion de fumée. Qui sont-ils ? La photo fige pour l'éternité. Des anonymes, des petits riens qui, savamment remaniés, reflètent l'humanité d'hier et d'aujourd'hui. Ici, la ligne découpée fait l'universalité et ouvre le champ des possibles. Elle n'est plus carcan mais ouverture, miroir sur le monde.

Katrin Ströbel, *Be like a Mangrove she said*, *Les Brasseurs*

Plus loin, les lignes inextricables de la mangrove. Qui enserrant, emprisonnent. Une géôlière matrone rassurante, indestructible et immortelle. Ses bras tentaculaires protègent ces êtres morcelés, rafistolés, déchus. Des lignes, encore. Qui séparent ces corps recomposés, aux identités floues. Être comme la mangrove, forêt dense, obscure, impénétrable, un symbole de résistance face à l'ennemi, le monde du dehors. Danse, danse, danse au cœur de cette forêt profonde jusqu'à la disparition du ciel.

Bertrand Cavalier, *Concrete doesn't Burn*, *Galerie des Beaux-Arts*

Un cadre de métal, brut et poli. Des lignes, des vecteurs qui jaillissent. Un cadre de métal divisé, des villes bombardées, explosées. Cologne, Belfast, Sarajevo. Ici, les restes du souvenir. Ici, règne une résistance. Ici, solidarité. Ces gamins, reclus dans un espace ba(na)lisé, refont le monde, les bras forts, les jambes cassées. Là, ce volet, fenêtre ouverte sur le monde, s'appuie sur du presque rien. La béquille va céder, réduisant la liberté à néant, plongée dans l'obscurité. Ici, des caddies solidaires, l'union fait la force, ils luttent et dansent. Là, des cadrages serrés, qui condamnent les sujets, pas de sortie autorisée. Une frontière entre le dedans et le dehors, difficile à franchir mais l'espoir subsiste, une fuite est envisageable. « Libres », un cri étouffé, qui voudrait exulter.

Jean-Luc Petit, *Dessin, fer et carbone*, *Les Drapiers*

Des particules infimes de souvenir, amoncelées, en vitrine. Noir, nero. Réminiscence de nonno, parti travailler sans jamais revenir, les poumons en sang. En plein cœur du bassin minier, l'artiste/artisan puise, trie, tamise, étale cette matière brute sur le papier, devenu support meurtri. Des traces, des lignes qui sillonnent, qui blessent, qui gravent le souvenir. Des accidents qui révèlent et qui font œuvre.

Des êtres aux contours difformes. Qui sommes-nous dans ce monde en mouvement perpétuel, face à ces attaques sauvages du dehors, face au temps ? Individus aux identités fluctuantes, on survit, on se cherche. L'art pointe ces incohérences fragiles. L'art rassure, il enserre et protège, il donne un cadre aux quatre coins de la ville. Il s'immisce, tentaculaire, dans des lieux emblématiques. Il recrée les liens perdus et console. Il interroge notre rapport à nous-même, à l'autre, au passé, au présent, à l'ici et là. Suivre les lignes dans cette quête initiatique, dans cette reconstruction du moi, du nous.

Nastasja Caneve



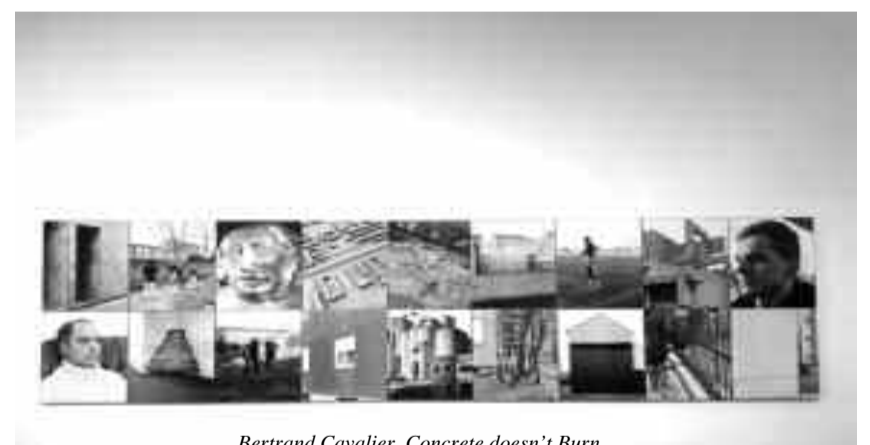
Emilie Brout et Maxime Marion, *Sextape*



Cathy Alvarez, *S'éclipser*



Katrin Ströbel, *Be like a Mangrove she said*



Bertrand Cavalier, *Concrete doesn't Burn*



Jean-Luc Petit, *Dessin, fer et carbone*

LOST ISLANDS

LES PARADIS PERDUS DE SAMUEL D'IPPOLITO

Poursuivant son travail autour de l'art relationnel, l'artiste Samuel D'Ippolito présente des installations récentes dans différentes expositions en cours et à venir. Des œuvres qui reflètent de manière sensible et ouverte ce qui nous touche tous profondément...

Au final, rien d'étonnant au fait que l'actualité, liée à la crise que nous traversons, transparaisse dans les préoccupations artistiques de Samuel D'Ippolito. La signification de l'art ainsi que sa matérialité et sa destination dans notre société contemporaine sont toujours centrales. Et les bouleversements culturels et sociétaux auxquels nous sommes confrontés y trouvent un écho particulier. L'art relationnel et la sculpture sociale tiennent une place particulière dans les interrogations et réflexions qui animent l'artiste. Des questionnements qui se sont amplifiés et renforcés dans le contexte actuel et qui n'en sont devenus que plus vifs et percutants.

Terril en est un exemple significatif. Présentée lors du Prix de la Création, l'installation revêt des allures de mini terril, par la pente herbeuse qu'elle dessine. Surmontée d'une barrière nadar, elle est une référence directe aux festivals d'été, comme la *Nature Festival* ou le *Supervue*. Des festivals qui n'ont pu exister cette année. Hommage à ces moments estivaux subtilisés, l'œuvre renoue avec l'envie de tout un chacun de profiter d'un instant suspendu hors du temps. Ainsi l'artiste décide de recréer ce moment de communion dans les mouvements du corps et de le faire vivre à sa manière dans le contexte muséal, grâce à l'intervention sonore d'Antoine Meessen (aka *Slide*). L'œuvre n'a toutefois pu être activée entièrement dans un premier temps, victime de censures¹. Cependant l'artiste a su tirer parti de la situation et a pris possession du lieu. Au-delà de la matérialité de l'œuvre, l'installation s'est alors transformée en réceptacle de nombreuses performances et rencontres diverses² qui l'ont ponctuellement activée.



Terril, Samuel D'Ippolito, installation revue et réactivée à plusieurs niveaux par l'artiste.

Ces moments de rencontre partagés ont ainsi réincarné physiquement la notion d'échange à travers le corps.

Ce désir de convoquer des moments disparus et surtout de réactiver les relations physiques qui en découlent est essentiel dans les actions actuelles de Samuel D'Ippolito. Ces sensations confinées au cours de ces derniers mois sont primordiales dans les installations récemment créées par l'artiste. L'engagement physique du corps et de la parole contribue également à la conception de deux œuvres que l'artiste présente au Musée en plein air du Sart Tilman et à la Châtaigneraie, dans le cadre du Prix de la sculpture³. *Le corps du discours* (titre provisoire), exposé sur la Place des orateurs de l'Université de Liège, poursuit la quête de rétablir les liens à travers le discours. Le dispositif prend la forme d'une table ronde accompagnée d'enceintes et de plusieurs micros, favorisant la prise de parole. Le contexte de monstration joue

un rôle important : non seulement l'œuvre est conçue pour le plein air mais elle est également située au cœur de l'université à proximité de différentes facultés. Remettre à l'honneur le débat et la prise de parole en public⁴, réapprovoiser les gestes du discours, « se mettre à table physiquement et oralement » sont autant d'actions engendrées naturellement par l'œuvre. Des actions permettant de reconstruire notre rapport à l'altérité. A l'inverse, *Trataka*, exposée dans la rotonde de la Châtaigneraie, met en évidence la relation à soi, à son propre corps et à sa propre réflexion. Si l'installation est visible tout au long de l'exposition, elle n'est cependant que partielle. Evoquant un lieu de méditation, *Trataka* devient le temps d'une heure le refuge d'une performance méditative et relationnelle, mise en place par Sandra Mioli et Samuel D'Ippolito⁵. Emprunté d'un rituel yogique de concentration sur une flamme, l'atelier habite l'œuvre et engage les corps dans un instant de partage défini.

Plus que des installations à voir, ce sont surtout des œuvres à vivre et à partager que propose Samuel D'Ippolito. A chaque fois activées de différentes manières, elles sont le reflet de l'importance des liens et des croisements qui se tissent entre nous, les milieux dans lesquels nous évoluons et les espaces que nous parcourons. Instaurant des actions éphémères, l'artiste souhaite avant tout réinstaurer des instants de rencontre, le temps de renouer avec le corps, le dialogue à l'autre et à soi. Ces moments de communion du corps, de la parole et des sens sont tous au final des instants de paradis qui semblent disparaître petit à petit. Tous ces instants perdus seront réactivés par Samuel D'Ippolito à la galerie Flux⁶, lors d'un grand moment de partage. L'ensemble des projets y sera associé autour d'une table à laquelle chacun sera invité. Le temps d'une réunion et de retrouvailles, comme une grande famille qui se rassemble enfin.

Céline Eloy

¹ Voir à ce sujet l'article de Roger Pierre Turine dans *La Libre Belgique* du 2 septembre 2020.

² L'installation a ainsi accueilli l'équipe du *Supervue*, un groupe de lecture pour enfants, des performances dansées et musicales, un cours de yoga...

³ Les œuvres sont exposées du 19 septembre au 18 octobre 2020.

⁴ L'ensemble sera mis à disposition des cercles d'étudiants afin qu'ils puissent régulièrement organiser des débats en extérieur.

⁵ La performance est accessible à 6 personnes mais visible à l'extérieur de l'espace. Des traces seront conservées et diffusées sur place.

⁶ L'exposition sera visible à partir du 30 octobre à la Galerie Flux.

UN ESPACE DE LIBERTE



El Cabril site, photo couleur, 70/100 cm, 1998.

Qu'est-ce que regarder un artiste en ses songes, et, quand l'artiste est une femme, qu'est-ce même que se poser la question? Elle est embarrassante, on se retrouve comme en contact avec une expérience qui s'apprête à tout coup à donner – plus que de coutume – de l'espoir à l'imagination, laquelle découvre qu'il lui reste à comprendre pourquoi tant de choses liées à la réalité perçue, qui peut être dite concrète, et à la sphère du moi intime subissent de tels dommages.

De l'espoir, et cela parce que, quand elle se commet dans un acte aussi complexe que l'est la création, une artiste (le cas se présente également lorsque c'est d'une musicienne dont il s'agit, ou d'une écrivaine désirent faire de sa recherche une expression de l'être secret du monde) s'entend tout d'abord à transformer les moments où elle travaille, si isolée qu'elle soit, si peu connue de l'entourage, en moments de retrouvailles. Avec la merveille ou avec le naufrage, avec l'eau des sources ou avec la coupe de vin âcre. Ces choses qu'on croyait définitivement abandonnées aux symboles, aux conjectures, à la triste litanie des dénominations abstraites, deviennent ici un apport pour non seulement le rêve, ou la réflexion, mais aussi, irait-on jusqu'à dire, pour leur relance réciproque, pour ce dont

l'esprit a besoin, dominé qu'il est par la langue du jugement, entravé par les fers qu'impose le filtre des mots. Le langage semble bien être la pierre de touche dans le domaine de l'inventivité, de la création au féminin. Il importe d'avoir en tête ce que Ernst Bloch évoquait par le « *Noch-Nicht* », ce territoire de l'espoir en tant qu'existant en puissance.

Pour Cécile Massart, remarquons que passer de l'établi, où elle accumule esquisses d'ouvrages et documentations les plus paradoxalement étrangères les unes aux autres, à l'espace d'une galerie, celle-ci se confondant parfois avec un simple hangar, ou bien sera-ce selon les circonstances avec un corps de logis sans vocation particulière, c'est avant tout parler de sa condition dans ce qu'elle a d'immédiat. Il n'est guère d'apparat aux expositions qu'elle monte et montre. Ce qui fait la différence entre ses installations, ses photographies d'enquête, et les positionnements d'esthète auxquels se rangent maintes fois celles et ceux qui veulent témoigner ouvertement de leur art, c'est le raccord entre le projet qu'elle nourrit de sa propre unicité et le déchiffrement de ce projet par les autres, dans une révélation qui à aucun moment ne se sépare du sentiment de l'être. Ce travail qui s'attache à explorer, après s'être porté à sa rencontre, la question de l'ambition nucléaire, née au siècle passé et poursuivie aujourd'hui, aurait pu donner au travail de Massart l'occasion d'une mise en scène de soi en vigie. Or, appuyée sur un suivi précis, attentive à trier le bon matériau, et parce que selon elle « *le temps est compté* », sa méthode a su justifier la mise en contexte d'une figurabilité inédite que le rôle de fact-checker, si telle



Rokkasho site - Japon, photo, 100/130, N/B, 2001

eût été l'option, aurait amortie. Le choix d'itinéraires en pointillé, que confirment écrits et appels à la participation chez autant de dessinateurs que de personnalités scientifiques, laisse courir cette démarche, et de mieux en mieux au fil des ans, vers quelque chose comme un champ-contrechamp : un rapport entièrement vécu à l'une des problématiques les plus impressionnantes de ce temps – et une forme spéculative retenue ensuite pour sa capacité de digression et le fait que ses limites ne l'empêchent d'être « hospitalière ».

Ambigu aura paru à l'artiste, au début, le grand volume qui doit, très prochainement accueillir sa prestation : l'aile ferrée du Botanique de Bruxelles où, par périodes, viennent se frotter à l'attente de visiteurs de tous bords des œuvres contemporaines. Grand volume, oui bien entendu, mais aussi paré d'éléments architecturaux datés qui finissent par retenir un peu trop l'attention : toute l'ambiguïté réside au plan de l'affolement possible de ces derniers

RETOUR AUX SOURCES



Peinture infinie - une éclipse dans une ellipse, 2018
Huile sur toile, 150 x 106 cm
Collection privée, Suisse

Sur l'invitation de Grégory Thirion – responsable des expositions au Botanique –, Gauthier HUBERT (°1967, vit et travaille à Bruxelles) a conçu, pour l'espace longitudinal du Museum, une scénographie introspective et discursive complexe, que l'on pourrait qualifier de méta-exposition. S'affranchissant des rapports de chronologie et de format, l'accrochage de septante-deux œuvres réparties selon quinze généalogies stylistiques opérées par l'artiste pour rendre compte de sa manière de faire, parvient à dévoiler la gymnastique mentale de leur auteur tout en permettant à l'œuvre de s'y déployer pleinement, pour finalement mettre en lumière les nombreuses généalogies, tant textuelles que plastiques, qui jalonnent l'ensemble de la production.

Pouvant paraître, de prime abord, peu attractive pour un non-initié, la peinture de Gauthier Hubert nécessite un temps d'approvisionnement pour acclimater son œil et son esprit aux dimensions philosophiques et plastiques que convoque cette pratique singulière du médium pictural. Suivant une logique qui entre en résonance avec son processus de création, et partant de ses premières installations (*Antarctic-Belgique*, 1998-1999) pour aboutir à des peintures réalisées deux décennies plus tard (*Eva*, 2019), Gauthier Hubert s'est ainsi astreint à disséquer son système de pensée pour en faire émerger la

complète contradiction avec celle qu'il affectionne. "Je n'aime pas mon travail avec ce que j'aime ; je cultive cette question du mauvais goût avec des choses qui m'ennuient, me dérangent, avec lesquelles j'ai dû mal à fonctionner."² C'est ainsi que les romans des écrivains réalistes français Gustave Flaubert, Honoré de Balzac ou encore Stendhal, deviennent des prétextes pour formaliser un acte performatif qui s'évertue à toujours analyser le discours et pousser plus loin la maîtrise technique, allant jusqu'à reproduire, de manière presque obsessionnelle, certaines de ses compositions. "L'activité énonciative et interprétative consiste à élaborer des formes, établir des fonds, et faire varier les rapports fond-forme. La génération des fonds et des formes s'opère par rectification répétée (reformulations, corrections et reprises). Si bien qu'en quelque sorte un texte se génère en se réinterprétant : sa production est déjà une interprétation, et l'auteur en se corrigant, se relisant, ne cesse de s'interpréter lui-même. [...] Bref, tant au cours de l'énonciation que de l'interprétation, le sujet n'est pas ou pas seulement un manipulateur de catégories transcendantales. Il est triplement situé dans une *tradition* linguistique et discursive ; dans une *pratique* que concrétise le genre textuel qu'il emploie ou qu'il interprète ; dans une *situation* qui évolue et à laquelle il doit s'adapter sans cesse. [...] Aussi, l'énonciation comme l'interprétation prennent pour objet, non le rapport entre la chose à dire ou à comprendre et son expression, mais le rapport entre le déjà dit, déjà entendu – ou déjà écrit et déjà lu – et ses suites prévisibles."³ Bien que reposant fondamentalement sur la fiction, la force cette narration aux ramifications plurielles réside dans sa vraisemblance. À ce titre, l'exemple le plus éloquent pour illustrer la probabilité chez Gauthier Hubert est certainement sa série rassemblant les "*Portrait[s] [de] modèle[s] ayant posé à titre intérimaire entre 1957 et 1963 pour l'artiste espagnol Pablo Ruiz Picasso*" – pied de nez à l'histoire de l'art – dont la poursuite s'arrêtera en 2030, date à laquelle les prétendus modèles cesseront eux-mêmes d'exister.

Au travers d'une déambulation qui place les relations texte/image au centre du dispositif scénographique, nous sommes pour ainsi dire engagés dans un exercice cérébral auquel nous nous prêtons avec délectation. *De facto* le public n'est jamais là où il s'attend à être, amené à effectuer sans cesse des va-et-vient pour tenter de déchiffrer une transposition picturale du réel aussi vaste que transversale, fondée sur une expérience historico-culturelle résolument personnelle et volontiers moqueuse. Ainsi, tel que le résume parfaitement François De Coninck, "[u]ne peinture de Gauthier Hubert ne va donc jamais seule : comme pour les mots, c'est de l'agencement entre les propositions picturales que naît et prend sens la longue phrase par laquelle il conjugue depuis trente ans le verbe *peindre*. Pour lui comme pour nous, regardeurs, cet exercice de la peinture est un *voir* qui passe par un *dire*, et pas n'importe lequel : un *dire* qui *fait voir*."⁴

Clémentine Davin

¹ Gauthier HUBERT, extrait d'un entretien daté du 04/09/2020.

² Gauthier HUBERT, op. cit.

³ François RASTIER, *Arts et sciences du texte*, chapitre "Énonciation et interprétation", Presses Universitaires de France, coll. Formes sémiotiques, Paris, 2001.

⁴ François DE CONINCK, "", in *Gauthier Hubert – Monographie Arts 10 + 6*, Centre Wolubilis, novembre 2016

Centre culturel de la Fédération Wallonie-Bruxelles
– Le Botanique
"RÉUNIONS FAMILIALES" (UN GOÛT DE LIBERTÉ)
03.09.20 > 27.09.20 "...FILS DE..."
(LES RETROUVAILLES)
15.10.20 > 15.11.20

Viral

Gauthier Hubert – Portraits

Textes de Filip Luyckx et François de Coninck et entretien avec Gauthier Hubert
208 pages, 17 x 24 cm, cartonné, textes français-anglais
Ed. Ante Post / La Lettre volée, 2020

par l'introduction dans ce milieu de fragments usinés, plomb et acier, obtenus au terme d'échanges avec divers experts, tous en charge de l'enfouissement de déchets nucléaires en zone contrôlée. Quelques vidéos grefferont à cet ensemble des vues sur la planète aptes à désancrer l'œil.

Le plus naturel de son geste a conduit Massart à se rappeler au souvenir de Cristine Debras. et de Yves Bical, autrefois, sur fond de scepticisme ambiant envers son réel souci de tirer au jour le phénomène de culpabilité afférent à la censure qui encadre la question qui la passionne, ses complices éditoriaux. À degrés multiples, ils ont contribué à rendre, au sens premier, le projet lisible. Plusieurs décennies plus tard, voici qu'ils publient, en France, un de plus, sur l'interprétation par l'artiste belge du paysage à venir : au vrai, de ces paysages modifiés en raison du nucléaire ou qui demain seront inévitablement modifiés. – Enfin, il appartient à la maison La Lettre volée de publier également un livre en français, néerlandais et anglais, consacré à une trajectoire qui, sans délibéré, lui rend bien des points exceptionnels.

Aldo Guillaume Turin

Sarcophagy Déchets radioactifs.

Cécile Massart.

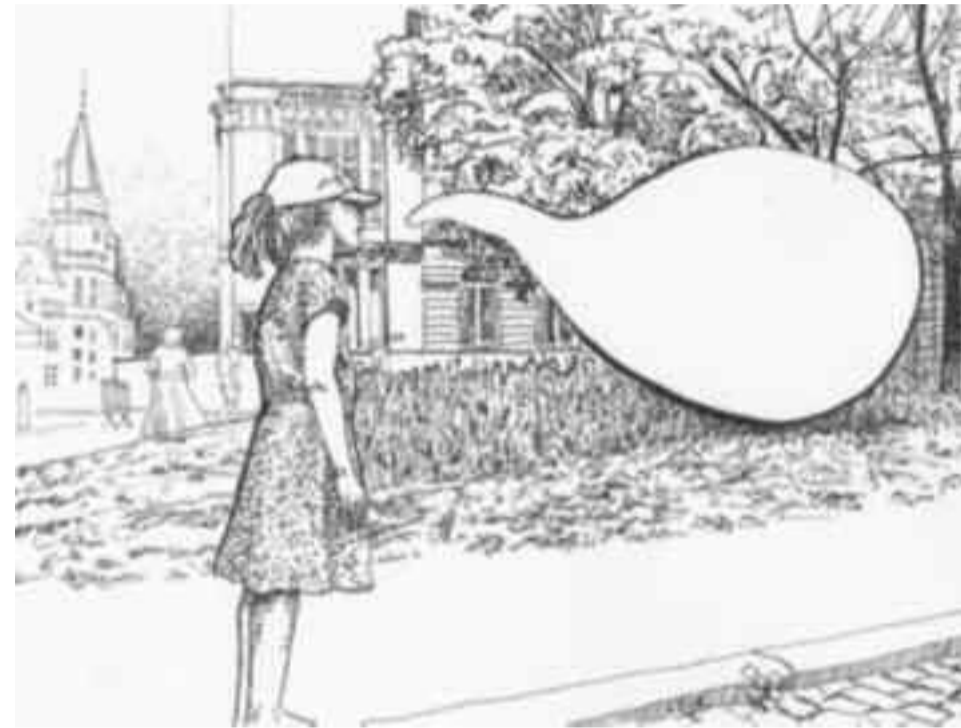
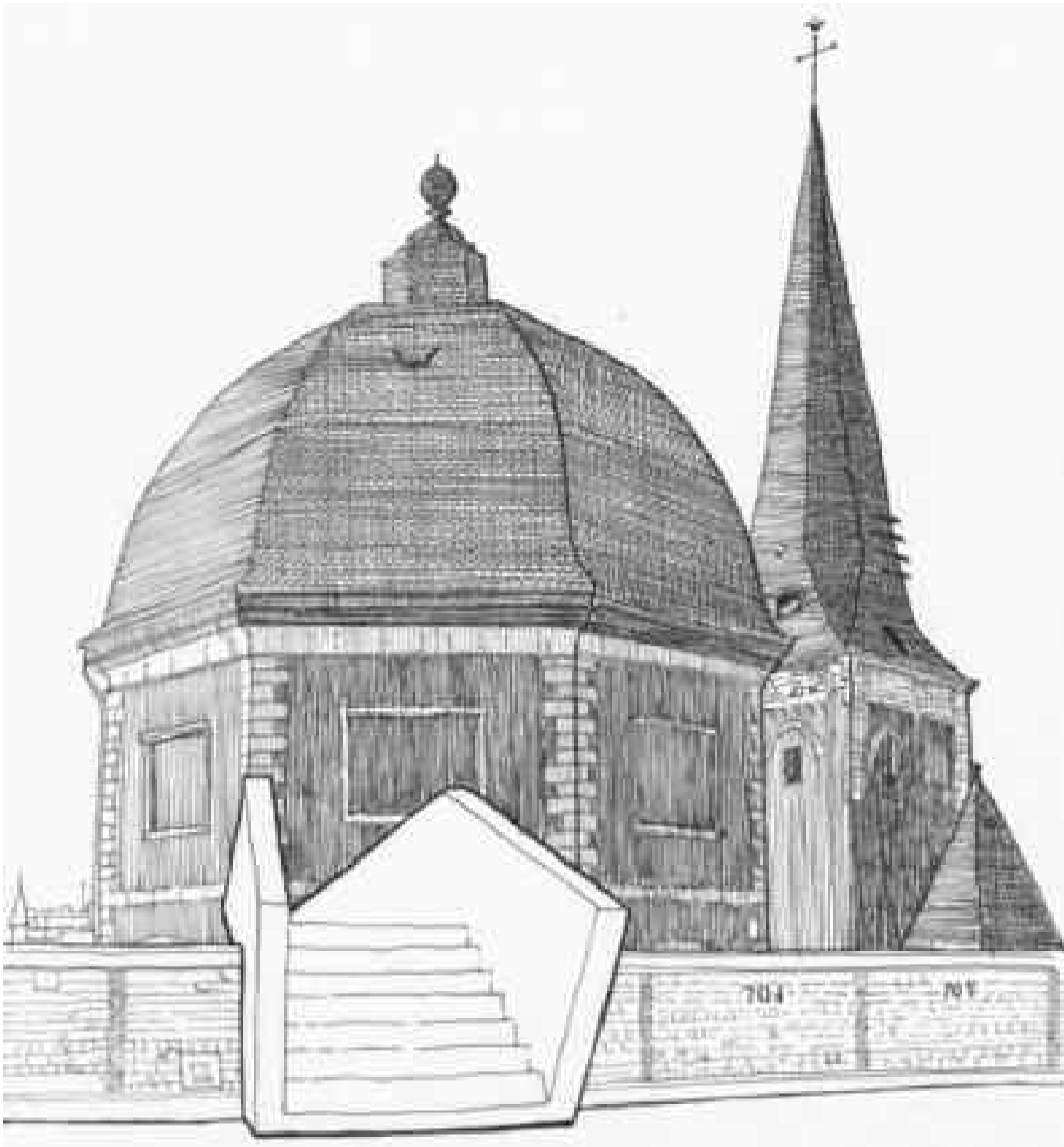
Botanique, 3 décembre 2020 – 31 janvier 2021.



Un blanc dans le noir, 2016 Huile sur toile, 140 x 99 cm
Collection privée, Belgique

trame qui sous-tend chacune de ses réalisations. Discipline jadis détestée, l'artiste a su se réapproprier la sémantique en faisant de sa propre étude de la signification des mots le terrain indispensable à la matérialisation de ses peintures, et qui répond à un "besoin de faire exister l'image pour [soi]."¹ Selon un jeu de réciprocité constant, chaque œuvre offre généralement un triple niveau de lecture — fond > sujet > titre — qui, telles des poupées gigognes, génèrent à leur tour de multiples variations dont l'intention n'est pas toujours aisément identifiable, mais qu'importe, une fois sortis de l'atelier, ces logoglyphes peuvent désormais s'offrir à l'interprétation de toutes. Sans conteste, le regroupement le plus "parlant" de cette présentation se trouve être celui qui figure le langage en tant que tel. Composée de six œuvres relevant de techniques et de dates diverses, cette hypothétique famille illustre admirablement le long processus de transposition du verbal en pictural qui anime l'artiste depuis le début de sa carrière. Quant à la portée humoristique et participative du travail, elle prend tout son sens dans l'avertissement qui précède le titre du portrait, invitant le public à parachever la proposition en l'expérimentant oralement: "Ce titre est à lire en prenant l'accent du Midi: Je m'appelle Tiffanie, j'ai 22 ans et je suis esthéticienne à Toulouse", 2016.

Pour questionner les capacités d'appréhension d'une image et les qualités relatives à sa réception, le peintre recourt tour à tour à la transposition, à l'interprétation et à la copie, tout en avouant nourrir sa pratique d'une littérature relevant exclusivement d'une obligation scolaire, et qui se trouve être en



REGARDE LA VILLE TE REGARDE LA VILLE TE REGARDE LA VILLE TE REGARDE LA

Gravir jusqu'au sixième étage du parking Neujean, et de l'oiseau d'abord entrevoir la gorge et le bec rougissant (**ADRIEN LUCCA** - 5, 4, 3, 2 ... *sans jaune / sans rouge* - 17) puis émerger sur le toit, où se rencontrent le rôle public du parking privé et le sacré de la collégiale Saint-Jean. Se trouver happé.e par une vue encore jamais offerte : du Cirque des Variétés, le regard emprunte la sinuosité de la Sauvenière et son cours d'eau absent, mire l'ancienne muraille, la basilique Saint-Martin, l'enseigne du Clou Doré puis revient sur la bascule jaune qu'on a posée pour nous, en équilibre fou. Là, se jucher au cou de la grue, et du haut du pont, quand l'escalier se fait langue, dévaler son ruban - miroir des pentes du toit de l'église - et ainsi suspendu.e, ressentir la gravité terrestre, ne pas retenir son corps, se faire flèche en cette audacieuse meurtrière (**ADRIEN TIRTIAUX** - *Plus près de Toi* - 18).

Ainsi avons nous débuté notre parcours de la triennale d'Art Public, qui se tient à Liège, sous l'égide de la Commission des Arts de Wallonie, de la Ville et de la Province de Liège, jusqu'au 31 octobre 2020, après avoir pris ses quartiers à Namur (2011), Tournai (2014) et Charleroi (2017). L'œuvre d'ADRIEN TIRTIAUX, qui invite à une interaction jubilatoire, est emblématique d'un grand nombre de caractéristiques de l'art public en général et de cette quatrième édition de la triennale en particulier : intrication de l'œuvre dans le paysage urbain, révélation de nouvelles perspectives, entrelacement du passé et du présent, mise en question de la notion d'espace « public », relation entre sacré et profane.

Interrogeant aussi le rapport du sacré et du profane, un ex-voto en équilibre précaire (**EMMANUEL DUNDIC** - *Ex voto* - 1) amène à découvrir les cimes de la collégiale Saint-Denis : on lève les yeux au ciel, on confronte sa ligne à la verticalité du crucifix qu'il avoisine, on prend du recul, et soudain la place dans laquelle il s'intègre se transfigure, traversant les époques pour rejoindre puis s'extraire de toute ligne du temps. Voici que l'œuvre nous assimile aux riverains et usagers du lieu et qu'elle dresse son point d'interrogation : comment trouver appui lorsqu'on est en porte-à-faux ? Est-elle offrande de remerciement, ou demande de grâce ? Dans le cloître de la cathédrale Saint-Paul, l'élan du visiteur rencontre celui de corps d'attelage ouvragés : on prend conscience des gestes de collecte aux échardes des bois, le nombre humain surgit des chevilles ouvrières, et la légèreté de l'arche s'extraît du poids des métaux. On tente d'embarquer, tant l'élan est à portée de main (**CLAUDE CATTELAÏN** - *Flotté* - 10). La situation de ces sculptures au sein d'un édifice religieux questionne la nature même de l'espace public, enjeu d'autres installations, comme on le constate en jetant l'ancre au café Le Delft (**DSCTHK** - *Piccolo Mondo* - 4).

Une perspective historique traverse certaines pièces. C'est le cas du yoyo de la place Xavier Neujean, dont la trajectoire est intrinsèquement liée à de multiples projets urbains. L'œuvre trouve sa genèse en 1995, puisant sa source d'inspiration dans les roues à aubes autrefois mues par la Légia ; elle charrie, au travers du territoire et du temps, un généreux dynamisme (**ALAIN DE CLERCK** - *EVE171* - 16). Dans la cour de la Société libre d'Émulation, une fusée décapitée pousse le regard à s'élever pour contempler le cadre qui l'accueille. Pour atteindre les fenêtres obturées, ultime point de convergence d'époques disparates dont les drames se répondent, on suit une ligne tracée au sol (**MAËLLE DUFOUR** - *Outre-Tombe* - 7). En Vinave d'Île, les mouvements des passants sont intégrés à la cinétique de l'œuvre, qui met en évidence ces détails dont les mutations défont et font la ville (**ARNAUD EUBELEN** - *Wide Scan* - 14). L'interaction avec l'œuvre peut aussi prendre la forme d'une recherche ludique, comme pour retrouver ces 50 pièces de céramique - texture de marbre, forme de brique - qui nous dévisagent : brise-larmes des ailes du nez, bouches opercules, philtrum malin sur moue tendue, ou lèvres offertes (**EVA EVRARD** - *Presse* - 8).

Une série d'œuvres prennent la parole de manière explicite. Ouvrant le dialogue, un ovale de béton nidifie Place du 20-Août. L'ovale de sa peau blanche s'apprête au tatouage (**EMILIO LOPEZ-MENCHERO** - *Le Phylactère* - 5). À quelques pas de l'écrin d'argent où repose le cœur de Grétry, un bronze traité à l'oxyde de fer, cœur sur la main, nous convainc que « tout va bien » et s'offre ingénument, par le socle, à la réplique amoureuse de futurs graffitis (**MICHAEL DANS** - *Liège Love City* - 15). Place Cathédrale, une image-écho de l'Îlot Saint-Michel s'éclate au

long d'un angle, exclamant la tension entre solitude et communauté (**POL PIERART** - *Tout seul, on n'est rien. Ensemble, on est trop* - 13); tension également perceptible dans l'installation vidéo de la rue Saint-Paul qui exprime, de son « bleu de nuit », « morsure de l'ennui » et « égoïsme partagé » (**BALOJI** - *Liege Postmodern Plantation* - 9).

Art Public Liège fait enfin la part belle aux fresques, dont les qualités de réalisation sont évidentes. Rue Tournant-Saint-Paul, la frasque d'une adolescente tend un malicieux miroir à l'urinoir public (**CHARLOTTE BEAUDRY** - *Sister* - 11). Rue de l'Étuve, on se noie dans les tracés délicats du plumage de l'oiseau qui nous regarde de haut (**ADELE RENAULT** - *Narbonne* - 3). Depuis la place Cathédrale, une perspective lumineuse s'offre sur la rue Saint-Martin-en-Île, intégrant à merveille les détails du mur sur lequel elle se déploie (**BLANCBEC** - sans titre - 12). La pérennité des deux premières fresques (11, 3) semble assurée. Ce serait aussi le cas de l'« Indélébile » Da ZI Bao de **MARCEL BERLANGER** (6), du phylactère (5), de la main parlante (15) et des visages démultipliés (8).

Sans qu'aucune thématique ait été imposée, plusieurs œuvres de cette triennale convoquent l'eau (2, 4, 10, 12, 16) et l'envol (1, 2, 3, 4, 7, 17, 18). Sous l'effet vivifiant d'Art Public Liège, il ne reste qu'à affirmer notre envie que la période d'exposition se prolonge, peut-être en se sanglant, symboliquement, au tablier d'un pont (**LAURENT TREZEGNIES** - *Traverser la mer sans que le ciel le sache* - 2).

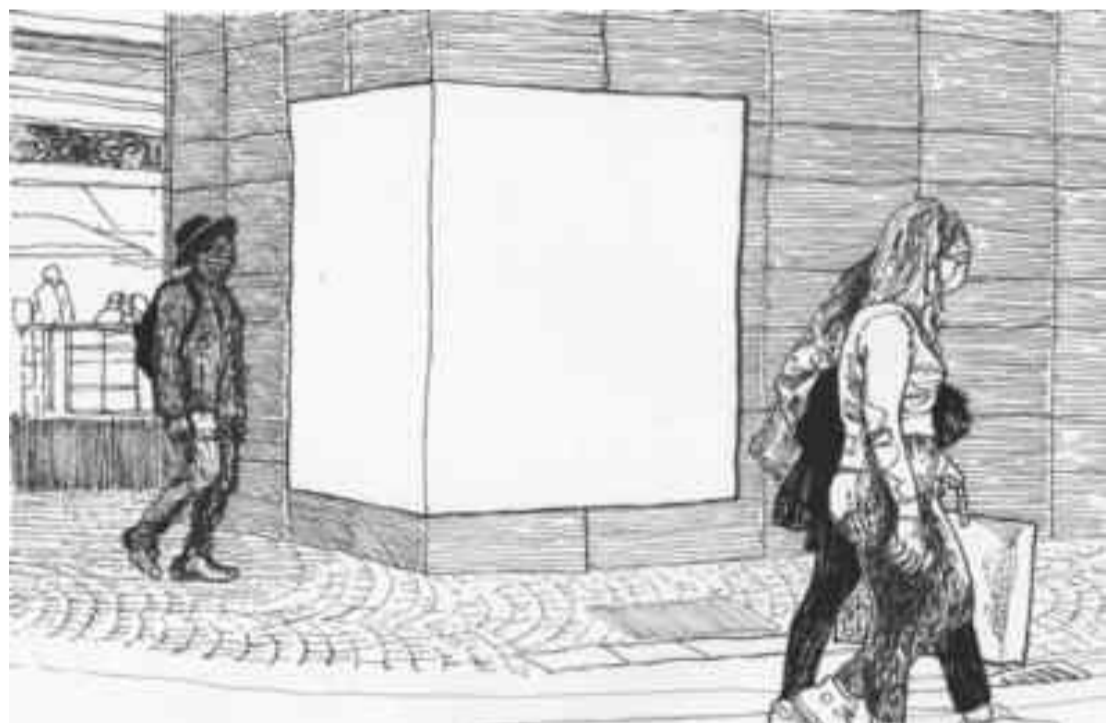
Catherine Barsics, poète et performeuse
alexia creusen, plasticienne et historienne de l'art

La triennale d'Art Public Liège se déroule jusqu'au 31 octobre 2020

<https://artpublic.be/>

texte : Catherine Barsics

dessins alexia creusen : Adrien TIRTIAUX, *Plus près de Toi*, toit du parking Neujean ; Emilio LOPEZ-MENCHERO, *Le Phylactère*, place du 20-Août ; Emmanuel DUNDIC, *Ex voto*, croisement de la rue Donceel et de la rue Saint-Denis ; Pol PIERART, *Tout seul, on n'est rien. Ensemble, on est trop*, place Cathédrale



Fouler le pavé liégeois / c'est aussi parfois / s'arrêter devant les négoce défaits / y trouver Art au Centre / s'attarder aux Drapiers / pour In'Vitrin / faire halte à l'étalage / des ateliers Rhiz[H]ome / vivre les veines de la ville / c'est afficher ça et là / dans le cadre de BIP / les estampes de Camille Dufour et de Rafaël Klepfish / c'est marcher plus vite / reprendre son Liège Souffle Vert / pour entrer en « Résonances » / ou d'une rive à l'autre / contempler L'Homme de la Meuse de Sozyone Gonzalez / c'est avancer dans Liège qui se hausse / en Montagne Sainte-Walburge / sous la fresque de Whoups / c'est Spray Can Arts et Paliss'Art / et au gré d'un dimanche / si la ville se gausse de nos errances / invoquer Théroigne de Méricourt en traversant la Belle / pour aller à la Roseraie de la Boverie / dont les socles qui s'animent / grâce à Céline Eloy et Antoine Van Impe / enfin poursuivre l'évasion / jusqu'au Musée en Plein Air / du Sart-Tilman.

CLAUDIA ANDUJAR. LE COMBAT D'UNE VIE EN FAVEUR DES YANOMAMI

« Avant même de me rendre en Amazonie, je portais en moi ce désir de relier l'homme et la terre, et les marches dans la forêt ont servi uniquement de catalyseurs pour renforcer ce qui était fondamentalement déjà là »,
Claudia Andujar.



Claudia Andujar -lutte-Yanomami- exposition Fondation Cartier Brésil Catrimani, Roraima, 1974 -©-blog-USofParis

Depuis les années 1970, Claudia Andujar, l'une des grandes photographes brésiliennes contemporaines, consacre son œuvre et sa vie à la défense de la cause des Indiens Yanomami. La Fondation Cartier présente une rétrospective de son œuvre, une exposition itinérante (qui se déplacera à Milan, en Suisse, en Espagne) rassemblant plus de trois cents photographies en noir et blanc ou en couleur. Elle nous plonge dans l'univers, dans la culture de ce peuple amérindien qui, au même titre que les autres peuples autochtones de l'Amazonie ou du Brésil, les Achuar, les Guarani, les Kayapo, les Munduruku, les Pataxo..., est menacé par l'exploitation minière, la déforestation galopante, l'agriculture intensive. Une menace d'extermination, d'ethnocide et d'écocide exacerbée par l'arrivée au pouvoir de Jair Bolsonaro qui viole les droits des territoires indigènes.

Le geste de Claudia Andujar est indissolublement esthétique et politique, artistique et activiste. Conçue par le commissaire d'exposition Thyago Nogueira, en collaboration avec l'Instituto Moreira Salles de Sao Paulo, la rétrospective Claudia Andujar immerge dans un monde qui donne voix aux Indiens Yanomami, ces derniers « gardiens de la forêt » dont, au fil d'une approche subjective et passionnée, d'une esthétique audacieuse optant pour l'onirique, elle dévoile par l'image leurs rapports à la « forêt-monde », aux animaux, à l'univers des esprits, leurs mythologies, leur cosmologie, leur organisation sociale, leurs fêtes, leurs rites, leurs danses. Odes aux éléments naturels pris dans des couleurs vives, ode à l'eau, aux arbres, aux Yanomami qui l'ont accueillie, les images flottent dans un dispositif qui rappelle les hautes branches d'une canopée. Une installation audiovisuelle, des dessins réalisés par des artistes Yanomami nous révèlent des scènes chamaniques, des visions, des récits mythologiques.

Immergée dans la culture yanomami à qui elle consacre son œuvre photographique, parlant leur langue, Claudia Andujar milite depuis le début des années 1970 aux côtés du chaman et porte-parole Yanomami Davi Kopenawa (auteur avec Bruce Albert du livre fulgurant *La Chute du ciel. Paroles d'un chaman yanomami* paru en 2010 dans la mythique collection Terre humaine chez Plon), de l'anthropologue Bruce Albert, du missionnaire Carlo Zacchini et d'autres défenseurs de la cause amérindienne. En 1974, la désastreuse construction de la route Perimetral Norte, abandonnée par la suite, expropriera les Yanomami de leurs terres, détruira la forêt et une épidémie de rougeole transmise par les Blancs décimera des villages entiers. Cette tragédie convainc Claudia Andujar de mettre toutes ses forces dans la protection du peuple Yanomami menacé de disparition. En 1978, avec d'autres militants, elle fondera l'ONG Commission Pro-Yanomami. Les combats incessants qu'elle mène avec Davi Kopenawa, Bruce Albert, Carlo Zacchini, de nombreux autres activistes, aboutissent en 1992 à la reconnaissance légale du territoire des Yanomami par le gouvernement brésilien. Une reconnaissance fragile qui, sur le terrain, se heurte à des violations du territoire. Une reconnaissance qui n'a pas suffi à enrayer la dévastation d'un monde amérindien convoité par la folie prédatrice des Blancs. Fléau des « garimpeiros », des orpailleurs, calamité des bûcherons clandestins ou officiels, des colons, des accords commerciaux internationaux Mercosur responsables d'un rythme alarmant de déforestation... comme le dit Davi Kopenawa, « peuple de la marchandise, les Blancs détruisent l'Amazonie parce qu'ils ne savent pas rêver », pavant, au fil de la destruction des Indiens, leur propre disparition.

Dans le génocide des Yanomami, des autres peuples racines, peuples dits premiers d'Amazonie ou d'ailleurs, Claudia Andujar lit des échos du génocide juif qui décima la plupart des membres de sa famille. Née en 1931 à Neuchâtel, Claudia Haas verra son

père, un Juif hongrois, déporté à Dachau où il sera exterminé. L'exposition présente une installation audiovisuelle *Génocide Yanomami : mort du Brésil (1989-2018)*, véritable manifeste esthétique qu'elle a lancé en 1989, l'année où le gouvernement brésilien signa des décrets démembrant le territoire yanomami en un archipel de dix-neuf micro-réserves. Ces réserves signeraient la mort de la culture yanomami, sa destruction planifiée, euphémisée sous l'appellation d'assimilation, de reconversion forcée des Indiens en agriculteurs, en laissés-pour-compte misérables du néolibéralisme.

Ni documentaire soumis aux règles de l'objectivité, ni témoignage anthropologique, son travail photographique témoigne d'une rencontre avec un peuple chez qui elle découvre une relation harmonieuse avec la nature, avec l'ensemble des règnes du vivant, une pensée animiste qui habite la Terre dans le respect des formes de vie, au plus loin du dualisme de l'Occident séparant l'humain du cosmos, le sujet de la nature.

Les distorsions chromatiques, les expérimentations (pellicule infrarouge qui métamorphose la jungle émeraude en une forêt rose, superpositions, vaseline sur l'objectif...) permettent à Claudia Andujar d'entrer dans la magie du système de vivre et de penser yanomami, de plonger dans la danse des esprits, dans la complexité et la beauté d'une société dont l'équilibre, la richesse ne cessent d'être mis à mal par la fièvre productiviste des sociétés occidentales, des nouvelles puissances coloniales comme la Chine. Reposant sur les multiplicités ontologiques qui peuplent la « terre-forêt », la pensée yanomami sait combien les humains n'occupent qu'une place éphémère, modeste, au sein du cosmos, combien l'harmonie avec les non-humains est fragile. Dans l'expérience yanomami, les véritables « maîtres » de la terre ne sont pas les humains, mais les esprits de la forêt, des arbres, des animaux qui, s'ils sont bafoués, attaqués, plongeront le monde dans le néant, humains compris, orchestrant la « chute du ciel ».

Bien qu'insérée dans une toute autre vision du monde, la pensée actuelle du « care » partage des zones de proximité avec la diplomatie ontologique entre les êtres dont se chargent les chamans, grands guérisseurs, garants des équilibres entre les humains et les non-humains et de la régularité des cycles météorologiques, écologiques. Ces cycles que le réchauffement climatique désaxe et malmenent. Claudia Andujar a photographié la vie quotidienne des Yanomami, leurs danses, leurs transes, leurs chasses, les voyages des chamans, leur usage d'une poudre hallucinogène, la yakaona, afin d'entrer en communication avec les esprits, avec les âmes des animaux, des montagnes, des ancêtres. C'est sous un angle souvent onirique, fantastique qu'elle témoigne, de l'intérieur, d'une culture aussi mal connue que menacée.

S'il est une sagesse, un principe métaphysique yanomami qui peut nous aider à sortir de la crise environnementale actuelle, qui nous livre un enseignement capital, c'est la perception de la terre entière, de la terre-forêt en particulier, comme une entité vivante, à protéger de nos actions, de nos démesures. Dans la socio-cosmologie yanomami, il n'y a pas ni opposition ni hiérarchie entre le domaine de la nature et celui des sociétés et activités humaines. La

nature n'est pas un décor inerte, neutre, objectivé dont l'humain peut s'appropriier les ressources animales, végétales, minérales. Piliers de la société, initiés, porteurs d'une connaissance transmises par les ancêtres et par les esprits (les *xapiri*), les chamans ont pour tâche de négocier les liens entre le monde visible et le monde invisible, de pacifier les relations entre les entités humaines et les créatures non-humaines qui peuplent l'univers. La frontière entre ces dernières est poreuse, les chamans faisant l'expérience de devenir animaux, les animaux étant, dans la pensée yanomami, des « ex-humains transformés en gibier au temps des origines » comme l'écrit Bruce Albert dans le catalogue de l'exposition. « Comme les humains, la « terre-forêt » souffre et ressent la douleur lorsqu'on abat ses arbres. Elle meurt quand elle est incendiée » poursuit Bruce Albert. C'est cette douleur du vivant humain ou non-humain mis à mort qu'une partie du monde contemporain n'entend plus.

Les images de Claudia Andujar se balancent comme des échos du mythe démiurgique fondateur des Yanomami selon lequel, depuis l'origine du monde créé par Omama, « la terre-forêt est couverte de miroirs où ces esprits jouent et dansent » (Davi Kopenawa, Bruce Albert). Plantées tels des arbres-lianes, les photographies agissent comme des miroirs d'un monde aux coordonnées symboliques radicalement différentes des nôtres. Par ses inventions visuelles, ses effets spéciaux — jeux sur les flous, distorsion des plans, recours au flash —, Claudia Andujar traduit la dimension spirituelle qui irrigue l'univers yanomami et donne à voir des réalités pour nous invisibles. Une magnifique mobilisation esthétique et politique en faveur des Yanomami.

Véronique Bergen.

Fondation Cartier pour l'art contemporain, *Claudia Andujar, La Lutte Yanomami*. Catalogue, 300 photographies couleur et noir et blanc, textes de Claudia Andujar, Thyago Nogueira et Bruce Albert, 336 p., 40 euros.

Dans le cadre du partenariat entre la Fondation Cartier et Triennale Milano, *Claudia Andujar, La Lutte Yanomami* sera présentée à Milan à partir de l'automne 2020.

L'exposition voyagera également au Fotomuseum Winterthur (Suisse) à partir du 6 juin 2020, et à la Fondation Mapfre (Espagne) à partir du 11 février 2021.

GALERIE LES DRAPERS LIÈGE



Jean-Luc Petit, *A l'atelier*, 2020. ©JLP

Jean-Luc Petit

Dessins, fer et carbone

dans le cadre de la BIP 2020

du 19 septembre au 25 octobre 2020

Ouvert du mardi au dimanche de 13h à 18h et sur rendez-vous
Accès libre

Jean Pierre Müller

La longue marche (une fugue)

Vernissage le 14 novembre de 16h à 19h en présence de l'artiste

du 14 novembre au 19 décembre 2020

Ouvert du jeudi au samedi de 14h à 18h et sur rendez-vous.
Accès libre



Jean Pierre Müller, *Each Dawn I Die*, sérigraphie sur tissus, 330 x 170 x 60 cm, 2019. ©JPM

Les Drapiers
68, rue Hors-Château
4000 Liège
T.: 04 222 37 53
www.lesdrapiers.be - bonjour@lesdrapiers.be



avec le soutien de la Fédération Wallonie Bruxelles et de la Région wallonne

La réalité recto verso de la peinture de Marlene Dumas

à la galerie Zeno X (Anvers)

1.

À l'époque du langage visuel massif de l'industrie publicitaire et du bombardement d'images de moindre importance, la peinture semble résister avec brio. La vaste exposition « Double Takes » de Marlene Dumas (1953) nous prouve que la peinture, en tant que belle-mère majestueuse de l'art, a toujours de quoi étonner.

Son travail est profondément ancré dans les féroces discussions actuelles sur le genre, la race, l'héritage multiculturel et la (dé) colonisation. Au sein de son œuvre se trouve une constante qui, de manière passionnante et sensuelle, laisse le spectateur seul avec un sentiment de honte, d'inconfort et de stress visuel et social... Mais d'où provient ce nerveux inconfort à la vue de ces œuvres? La peinture, en fonction des artistes, peut devenir une représentation expressive des « matières ». Une « bonne peinture » suppose alors qu'une connaissance approfondie des images et du monde, un sens aigu des choses et un savoir-faire technique se marient pour tenter de maîtriser les limites absurdes de la toile de support.

Dans notre époque mouvementée de haute technologie, la peinture est peut-être paradoxalement le moyen le plus libre et le plus radicalement artistique de s'exprimer sur la vie et le monde, sans aucune contrainte. La peinture de l'intransigeante Marlene Dumas se distingue de celle de beaucoup d'autres peintres bien connus, car son art, d'un point de vue thématique et formel, n'est pas lié à une écriture reconnaissable, aux répétitions ennuyeuses et aux formats clichés de la peinture figurative.

Quiconque parcourt le livre volumineux de la galerie Zeno X sur les 25 ans de collaboration avec Marlene Dumas (une publication conçue comme une promenade à travers des années de collaboration fidèle entre l'artiste et Frank Demaegd, le patron de Zeno X) est étonné de découvrir cette œuvre sensuelle autour de thèmes dans lesquels l'image humaine se manifeste généralement au premier plan via des observations terre à terre (des faits allant de l'exclusion, pour des raisons de genre, de couleur de peau et bien sûr d'origine, à la représentation désinvolte de son entourage familial).

Les pages de ce livre d'art se tournent lentement, et provoquent - même imprimées sur papier - des coups de massue visuels auxquels peu d'amateurs d'art peuvent résister.

Il apparaît immédiatement que Marlene Dumas ne tire pas le meilleur parti de la culture visuelle du téléphone portable. En termes de format, l'appareil mobile est dérisoire. Mais c'est un dépôt inépuisable d'images. En quelque sorte, nous portons toujours sur nous le monde entier dans notre poche de pantalon ou sur notre poitrine... Marlene Dumas sait purifier son iconographie grâce à un certain savoir et un regard intensif sur la peinture moderne, et également grâce à la mobilisation d'expériences qui restent très étroitement liées à ses contacts familiaux et culturels. Ces deux veines inspirantes se croisent dans son œuvre, et cela révèle également un haut niveau de familiarité avec les images et signifie aussi que son art ne scelle pas une rupture définitive avec le passé.

Face à ce travail, nous avons l'intime impression que l'artiste ne prend pas d'assaut les images mais, au contraire, emporte avec elle l'histoire de l'art comme un compagnon pour pouvoir s'exprimer picturalement, sur un fond de culture politiquement colorée.

La peinture de Marlene Dumas est une peinture qui fait preuve de fierté, d'audace, de courage et d'un savoir-faire incommensurablement varié. Sa peinture est un exercice giratoire qui consiste à se détacher simultanément de la figuration de la toile pour atteindre des pensées existentielles et implicites.



Marlene Dumas, 2020

Une peinture comme un virus qui continue de nous captiver et qui nous dévoile le miroir de notre vulnérabilité, devenue aujourd'hui tangible.

2.

L'exposition dans les quatre salles de la galerie est basée sur un enchevêtrement d'œuvres, qui se réfèrent les unes aux autres.

2.1.

Dans l'entrée de l'exposition dominant trois portraits et deux allusions picturales à la peinture moderne (principalement française). Deux icônes de l'Antiquité, qui font désormais partie de la mémoire culturelle collective (Néfertiti et la Dame d'Uruk), évoquent des représentations primitives du visage humain. L'impénétrabilité émotionnelle de ces œuvres est remarquable : les yeux ne reflètent pas la moindre étincelle d'âme - les yeux sont, pour ainsi dire, des trous aveugles dans lesquels le temps tombe profondément. Les deux portraits sont « zoomés » de la même manière, faisant littéralement tomber les autres informations hors des limites de la toile. De même, les deux portraits sont peints dans une sorte de lumière transparente, comme si Marlene Dumas voulait nous confronter aux sédiments du temps en gardant une trace des différentes couches de peinture. Il est remarquable de voir comment les deux visages deviennent des paysages et comment la région autour du nez émerge dans des champs de couleurs indéfinissables, dans lesquels se devinent peut-être l'érosion et les intempéries.

Quelle différence avec le portrait « De acteur (Portrait of Romana Vrede) » ! Un portrait composé des mêmes coups de pinceau fluides, mais avec une focalisation apportée sur les yeux, qui regardent éperdument dans le vide, hors de la toile. Il s'agit d'un portrait « déviant », qui est tout aussi énigmatique que les deux autres portraits, mais qui montre une vision très personnelle du temps chez Marlene Dumas.

Les deux autres toiles de ce premier espace sont plus petites et plus intimes, l'une faisant allusion à « L'Origine du Monde » de Gustave Courbet (1866) et l'autre faisant référence à la peinture de nature, tout aussi fantastique. Les nombreuses significations générées dans cette première salle de la galerie Zeno X sont un véritable saut dans le temps, et un exercice mental qui requiert beaucoup de patience.

2.2.

L'espace le plus lumineux et le plus monumental de la galerie est le théâtre d'un puissant spectacle autour du côté sombre de l'homme. Deux petits portraits représentant l'auteur Charles Baudelaire et son traducteur contemporain du « Spleen » Hafid Bouazza nous donnent l'impression d'être des « intrus » dans l'espace d'exposition. Leurs yeux « intérieurs » foisonnent de significations. Leurs regards détournés sous-entendent un autre monde, invisible, effiloché dans lequel (peut-être) les plaisirs et les libertés remplacent la vie servile et cadencée. Contre un mur blanc sont accrochées trois énormes toiles de 300 x 100 cm : les figures allongées dans l'ombre ont des airs de leçon de peinture. Marlene Dumas évite ici tous les « trucs » et les taches de peinture, qui habituellement menacent de manipuler émotionnellement le visiteur. Les trois toiles montrent les contours de personnages qui se clonent picturalement. Des figures à l'ombre ou en devenir, des figures qui littéralement dégoulinent, Marlene Dumas revient ici sur la représentation primitive de l'homme debout. La peinture est ici rendue dans toute sa texture, sans sentiment de malaise.

De l'autre côté, le tableau monumental « Le Désespoir de la Vieille » est véritablement époustouflant. Cette toile carrément abjecte se dévoile très lentement au public et ne montre aucune représentation idéalisée de la jeunesse et de la beauté. L'écho lointain du motif d'une femme ancienne brise tous les effets de beauté possibles avec simplement

quelques coups de pinceau sur la toile brute. La tête est coincée dans un enchevêtrement sauvage de taches sombres ; les yeux ne sont que deux sphères noires qui se détachent de la masse de peinture. Le corps et les jambes (en forme de pattes d'araignée qui pendent du corps) traduisent en peinture le drame de la décrépitude. La figure est emprisonnée dans une sorte d'espace où le chaos de la peinture noire se réconcilie avec les couleurs pastel qui l'entourent.

Dans cette pièce loin d'être divertissante, Marlene Dumas ajoute également l'impressionnant tableau « The Performer ». Quelle peinture, avec un motif encore une fois en marge de la société ! Une toile pénétrante dans laquelle la peinture, pour ainsi dire, se déshabille et éteint la lumière. Une toile dans laquelle l'interprète, comme le peintre, se donne complètement pour l'exaltation et l'amusement de quelque vertu ou vice.

2.3. Et 2.4

Les troisième et quatrième espaces sont muséologiquement parlant plus difficiles d'accès. Ce qui ne veut pas dire que le travail exposé est moins attrayant... au contraire ! Une fois de plus, Marlene Dumas associe son travail aux œuvres qu'elle affectionne. C'est notamment le cas avec les excellents petits tableaux « Candle » et « Bottle », avec des références à l'artiste René Daniels, originaire d'Eindhoven. Des œuvres surprenantes, tout comme « Seascape », une marine avec une haute vague pleine de mouvement dans laquelle la belle lumière bleue du Nord ondule, comme un bleu séduisant du défunt peintre Per Kirkeby.

Entre les deux sont accrochées des peintures avec le motif d'un rat : des traits simples et abjects qui, selon la source, peuvent renvoyer à la pauvreté, à l'envie politique ou à certaines scènes satiriques de James Ensor (un artiste belge chère à Marlene Dumas). Et dans un coin est suspendu un doux portrait bleu pâle de Jeanne Duval, la muse haïtienne de l'enfant terrible de la poésie Charles Baudelaire. Son portrait est étonnamment tendre et docile, et a d'ailleurs été repeint avec bravoure, comme une peinture abstraite aux tendances figuratives.

Dans cette salle est également suspendu « Baby Eden », un minuscule portrait de sa petite-fille Eden, une œuvre qui annonce la dernière pièce de la galerie dans laquelle sa famille proche est littéralement représentée. Cette salle rappelle vraiment cette tradition visuelle de l'art ancien, dans laquelle l'iconographie chrétienne (Marie enceinte, la Vierge et l'enfant...) était extrapolée sur fond de contexte familial.

3.

On peut dire que l'art de Marlene Dumas est à la fois éminemment terrestre et extrapolé du passé, et sans oublier les allusions à sa vie personnelle d'aujourd'hui.

Sa production artistique est et continuera d'être peinte à bras-le-corps, ce qui est illustré également dans le livre hommage de la galerie Zeno X « 25 Years of Collaboration », dans lequel il apparaît clairement qu'une bande ou une tache de peinture peut faire la différence dans ce monde.

Luk Lambrecht

traduction Romain Masquelier

ART PUBLIC
4^E ÉDITION

1^{ER} AOÛT —
31 OCTOBRE
2020

ART PUBLI

18 ŒUVRES DANS
LE CENTRE-VILLE
DE LA CITÉ ARDENTE

CHARLOTTE BEAUDRY
BALOJI
MARCEL BERLANGER
BLANCBEC
CLAUDE CATTELAIN
MICHAEL DANS
ALAIN DE CLERCK
DSCTHK
MAËLLE DUFOUR

EMMANUEL DUNDIC
ARNAUD EUBELÉN
EVA EVRARD
EMILIO LOPEZ-MENCHERO
ADRIEN LUCCA
POL PIERART
ADÈLE RENAULT
ADRIEN TIRTIAUX
LAURENT TREZEGNIES

IC

LIÈGE

ARTPUBLIC.BE

Comité d'organisation des Arts de l'Université
© 2020 ARTPUBLIC.BE - tous droits réservés
Éditions imprimées: Centre-ville, Liège, Belgique
N° 2020.1, prix: 1000000, 81000, 000000
Téléphone: 04343.1111



DECALAGES

L'ordre des choses programmé par les galeries et les centres d'art a subi pour le moins un décalage horaire aux mois de mai, juin et juillet. Les décisions prises furent celles de suspendre temporairement les expositions en cours, voire de les reporter de quelques mois ou aux calendes des jours meilleurs.

Mais qu'en est-il de l'écriture qui en découle ordinairement, de la réflexion esthétique qui s'édite dans un laps de temps approprié pour le lecteur, au fait de voir et de lire ou inversement ?

Ces temps rebours ont permis toutefois d'entrevoir l'une d'elles jusqu'aux derniers jours de juillet à la galerie *Art : Concept*, qui présentait une installation d'œuvres récentes de Jacob Kassay.¹

L'artiste Newyorkais, né en 1981, se veut pluridisciplinaire dont la pratique alterne entre peintures et vidéos. C'est la quatrième fois que la galerie parisienne présente Jacob Kassay pour une exposition puissamment contrastée entre la blancheur des cimaises et les pièces elles-mêmes. Cette dernière s'intitule F'O'O'T'A'G'E' – il est donc question d'IMAGES pour celui qui fut en son temps étudiant en photographie à l'Université d'Etat de Buffalo.

Onze panneaux de bois contrecollés sur une structure aluminium se décollent des murs en respectant l'épaisseur ordinaire d'un châssis. D'emblée, l'ambivalence s'impose entre la possibilité de voir une peinture, une planche de bois composite et un écran luminescent.



Jacob Kassay, *Vue*, ©F.N.J.P.F.

Pour une part, les panneaux OBS se présentent pour leur qualité fonctionnelle, en tant que panneau de bois d'aménagement destinés à tous types d'usage, dont la peinture est ici conceptuellement incluse.² D'autre part, une impression UV des OBS s'est apposée sur chacune des planches composites, dédoublant ainsi l'objet par son image.

Cette reproduction de haute définition s'est faite avec un léger décalage, lequel confère à chaque

ensemble l'effet d'une troisième dimension.

Jacob Kassay convoque et conjugue à la fois, l'espace pictural et le matériau présenté comme *ready-made*, en vue d'une transfiguration vers un ailleurs intuitif. Le dispositif a pour visée une mise au point perceptuelle et ce, autant sur le plan factuel de la dénomination que sur le plan d'une appréhension conceptuelle.

Non sans humour, l'intention s'affiche bel et bien

à l'entrée de l'exposition, par l'image d'un jeune chat siamois sujet à un strabisme aigu. Le portrait de cet animal sous-tend une dimension spéculaire, dans le sens où le visiteur est de fait personnellement et temporairement concerné par la dissociation diplopie dont il est ici question.³ Non sans effort, celui-ci cherche à rectifier l'alignement de son regard, tendant à réduire malgré lui la vision double.

Le trouble chez Jacob Kassay relève de la volonté d'avoir deux idées tuilées sur toute chose. L'installation forme une chaîne de signifiants qui associe une rhétorique d'exposition de la peinture, l'image pixelisée, l'image en mouvement et l'écran de l'ordinateur. Le doublement de l'organisation aléatoire des particules de bois se veut allusif au maillage des pixels qui compose désormais nos images.

Dans un mur de gauche, deux repose-pieds en acier inoxydable (*footrest*) sont encastrés. Contrairement aux plans de bois ressortis, ces deux objets sont enchâssés à hauteur de pied du visiteur, lequel peut possiblement se soulager d'une fatigue causée par l'abus des écrans et contre laquelle, l'usager, d'ordinaire, disposerait d'un repose-pied sous sa table de travail comme une aide au maintien du corps.

Pour Jacob Kassay, l'orientation et la forme oblongue des copeaux de bois rappellent également la vrille spirale de la composition des deux versions du *Nu descendant l'escalier*, dont la première de 1911 est une huile sur carton, contrecollée sur un panneau de bois.

La décomposition du mouvement chez Marcel Duchamp est l'expression d'un mouvement en chaîne dont la successivité interroge la nature même de l'image cinématographique.

De même, les vidéastes, dès la fin des années 60 s'intéresseront au grésillage électronique et au modeste rendu de ces images qu'ils distinguaient de l'éclat progressiste que connaissait alors la technique du cinéma. Jacob Kassay déplace autrement la manifestation des images de son temps pour en observer la matérialité et les interconnexions induites.

Jeanpascal Février
août 2020

Ana Torfs à Bozar

L'excellente exposition *The Magician and the Surgeon* d'Ana Torfs (°1963) à Bozar a connu des débuts difficiles. Inaugurée le 12 mars dernier, quelques jours avant le début du confinement, elle n'a été accessible que quelques heures par semaine à partir du déconfinement. Depuis le 19 août dernier et jusqu'au 1^{er} novembre, elle est enfin accessible normalement sur réservation du mardi au dimanche.



Vue d'exposition Ana Torfs, « *The Magician and the Surgeon* » 2020
Bozar © Ana Torfs

L'espace d'exposition est plongé dans l'obscurité. Dès l'entrée, l'oreille est attirée par des inspirations et des expirations profondes et l'œil par un écran qui mime les caissons lumineux publicitaires d'autrefois. Des mots et des phrases défilent : « from the body », « when you sweep », « when you blow » « breathe ». Ils proviennent de réponses d'enfants à des questions sur l'origine du vent et du souffle recueillies par le psychologue Jean Piaget et publié en 1927 dans le livre *La causalité physique chez l'enfant*. Au verso de cet écran, on peut voir un petit film dans lequel une forme humaine entièrement vêtue de noir manipule une poupée blonde, tentant de lui donner le souffle de la vie. Le son de la respiration fonctionne aussi bien pour l'une que pour l'autre projection ; d'un côté, il crée le décor sonore

des phrases et de l'autre, il ravive le sens des mots tout en s'accordant aussi bien aux efforts de la forme noire qu'à sa tâche chimérique. Le fond de la salle est baigné par les couleurs de *Sideshow*, un film réalisé pour l'exposition en utilisant la technique du stop-motion. Sur l'écran, des personnages masqués, et costumés apparaissent l'un après l'autre sur un écran. A la fois réjouissants et inquiétants, ils se meuvent curieusement dans un décor abstrait aux lumières bariolées et changeantes. On y reconnaît un clown, une geisha, un homme-oiseau, ou encore une femme-chat. On pense au théâtre, aux foires, au cinéma, mais la précision des mouvements, la justesse des jeux de couleur, le décor m'évoque surtout les spectacles du Bauhaus.

Devant cet écran, au centre de l'espace, le sol est occupé par un tapis de laine et de soie de bambou dessiné par l'artiste. Ses bords sont marbrés et son centre noir porte le titre de la pièce *Echo's Bones/Were Turned to Stone*. Il figure une tombe et évoque l'histoire d'Echo, que Junon a condamné à se pétrifier et à répéter les paroles des autres. Initialement, Ana Torfs voulait que le spectateur puisse s'y coucher pour écouter sur des écouteurs une voix féminine racontant, presque en chuchotant, des anecdotes sur la vie et la mort d'artistes, d'écrivains, d'acteurs, etc. décédés parmi lesquels on peut citer Robert Bresson, Lucia Joyce, Eric Satie, Delphine Seyrig, Billie Holiday ou Samuel Beckett. En raison des mesures sanitaires, il faut désormais le regarder

d'en haut et l'écouter sur son téléphone portable(1).

L'exposition a été conçue (et s'est ouverte) avant la crise de la Covid 19, il est extrêmement fascinant de constater son caractère visionnaire. Avec intelligence et dans des formes parfaitement maîtrisées, Ana Torfs a conçu ici une expérience unique pour le temps présent qui aborde poétiquement les objets qui nous angoissent : le souffle, la manipulation des corps, les masques et la mort. Elle nous permet de les apprivoiser : par le biais des écouteurs, la voix s'adresse directement à chacun de nous. On ignore si les personnages masqués de *Sideshow* appartiennent à l'au-delà, à nos rêves ou à notre vie, mais ce qu'ils font dans les lumières colorées s'apparente au jeu et à la danse. La poupée manipulée ne peut pas s'animer, mais au verso, les mots des enfants et la respiration profonde sont du côté de la vie.

Colette DUBOIS

(1) Un code QR permet d'accéder à la bande son sur son téléphone portable. Il est important d'emporter des écouteurs pour profiter de l'intimité de la voix et des paroles.

'*The Magician and the Surgeon*' d'Ana Torfs jusqu'au 1^{er} novembre à Bozar. Ouvert du mardi au dimanche de 10 à 18h. Inscriptions sur le site de BOZAR. www.bozar.be

1. Exposition de Jacob Kassay. Galerie *Art : Concept*, 4 passage Sainte-Avoye 75003 Paris, du 23 mai au 25 juillet 2020.
2. OBS *Oriented Strand Board* (panneau à grandes particules orientées).
3. La diplopie se caractérise par le fait de voir double, deux images au lieu d'une.



« Mappa mundi » à la Villa Empain, ou le monde selon

Marcel Broodthaers

Il s'agit d'une belle exposition organisée par le directeur honoraire du Centre Pompidou Alfred Pacquement, et qui a pour sujet la cartographie contemporaine dans l'art. En plus de présenter des travaux d'artistes de renom, ce projet permet de (re)découvrir des « perles » artistiques de, entre autres, Sol LeWitt, Rivane Neuenschwander, Cristina Lucas et Qiu Zhijie.

La magnifique mise en scène des œuvres de Marcel Broodthaers (1924-1976) est signée par Maria Gilissen qui, comme personne, préserve avec soin l'héritage et la vivacité de son mari.

Nous n'avons bien sûr pas le temps de nous attarder sur toutes les œuvres de cette exposition collective foisonnante. Mais comment ne pas parler du travail complexe et dense de Marcel Broodthaers ? Il y a d'ailleurs, dans cette majestueuse villa, un petit coin « M.B. » qui regorge d'innombrables idées, comme des méridiens visuels et sonores qui se réunissent pour former un schéma merveilleusement désorganisé sur le monde. Une sorte de cartographie d'un monde en rotation qui se présente comme un dérivé formellement aligné de quelque chose que nous, en tant qu'humains, ne pouvons tout simplement pas saisir. Marcel Broodthaers dépeint le monde, notre monde, avec tous les supports possibles, à savoir un film, un puzzle, un atlas, des dessins et une carte du monde.

Il séduit le spectateur pour qu'il voyage avec lui, mais ne donne pas toutes les pièces du puzzle de son monde perplexe. Le monde de Marcel Broodthaers est un monde abîmé, fictif. Par exemple, dans la magistrale « Carte du monde poétique » (1968), à peine un coup de pinceau et l'ajout d'une lettre suffisent pour que la « carte du monde politique » devienne une « carte du monde poétique ». Sur les cartes, le monde est étendu et à la fois n'est rien ; le monde est tout au plus représenté comme « abstrait », comme une fiction imprimée et plate. Mais comment Marcel Broodthaers a-t-il pu représenter « un monde de différence » avec un minimal ajout qui fait instantanément rêver le spectateur d'un monde « utopique » et différent ?

Cela nous amène à son fabuleux « mini-atlas » de 1975. Il mesure à peine 38 mm sur 25 mm, avec pour titre révélateur « La conquête de l'espace. Atlas à l'usage des artistes et des militaires ». Il contient 34 pays imprimés en noir sur blanc, sous forme de logos monochromes. Des cartes totalement inutiles, avec tous les pays réduits à la même



© Thibault De Schepper

taille. L'atlas met ainsi (fictivement) sur un même pied d'égalité les (super)puissances et les petits pays oisifs... Depuis des temps immémoriaux, les militaires veulent étendre leur territoire sous l'impulsion de toutes sortes de pulsions impérialistes. Les artistes le font aussi en utilisant leur influence mentale et d'autres compétences via les musées et le marché de l'art, qu'ils tentent de (re)conquérir petit à petit.

Les milieux artistiques érudits ainsi que l'armée de terre aiment utiliser le terme « avant-garde », que l'on retrouve plus spécifiquement dans les arts visuels. Depuis la première moitié du XIX^e siècle, le terme « avant-garde » a été appliqué de façon sauvage à tout art qui innove et est alors considéré comme « progressiste ». L'atlas de Broodthaers a été imprimé sur une feuille de papier, et est exposé contre un mur de la Villa. Comme il est beau de voir comment l'atlas et son surréalisme résonnent avec la « Carte Poétique ». Le symbole de l'aigle apparaît d'ailleurs dans toute sa splendeur sur la couverture intérieure de l'Atlas ; l'aigle comme un signe récurrent de suprématie et de contrôle dans l'œuvre de Marcel Broodthaers.

L'artiste est par définition un voyageur, un aventurier qui nous emmène à la recherche de trésors sur des îles que l'on ne connaît pas (encore). Et dans

l'œuvre fantastique de Marcel Broodthaers, ces allusions au voyage prennent forme à travers de nombreux objets (insinuants). Palmiers, imprimés exotiques, affiches de couchers de soleil nostalgiques, perroquets...

Tout comme, dans un petit coin de la Villa, l'intrigant court métrage « Un film de Charles Baudelaire » (1970), projeté sur support DVD. Dans ce cas, Marcel Broodthaers utilise le médium cinématographique pour une sorte de condensation, un discours compact sur la fiction, l'espace, le monde, le musée, la cartographie... le tout dans un film caractérisé par l'anachronisme.

Charles Baudelaire a fait un voyage « fastidieux » aux îles Maurice en 1841, un voyage dans lequel seules les femmes exotiques lui ont apporté du réconfort. Broodthaers lui fait alors faire un soi-disant deuxième voyage fictif, en 1850, à une époque où il n'y avait encore aucune allusion au cinéma. Il fait voyager Baudelaire à Célèbes, un important centre commercial au XVI^e siècle. L'ennui du voyage de Charles Baudelaire se traduit parfaitement dans le film, qui met en scène des images extrêmement limitées d'une... carte du monde. De nombreuses dates apparaissent allant du 01/01/1850 au 17/12/1850, date d'un tournant où toutes les données roulent à nouveau sous nos

yeux comme une boucle, jusqu'au jour 01/01/1850. À ce moment, le son de 12 carillons devient soudainement audible, tout comme le tic-tac d'un métronome et un enfant qui proclame « enfants non admis ». Entre ces éléments sans sens, des mots comme « Musée-Musée-obscurité-mystère-silence-famine... » glissent lentement, avec à l'arrière-plan une carte du monde.

Dans la dernière pièce de la Villa Empain, deux œuvres, « Soleil Politique » (1972) et « Fig., Fig., Fig... » (1972), forment la clé de voûte d'un puissant dialogue entre plusieurs œuvres d'art liées à la géographie. Dans « Soleil Politique », Marcel Broodthaers efface d'une représentation scolaire du système solaire, simplement avec de l'encre noire... le monde. Effacer littéralement notre petit monde de la carte, ou alors le détruire « militairement » avec une bombe... Comme quoi, réalité et fiction sont parfois extrêmement proches.

Sur l'immense sphère devenue vide, l'artiste a ajouté à la main à côté de « soleil » le mot « politique ». Cela peut bien sûr être lu poétiquement. Mais en 2020, ce travail (à l'aune du violent réchauffement climatique mondial) reçoit une connotation apocalyptique. Le soleil soutient le monde, un monde qui, aujourd'hui, grâce à l'effacement visionnaire de Broodthaers, entrevoit sa disparition. Dans l'autre ouvrage, tout aussi séduisant, l'artiste a écrit « fig. » partout sur une carte. Selon Maria Gilissen, Broodthaers fait ainsi « doublement » allusion à la transformation du monde.

En définitive, cette présentation intense des œuvres de Marcel Broodthaers à la Villa Empain a une tonalité assez particulière... qui plus est dans une exposition de groupe plus que déconcertante.

Maria Gilissen a d'ailleurs écrit sur cet ensemble parfaitement présenté, et de manière générale sur l'œuvre de Marcel Broodthaers : « Pas de statisme dans l'évolution. (...) Tout son travail est un enseignement ».

Luk Lambrecht

traduction Romain Masquelier

« Mappa mundi », > 4 oct. à la Villa Empain

Wiels, Risquons-tout

Le titre de l'exposition, **Risquons-Tout**, renvoie aux risques liés à l'innovation et aux technologies, à l'infiltration de l'intelligence artificielle dans nos modes de pensée, et à la créativité qui en prend le contre-pied. **Risquons-Tout** est également le nom d'un hameau mouscronnois, à la frontière franco-belge. A l'instar de ce type de zones, son histoire est liée à la contrebande, définie ici comme « une forme d'infiltration transculturelle qui échappe à la loi, un passage ou un déplacement non-autorisé, une façon de rencontrer de nouveaux canyons, des règles alternatives et des codes hybrides ». Zoom sur 5 installations qui mixent ces concepts.

Le rideau de théâtre de Kati Heck est formé de deux bannières en tissu. Associant les codes picturaux de l'abstraction moderniste et de la gravure sur bois, ses dessins puisent tant dans les contes populaires que dans la frise hédoniste du Cinéma Métropole conçue en 1932 par l'artiste d'origine russe Zadkine. Kati Heck s'inspire des légendes liées à cet entre-deux au caractère déviant de la frontière franco-belge.

Au travers de broderies, dessins, performances, les travaux de Mounira Al Solh soulignent les récits de générations de femmes défiant l'oppression dans le monde arabe. Pièce majeure de son installation, sa tente 'Mina al Shourouk ila al Fahama' s'approprie un symbole du pouvoir patriarcal, tandis que ses broderies font acte de résistance et ses peintures à l'huile tracent des portraits de femmes captives.

Colorée et interpellante, l'installation de Julien Creuzet associe nouveaux médias et icônes ancestrales tués par des siècles de colonisation, auxquelles l'artiste prête sa voix. Des sculptures faites de divers éléments - objets, textiles, jouets anciens... - peuplent l'espace de manière fantomatique. Pour fond sonore, une chanson tirée d'un film invoque Ogoun, le dieu du feu, du fer et de la guerre dans la religion yoruba (Afrique de l'ouest) et dans le vaudou haïtien.

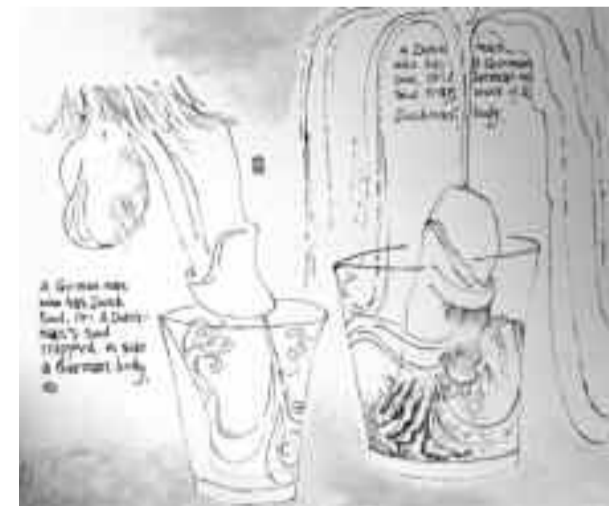
Shezad Dawood questionne l'interaction entre l'architecture d'Asie du sud, les philosophies, les matériaux et les méthodes de construction traditionnelles, et le modernisme occidental. Au travers d'une instal-

lation qui s'inspire de l'héritage de deux architectes modernistes tropicaux de premier plan, dont les projets s'intègrent dans une situation politique complexe, l'un au Bangladesh, l'autre au Sri Lanka - Muzharul Islam (1923-2012) et Minnette de Silva (1918-1998) - elle présente un papier peint aux motifs floraux, des carreaux muraux de Minnette de Silva et des peintures sur des tissus d'époque à partir des formes architectoniques d'Islam.

Sous l'intitulé Sick sad world, Tarek Lahriissi continue d'interroger des mondes futuristes alternatifs, où communautés queer et autres minorités trouvent écho dans des 'fabulations' et fictions. Après avoir exploré la boîte de nuit comme univers liminal et utopique, il aborde ici la chambre d'adolescent et par là, « l'identité non humaine dans un environnement surnaturel ».

Catherine Callico

Wiels, Risquons-Tout >10/01/2021



Evelyn Taocheng Wang

ALP

1) Il y a une célèbre liste d'aphorismes formulée par Ad Reinhardt qui est reproduite en guise d'illustration du carton d'invitation d'une exposition de l'artiste suisse établie en Belgique Annaïk Lou Pitteloud. Ad Reinhardt est un peu au monde de l'art ce qu'Oscar Wilde fut aux lettres : il amuse superbement la galerie.

2) Ad Reinhardt est quand même une figure extraordinaire, avec ce mélange improbable d'abstraction minimale et de ce qu'on peut nommer plus ou moins rétrospectivement de la critique institutionnelle mais alors, qui s'offre sous des airs bon enfant, pour preuve : les aphorismes, les comics, croquant le monde de l'art dans ses petits travers. Ce n'est pas la version rigoriste de la critique institutionnelle, couleur Michael Asher, on s'entend.

3) Il n'est pas impossible de voir dans le travail de cette artiste suisse née en 1980, un paradoxe semblable, une même tension entre des pôles qu'a priori tout oppose. Dans son cas, la tension se jouerait sans doute entre la critique institutionnelle, le design, le graphisme et la géographie.

4) Le paradoxe est plus à la mode aujourd'hui qu'il ne le fut dans le passé. Et ma foi, on ne va pas s'en plaindre. C'est le monde, son côté clopin-clopant mis en visibilité, qui veut cela.

5) Parmi les aphorismes mis en avant sur l'image du carton d'invitation, qui se présente comme le détail photographié d'une page du livre *Art as Art : The selected Writings of Ad Reinhardt*, University of California Press, 1991, édité par Barbara Rose dont, pour la petite histoire, Warhol se moque à la première occasion dans son journal, il y en a un au devant duquel figure une petite croix, faite au crayon. C'est l'aphorisme numéro 26 : *Artists who get the call. Call-artists.*

6) C'est évidemment absolument délicieux, car dans cette liste d'aphorismes, ainsi que le numéro 26 en témoigne, sont croqués des petits portraits robots d'artistes, au point de vue psychologique, sociologique, et même esthétique. Dans le cas 26, nous parlons de ce type d'artiste ayant généralement le cul bordé de nouilles, comme le dit l'expression, qui reçoivent invariablement cet appel miracle. On songe volontiers au cinéma ou à la musique en premier lieu : « Allô, ici Martin Scorsese, cela vous plairait d'interpréter untel ou unetelle dans mon prochain film ? ». Ou encore : « C'est Madonna au téléphone. J'aime ce que vous faites. Venez produire mon prochain album. » On remarquera que Madonna ne pose pas vraiment la question de savoir si oui ou non cela vous intéresse (Scorsese non plus sans doute), parce que la réponse positive va de soi. Dans le monde de l'art qui nous occupe, ce sera par exemple un appel du prochain ou de la prochaine commissaire de la Documenta de Kassel ou de la Biennale de Venise : *a life-changing call* comme disent les américains. Encore qu'il soit possible de traverser malgré tout ce genre d'évènement médiatique en étant parfaitement transparent (demandez-le à certains de nos représentants au pavillon belge à Venise, qui peuvent sans doute à l'heure qu'il est se demander s'ils n'ont pas rêvé ce feu d'artifice, à la fin). Voir plus localement, ce qui correspond finalement plus à l'échelle de nos modestes existences, un appel, de... disons... Dirk Snauwaert ou Katerina Gregos, qui voudraient inclure vos bricolages dans leur prochain méga projet financé par le Kunstenfestivaldesarts, cet Eldorado des rives du Maelbeek. On peut toujours rêver. Cela fait partie du plaisir et du métier.

7) On en oublierait presque de vous dire que cette exposition d'Annaïk Lou Pitteloud se déroule dans l'espace alternatif SB34 (il y a des adjectifs qui sont comme des sparadraps, dont on garanti la résistance de la colle, ainsi d'*espace* qui va avec *alternatif*). Un ami avait en son temps fait une observation fort judicieuse : il soulignait que la majorité des espaces alternatifs portaient des noms de codes dignes du contre-espionnage. Et il est vrai qu'au niveau Bruxellois, il suffit déjà de songer à la nature d'appellations historiques telles que *Komplot* ou les *Etablissements d'en face* pour comprendre qu'effectivement nous parlons de snipers embusqués. Au passage, la morale nous oblige tout de même à faire une distinction entre *Komplot* qui, en définitive, est demeuré du côté du contre-espionnage, là où les Etablissements s'étant établis en face de Bozar, se sont manifestement un peu embourgeoisés, ce qu'ils nieront sûrement avec véhémence. Mais enfin... *You can fool the fan, but not*

the player, comme le dit la célèbre maxime. A moins que la panacée de l'alternatif ne consiste aujourd'hui à mimer l'institutionnalisme, pour se masquer sous les traits mêmes de l'ennemi ? Il est vrai qu'on perd un peu le nord dans toute cette histoire, surtout que tout le monde se pense alternatif de nos jours, mêmes les institutions. Et qu'au final, personne ne va dire non à Scorsese ou à Madonna. Il faudrait être fou.

8) Ne diminuons cependant pas la noblesse des combats de la scène alternative, dont SB34 est porte-drapeau, lieu qui fleure bon le nom de code, nonobstant le fait qu'il s'agisse comme souvent aussi d'une indication topographique, à savoir le numéro 34 de la rue Saint-Bernard à Saint-Gilles/Ixelles, cheval de Troie avancé en plein cœur des beaux quartiers s'il vous plaît. L'animatrice de ce lieu est la curatrice Pauline Hatzigeorgiou dont l'un des centres d'intérêt, tout autant que cheval de bataille, est la brûlante question de la place des femmes dans le monde de l'art. Ce que ce projet relaie subrepticement. Il y a effectivement en ce domaine comme en d'autres fort à faire. Cela va nous occuper un petit siècle probablement. Pour l'animation du lieu, elle est secondée par son compagnon Rokko Miyoshi et d'autres sbires dont on taira le nom, ayant éventuellement leur atelier sur place.

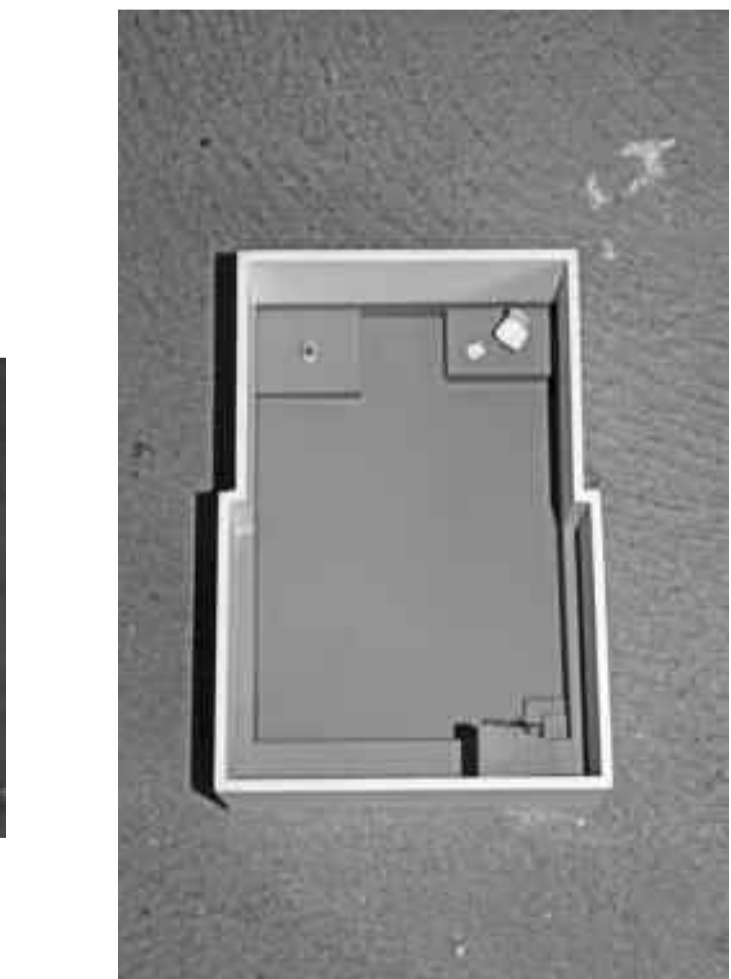
9) Pour pénétrer dans l'espace d'exposition alternatif SB34, il va sans dire que s'impose une phase d'initiation, une prise de risque, une plongée dans l'inconnu. Par définition (ou pour raisons de communication, ce qui se recoupe de nos jours) l'institution se doit d'avoir les portes grandes ouvertes, l'espace alternatif de les avoir jalousement closes. Tout cela fait penser à cette œuvre merveilleuse de Duchamp, où une porte ouverte en fermait toujours une autre. Trait d'esprit plastique et mécanique à propos duquel on n'a pas fini de méditer.

10) Dans le fond d'un garage obscur donnant sur la rue Saint Bernard, on doit tirer une porte (pour peu qu'elle soit ouverte, nous le disions). Se présente alors un couloir qui mène à l'endroit le plus improbable qui soit : un bar clandestin à la décoration exotique. Détrompez-vous, il ne s'agit pas (encore) du travail d'Annaïk Lou Pitteloud. Ce n'est pas non plus une installation de notre merveilleux Guillaume Bijl, difficilement battable en matière de critique institutionnelle *cum* nature morte, il faut l'avouer. Non, il s'agit d'un bar clandestin à la décoration exotique qui est devenu en peu de temps le quartier général de toute une scène alternative, cela va de soi. Un endroit superbe. Ambiance garantie. Ce n'est donc pas (encore) une œuvre d'art, encore que cela se discute, à la fois pour le côté Rirkrit Tiravanija, de joyeuse assemblée transformée en œuvre d'art, mais aussi parce que l'aménagement est dû pour l'essentiel à Rokko Miyoshi, qui est un chineur émérite, et qui, pour les besoins de son art ou par goût compulsif (ce qui revient un peu au même) nous trouve toujours quelques pièces de mobilier de derrière les fagots. Ce bar est entièrement étendu dans la partie gauche de ce rez-de-chaussée du 34, rue Saint-Bernard, tandis que dans la partie droite se logent les ateliers d'artistes. Et dire qu'il fut un temps pas si lointain, pour ceux qui s'en souviennent, où Antonio Nardone, animateur du magazine *Artenews* et *outlaw* par excellence du monde de l'art, avait ses bureaux dans ces mêmes mètres carrés, se permettant même de payer votre serviteur en retard ! Si ça ce n'est pas une couverture pour un nouveau centre alternatif ! Dans le dos de l'*outlaw* ! Autre chose que de s'établir en face de Bozar d'une façon un peu... comment dire ?

11) Mais le son du cha-cha-cha diminue et le divertissement cesse lorsqu'on s'approche d'un étroit escalier descendant au sous-sol. Quand on pénètre plus loin encore dans cette descente spéléologique au cœur du monde de l'art alternatif, en somme. Le bar lui-même étant en quelque sorte une couverture. Couverture au propre au et au figuré d'ailleurs, car une des autres caractéristiques qui ne vous trompera pas quant à savoir si oui ou non vous êtes dans le monde alternatif de l'art est la présence ou non de chauffage. S'il n'y a pas de chauffage, alors il y a de grandes chances que vous soyez dans le monde alternatif de l'art. A moins qu'il ne s'agisse du décor du prochain film de Martin Scorsese. De nos jours, vraiment, on ne sait plus à quelle réalité se fier.

12) Quand vous descendez cet escalier, vous arrivez donc dans une cave non chauffée (bon signe) que la curatrice a nommé « The pool », la piscine. Il n'y manque effectivement qu'Alain Delon et Romy Schneider (sauf à considérer que Pauline et Rokko sont Romy et Alain, ce que Scorsese qui a le bras long pourrait sans doute arranger). Cela se présente comme un *white cube* (on serait tenté d'évoquer plutôt une chambre froide) dont le sous-bassement est





effectivement un coffrage de béton faisant bassin. C'est là que se tiennent les expositions programmées par SB34. Si vous êtes parvenu jusque là, c'est que vous avez eu le nez fin. Vous pouvez vous considérer comme étant bien introduit dans la scène alternative. Et c'est donc là qu'est présentée l'exposition d'Annaïk Lou Pitteloud, qui était sensée ouvrir en contrepoint de cet événement hautement glamour qu'est la foire d'Art Brussels 2020. Ou plutôt que devait être la foire d'Art Brussels 2020. Puisque cet événement est parti en fumée, avec tout le reste, du fait de la pandémie qui nous occupe. Le vernissage de l'exposition de Pitteloud fut donc reporté de trois mois, pour avoir lieu à la fin du mois de juillet, ce qui correspond de coutume au carême le plus absolu du monde de l'art. En temps normal, pas l'ombre d'un vernissage à Bruxelles fin juillet. L'ombre d'une trappiste bien fraîche dans le meilleur des cas peut-être. Mais nous allons voir que ce déplacement chronologique et les dits événements mondiaux ne vont pas sans résonner avec la proposition de notre artiste suisse.

13) L'espace de *The Pool* semble de prime abord très dépouillé dans cette exposition d'Annaïk Lou Pitteloud. Finalement, peut-être que Michael Asher n'est pas si loin. Seuls trois objets se font voir sur les deux estrades du coffrage de béton, au fond de la pièce.

14) A droite, on découvre une chaise et un téléphone très soigneusement manufacturés, en MDF laqué. Ce sont des succédanés de chaise et de téléphone : leurs détails fonctionnels ont été effacés au profit d'une mise en avant de leurs pures formes. Ils ont un côté un peu cocasse, anachronique. Très proches des objets des non moins merveilleux et tout aussi difficiles à battre Fischli & Weiss. Ces objets ne sont pas nécessairement affiliés à une esthétique franche. Le téléphone est au sol, sans fil. La chaise est à proximité.

15) A gauche, il faut un peu s'approcher, car l'objet est de petite taille, de la taille d'une boîte à chaussures environ. On fait quelques pas et on se penche vers cet objet, et que découvre-t-on ? Une minutieuse maquette de l'exposition dans laquelle on se trouve. Parfaite mise en abîme donc. Où l'on reconnaît à droite la chaise, le téléphone, en miniature. Et encore la boîte même que l'on regarde, pris dans ce jeu spectral.

16) Il faut dire que les suisses ont une figure tutélaire en matière de tautologie, à savoir Rémy Zaugg. Cet artiste d'aphorismes (lui aussi, mais alors en nettement plus Michael Asher qu'Ad Reinhardt) est connu pour ses tableaux ou interventions dans l'espace public très épurées, tournant métaphysiquement sur elles-mêmes, en des ritournelles méditatives dignes de ce que les montagnes des Alpes et leur majesté peuvent inspirer. Fischli & Weiss sont aussi, avec leurs objets, on le disait, des rois de la tautologie. Mais eux sont clairement plus du côté du versant *comics* d'Ad Reinhardt. En tout cas, ces deux-là ont à faire avec l'idée de miniature. Enfonçons une porte ouverte (quitte à en fermer une autre, comme le suggère Duchamp) et remarquons le lien de cause à effet évident que la topographie suisse est susceptible d'imprimer aux œuvres qu'elle porte. Quand vous êtes en Suisse (et votre serveur est bien placé pour le dire puisqu'il écrit en ce moment même cet article dans un mayen du val d'Hérens situé à 2056 mètres d'altitude), il y a ce phénomène étonnant lié aux distances qui s'amorce. Vous observez tel col qui vous semble être un objectif de promenade parfaitement à votre portée. Or, vos pieds rapidement couverts d'ampoules vous enseignent qu'il n'en est rien, et que ce col s'avère être bien plus loin que ce que vos yeux sont capables de voir et de faire croire. D'où, en Suisse, ce trouble de la perception et des distances. D'où l'intérêt pour la miniature, dont nous gageons qu'Annaïk Lou Pitteloud hérite.

17) Nous apprenons en lisant le texte de présentation de Romy Schneider, pardon, de Pauline Hatzigeorgiou, que la pièce incarnée dans la chaise et le téléphone date de 2015, et a pour titre *Call-Artist (Model for an arm extension)*. Elle s'en réfère effectivement à la dite liste de Reinhardt, mais est surtout un agrandissement d'une chaise provenant d'un kit miniature pour architecte, destiné à être intégré dans l'une ou l'autre maquette d'un futur bâtiment, nécessairement monumental. A la lecture de cette information, on note combien s'accroît encore le jeu spéculatif : le scénario de notre thriller tourné par Martin Scorsese. Une sculpture miniature sensée évoquer une incarnation potentielle de chaise, prend une taille « réelle », tout en conservant ses qualités d'abstraction d'une autre réalité que l'on imagine alors encore plus grande. Tandis que de l'autre côté, la chaise dans la boîte représentant l'espace d'exposition que l'on expérimente dans le « réel », ce qu'on nomme du moins notre réel, est microscopique. Au point qu'on en vient à avoir des doutes platoniciens, quant à savoir dans quel réel à la fin nous sommes.

18) On peut estimer que le propos de l'artiste comme le relaie Pauline dans son texte, tient à une réflexion sur la question de la disponibilité permanente que demande la carrière d'artiste (le fait d'être prêt à dire oui à tout instant et à toute condition, à Gregos, Madonna, Scorsese ou Snauwaert), mais aussi sur les considérables écarts qui existent entre les réalités et les temporalités vécues par les uns et les autres, au point qu'une carrière d'artiste

tiendrait presque de la poursuite d'un mirage. On notera aussi avec la commissaire et l'artiste les effets de trompe l'œil dont le parcours artistique est émaillé, voire encore les effets de trompe l'œil que l'art même porte en son sein, selon des conventions très sournoisement établies. Comme celle par exemple qui suggère pour le dire un peu caricaturalement que s'il y a « art public », il faut alors qu'il y ait taille, qu'il y ait grandeur, pour que le peuple ait de l'art à la mesure de l'argent qui y est collégialement consacré : sur de tels présupposés, Simona Denicolai & Ivo Provoost ont chez nous formidablement travaillés, avec des œuvres qui sont parvenues à les remanier splendidement, comme pour leurs commandes à Alost ou à Genk... Mais c'est une autre histoire. A ces lignes d'interprétation, glissées par la commissaire et l'artiste, nous ajouterons quelques lignes de notre cru.

19) Quand on regarde le travail de Pitteloud en diagonal, ou devrait-on dire plutôt, quand on suit attentivement des yeux sa ligne d'horizon, on note bientôt que le motif qui lui est le plus intime est celui de la « ligne qui s'effrite », ou encore de la « limite qui s'estompe ». C'est évidemment un motif qui prend un sens différent selon qu'il est envisagé sous l'angle de la critique institutionnelle, du design/graphisme, ou de la géographie : soit les divers pôles, paradoxalement mis en tension chez cette artiste. Sous l'angle de la critique institutionnelle, ce sera bien sûr cette plongée dans les territoires moralement versatiles qui composent le dit monde de l'art. Sous l'angle du design, il s'agira par exemple, comme ici, de rendre partiellement illisible tant la fonction de l'objet (un téléphone inopérant, une chaise sur laquelle on craindrait de s'asseoir) que son affiliation esthétique (à quel courant de l'histoire du design les rattacher ? Difficile à dire, on le mentionnait plus haut). Sous l'angle de la géographie, enfin, il suffit de retourner en pensée en Suisse et de songer à ces moments où terre et ciel se rejoignent, sur les glaciers, là-haut, quand les nuages se confondent avec les séracs. Dans le domaine du graphisme enfin, il suffira de se souvenir de cette ambiguïté caractéristique de la pratique du graphisme, qui passe souvent par une conception sur ordinateur, suivie d'une incarnation physique incertaine : le support, livre, ou autre surface, se révélant toujours quelque peu étranger à la maquette telle qu'elle fut informatiquement conçue : cet écart récurrent dans notre époque actuelle en bien des domaines que l'on retrouve fortement dans cette exposition.

Le concept pour embrasser tout cela est bien sûr tout trouvé (l'artiste elle-même en use dans le descriptif de certaines de ses œuvres) : c'est la zone grise.

20) Il est évident que le concept de la zone grise se révèle considérablement opérant en ce moment même. Le monde ne semble jamais avoir été autant constitué de lignes qui s'effritent, de lisières qui s'estompent, non pas nécessairement hélas dans une grande Libération (façon mai 1945, et encore, il s'agissait peut-être là aussi d'une zone plus grise qu'on ne le pense), mais plutôt dans un grand effet de tumulte atmosphérique, les nuages masquant parfois de toujours tranchantes arrêtes, des cols difficilement franchissables. Ce qui explique en quoi la visite de cette exposition, en juillet, août ou septembre 2020, laisse une si forte impression. Il y a comme ça des cycles planétaires qui font que parfois, œuvre et moment s'alignent. Les objets présentés ici semblent en l'occurrence condenser l'expérience tout juste passée du confinement, faite de réclusion, de dépendance à la technologie, de huis clos, de sourde angoisse, de léthargie, de dématérialisation, ou plus précisément de rapport appauvri ou uniformisé à la matière et à l'espace.

21) On terminera notre énumération toute personnelle, non pas sur l'aphorisme 26 de la liste d'Ad Reinhardt, mais bien sur le numéro 21 : notre âge de majorité (il était temps !). Sans doute parce que l'interprétation qui suit serait un peu explicite, et demanderait cet âge mûr, pour être vu et digéré par un esprit désormais aguerri et averti. Cette cabriole tiendrait en l'interprétation suivante : celle de voir dans le travail d'Annaïk Lou Pitteloud l'éclairage d'une problématique peu traitée jusqu'ici, à savoir la question de ce qui lierait art conceptuel/minimal et sexualité. Il y aurait certainement une ligne à tracer dans cette neige-là, dans cette histoire-là. Si le lien entre art conceptuel/minimal et émotion amoureuse semble déjà avoir affleuré (Bas Jan Ader, Felix Gonzalez-Torres bien sûr), plus souterrain serait la question de la chair, du contact des corps : 21 ans minimum, nous vous le disions ! On songe spontanément à Jiri Kovanda, dont plusieurs performances pourraient ouvrir le bal (un baiser à travers une vitre, une personne inconnue effleurée à l'épaule, suivie d'une fuite immédiate de l'auteur de ce geste que l'on peinerait à traiter de déplacé...). Annaïk Lou Pitteloud, qui traite si régulièrement et si indirectement de la question de la distance entre les corps devrait pouvoir faire une apparition plus tard dans ce même bal : le bal masqué de l'art conceptuel/minimal et de la sexualité.

Louis Annecourt



Zuzanna Czebatul, *Leur Nouveau Pouvoir (Tête)*, 2020.
(Polystyrène, acrylique et sable) CAC-La synagogue de Delme, © OH Dancy.

À Delme, Zuzanna Czebatul (1986) renoue avec la statuaire ancienne par certaines techniques et par des statues en références à des esthétiques d'autrefois. C'est dire s'il y a chez cette artiste bien ancrée dans notre temps une part non négligeable de parodie distanciée.

Pour fêter ses dix années d'existence, le Centre Pompidou Metz offre une panoplie d'expos mêlant les approches, conservant la qualité, affinant les confrontations.

D'autres lieux aux alentours y ajoutent leur lien en réseau en périphérie de Fresnes-au-Mont et à Delme.

Explorer à Metz, en collaboration avec le MUCEM de Marseille, une partie du patrimoine folklorique permet de s'aventurer à travers une généalogie virtuelle où se démontrent des influences méconnues des arts populaires sur le travail de jeunes créateurs qui se révéleront ultérieurement d'avant-garde. Comparer au sein d'un quadrilatère géographique du département de la Meuse (Fresnes-au-Mont, Dompcevrin, Lahaymex et Pierrefitte-sur-Aire) les coopérations entre l'artisanat local et la créativité actuelle montre comment le folklore s'est intégré à travers les parcours pédestres de « Vent des forêts ».

Se replonger à Metz dans le foisonnement des années 1950-1960, en plein dans les « 30 Glorieuses », rappelle que ce temps fut fertile en expérimentations artistiques et scientifiques. Y découvrir ensuite l'illustration concrète du rôle de l'insertion spatiale de la sculpture démontre combien les volumes de sa présence nourrissent l'environnement. Ce à quoi répondent, à Delme, les parodies façonnées Zuzanna Czebatul en résidence au Centre d'Art contemporain.

Les traditions populaires en guise de nourriture

L'impact des traditions populaires sur la création novatrice, voilà un thème rarement abordé. C'est oublier que chaque artiste a vécu son enfance dans un milieu où des usages, des traditions ont imprégné la culture familiale ; c'est oublier que certains ont cherché, une fois adultes, à se confronter à des modes de vie dans des régions plus ou moins éloignées de leur entourage originel. Cette exposition est une façon d'illustrer, peut-être, la perception des surréalistes, entre autres Benjamin Péret, qui décelait dans le folklore « la conscience poétique du monde ».

Existe d'abord cette distinction établie, non sans un flou ambigu, entre artisans et artistes. Les premiers on les suppose prisonniers d'habitudes communautaires peu modifiables en leurs codifications formelles et professionnelles ; on ne distingue pas toujours l'authentique issu d'un passé local et le factice produit en tant qu'élément

Une décennie d'art moderne et contemporain à l'Est

économique lié au tourisme ou utilisé de manière à entretenir un esprit national en liaison avec la politique dans sa dimension de propagande. On imagine les seconds, présumés inventifs, en quête de renouveau grâce à l'expression libre de leur tempérament individuel.

Un premier exemple d'observation directe du quotidien se situe fin XIXe siècle, chez les « nabis » avec Paul Sérusier qui peint au cœur de la Bretagne profonde des tableaux où les costumes locaux, des légendes et des manifestations coutumières sont représentés comme dans certains travaux de Gauguin. Inspiré de chants russes pour des peintures figuratives, Kandinsky semble également avoir été influencé, dans son abstraction cette fois, par des motifs dessinés sur des œufs de Pâques ou sur des tambours de chamans sibériens. De même que dans la production de Gabriele Münter, compagne de Kandinsky, chez des membres de CoBrA, Constant Anton Nieuwenhuys se rapproche d'une mythologie populaire grâce à son « Animal sorcier », Asger Jorn avec « Le Seigneur des trolls montagnards », Oppenheim « Le Monstre du pain d'épices » et Nolde « Les géants de la montagne ».

Joseph Beuys (dont la présence est renforcée par une mini-installation de Susan Hiller lui rendant hommage), tente un rapprochement synthétique entre des divinités païennes et des figurations christiques à travers des scènes de métamorphoses ou de sacrifices. Marcel Broodthaers, au sein de son mémorable 'Musée d'Art moderne Département des Aigles', avait prévu une section folklorique en forme de cabinet de curiosités. À ces comportements s'ajoute l'expérience particulière de Claudio Costa. Il organise dans une maison ancienne découverte intacte quant à son contenu, une sorte de musée ethnographique où se côtoient les objets authentiques mis en valeur à proximité d'œuvres nouvelles dont des sculptures destinées à être volontairement envahies par la rouille. Des autres créateurs récents s'approprient des éléments telle une salle de classe désuète remise en perspective par Florian Fouché.

Le façonnage d'objets en bois et une légende d'oiseau magique de la région natale de Brancusi ont influé sur l'aspect de ses sculptures et leur portée symbolique. Son compatriote Mihai Olos a puisé dans les formes constituant des constructions du nord de la Roumanie en vue de réaliser ses assemblages. Natalia Gontcharova qui accompagna les « Ballets russes » en Espagne en 1915, reprend des motifs de tissus hispaniques dans ses peintures abstraites.

En Pologne, Janek Simon, grâce à un algorithme, travaille des ornements, des broderies courantes. Il les agence en tableaux géométriques polychromes. Ce qui rappelle le travail cinétique d'un Vasarely qui jonglait avec des permutations formelles présentées comme possibilité d'agencer entre eux des motifs géométriques en vue d'une sorte de « Folklore planétaire ». Quant à Julius Koller, afin de détourner les manœuvres de la censure instaurée en Slovaquie, il décore des maisons autochtones d'un village au moyen de signes proches du point d'interrogation, manière indirecte de se questionner à propos de l'avenir du pays lors du passage de vacanciers.

Ce type d'engagement se retrouve auprès d'artistes désavouant l'usage fallacieux de la couleur locale déviée en stéréotypes simplistes. Contestataire, l'Albanais Endri Dani s'est attaqué à des figurines destinées aux voyageurs saisonniers en grattant les enduits picturaux qui les enjolivent afin de ne garder que le brut de l'argile qui les compose. Rürri parodie la robe supposée traditionnelle des Islandaises : celle qu'elle a revêtue, elle l'a taillée dans le drapeau des Etats-Unis, façon déguisée de dénoncer l'américanisation de nos modes de vie et de notre système économique. Mélanie Manchot photographie et filme des images ironiques d'une idéalisation trafiquée de la Suisse. À son tour, le Valaisan Valentin Carron s'empare d'éléments significatifs pour les détourner en les reproduisant en matières synthétiques ; il imite des enseignes commerciales métalliques mais y décline sarcastiquement le mot « authent'ik » ! Ajoutons le « Mollah Nasreddine » du collectif Slavs and Tatars qui présente ce philosophe musulman un peu bouffon en jeu pour parc d'attractions : assis sur son âne à l'envers, il va vers l'avenir en regardant le passé et les enfants d'aujourd'hui (hors période de confinement) peuvent le chevaucher à loisir.

Il est probablement légitime d'établir un rapprochement entre peinture naïve, art brut et ce que le folklore développe de latent parmi les citoyens d'un territoire donné, ce que semblent perpétuer Marcus Gossolt et Johannes M. Hedinger. Une tapisserie d'Ernst Ludwig Kirchner et Lise Gujer ravive de couleurs une Montée aux alpages et conforte une appartenance régionale. Une huile de Mikhaïl Larionov, membre de la tendance néoprimitiviste russe, par sa facture, sa composition, son adjonction de texte écrit laisse pointer

des réminiscences de pratiques artistiques autodidactes. Cela se repère encore dans les bannières et banderoles récemment composées pour des associations et des syndicats par Ed Hall, Jeremy Deller et Alan Kane.

Les années d'effervescence expérimentale

La décennie 1950-60 fut fertile en expérimentations. Nous sommes en plein dans les « 30 Glorieuses ». La seconde guerre mondiale s'est terminée par un bombardement atomique ; elle laisse derrière elle 60 000 000 de morts, d'incommensurables ruines ; elle a mis à mal les valeurs héritées de la prédominance de l'idéologie judéo-chrétienne censées maintenir l'humanité en équilibre moral. Désormais, il faut simultanément se débarrasser de tout ce qui a provoqué ce séisme sidérant et reconstruire un monde différent. Il faut admettre que la conception d'un univers susceptible d'être anéanti par le nucléaire contraint à revoir la pensée et le mode de vie des humains, selon le constat de Frédéric Migayrou.

Cette exposition et les diverses contributions qui composent le catalogue rendent compte des multiples mouvements, initiatives, controverses, contestations, innovations, interactions, performances... qui remuent les réseaux artistiques internationaux, notamment à travers l'Europe mais aussi, par exemple, au Japon ou en Argentine en ce milieu du XXe siècle. La pratique de l'art et ses finalités se voient totalement remises en question entre autres par deux tendances, celles des groupes Gutai et Zéro tandis que la décennie voit défiler moult tendances esthétiques et idéologiques concomitantes : CoBrA, art cinétique, op'art, pop art, computer art, nouveau réalisme, minimal art, fluxus, figuration narrative, art conceptuel, spatialisme, situationnisme, arte nucleare, arte povera, hyperréalisme, architecture utopique, etc.

Après et sur le vide imposé par les séquelles du conflit, c'est l'époque de tous les possibles sans entraves à l'imagination, ouvertes aux utopies les plus insensées et éphémères, ce qu'a symbolisé une unique fois la légendaire « Expo 58 » de Bruxelles (où Klein fut marqué par le pavillon Philips de Le Corbusier et Xenakis dans lequel Varèse mêlait musique et images), au-delà des tensions de la guerre froide, à travers les perspectives offertes par les sciences et la technologie. Même si aujourd'hui nous savons où tout cela ne nous pas menés, il importe de percevoir ce que nous avons dévié. Ce qu'illustrent d'autres œuvres aux techniques diverses : photos, vidéos et extraits de films, dessins, aquarelles, notes, manifestes, maquettes, invitations. De quoi affiner la vision et la compréhension du personnage d'Yves Klein (1928-1962), de ses artistes proches, de cette période.

La suite du texte de Michel Voiturier est à découvrir sur notre site: flux-bews.be



Sanaz Azari, *Immigrare I*, témoignage à propos des difficultés des immigrations
© 2004 Vent des forêts

Yves Klein et ses contemporains, au Centre Pompidou de Metz

Le Centre Pompidou de Metz souffle ses dix bougies d'existence, avec plusieurs expositions remarquables, et invite en ses murs le ciel bleu d'Yves Klein. Focus sur ce peintre de l'espace qui associait force individuelle et exploration du vide.

L'image a, depuis sa création, atteint son point d'apogée iconique : pour l'unique exemplaire de « *Dimanche 27 novembre. Le journal d'un seul jour* », qu'il fait imprimer à l'automne 1960, il y a exactement six décennies, Yves Klein se fait photographe, s'élançant dans le vide depuis la fenêtre d'un appartement. Le titre de la photographie (en réalité, un photomontage, à une époque où photoshopper n'existait pas, et qui suscite encore le débat sur sa réalisation) : « *Un homme dans l'espace!* » Tout un programme, ce « *Saut dans le vide* ». Et l'ambition démesurée de se confronter plastiquement au cosmos, alors que l'astronaute russe Youri Gagarine n'effectuera son premier vol spatial qu'en avril 1961.

Le créateur du célèbre pigment bleu IKB, marque déposée par l'artiste, né en 1928, décédé inopinément en 1962, constitue le pilier central, mais pas unique, de l'exposition « *Le ciel comme atelier. Yves Klein et ses contemporains* » au Centre Pompidou de Metz. Une exposition aussi lumineuse par les œuvres présentées, que marquée par le sombre contexte de l'après Seconde Guerre mondiale. Autour d'Yves Klein, artiste majeur de la scène française, sont réunis une trentaine d'artistes de l'avant-garde européenne, mais aussi japonaise, qui du milieu des années 50 aux années 60, partagèrent avec lui des moments de réflexion sur le monde, d'inquiétude, et de création intense.

Contrarier la mort par l'utopie vivante

« *La guerre, celle qui s'est achevée par les bombardements atomiques sur Hiroshima et Nagasaki, mais aussi les tensions de la Guerre froide, après la capitulation de l'Allemagne nazie, est omniprésente dans le parcours de ces artistes* » commente Emma Lavigne, commissaire de l'exposition et ancienne directrice de l'institution à Metz, aujourd'hui à la tête du Palais de Tokyo à Paris. Qu'il s'agisse de restituer l'ombre des corps humains soufflés par la bombe, de rappeler les villes en ruines de l'Allemagne, puis de faire table rase du passé et d'écrire l'art à partir d'une nouvelle page blanche, comme le feront Lucio Fontana et les « spatialistes » italiens, la renaissance de la création passe par la prise de conscience et l'incorporation artistique de ces événements historiques. « *Il y a toujours et dès cette période une menace latente en arrière-plan* », précise Emma Lavigne, « *mais en même temps, elle est le moteur d'un très grand désir d'inventivité. Klein est un artiste de l'utopie, mais de l'utopie vivante : il y a chez lui un réel désir de percevoir les éléments de la nature comme un nouvel espace à défricher, un espace vivant qui sera une manière de contrarier les menaces de mort et de destruction. Toute expression nouvelle s'offre à lui. C'est ce qui le rapproche des artistes allemands de son époque, mais aussi des Japonais du groupe Gutai.* »

« Avec le vide, les pleins pouvoirs » (Albert Camus)

« *Le ciel comme atelier* » s'articule donc autour d'une série de thématiques qui correspondent à autant de variations sur l'époque et les méthodes d'expérimentation pour appréhender l'univers dans de nouvelles configurations : après le monde année zéro, les corps, les zones blanches, les peintures de feu pour trouver le ciel, le vide, les architectures, les cosmogonies, le monde de l'espace et ses représentations, les couleurs, les nouveaux matériaux, le cinématisme... La scénographie très réussie de Laurence Fontaine élimine toutes les arêtes des cimaises, et impose des courbes. Chaque espace de l'exposition, soigneusement pensé, présente au visiteur des atmosphères différentes. Car Klein rêve d'œuvres immatérielles, dans un espace cosmique sans limites, qui deviendrait l'atelier des artistes. « *Le vide, les notions d'espace, d'immatériel, Yves Klein n'a cessé de les interroger tout au long de sa courte existence, et de les articuler dans ses expérimentations plastiques* », commente Colette Angeli, chargée de projet sur cette exposition. « *Le Saut dans le vide représente dans sa carrière le geste final d'une synthèse entre l'art et la vie, entre le corporel et l'immatériel. Klein est dans l'infini de l'espace, et par extension, du champ de l'art* ».

Les artistes qui partagent, avec plus ou moins de distance ou d'émulation, les préoccupations de Klein sont français, comme Claude Bellegarde, Bernard Aubertin, Claude Parent... ou suisse, comme Jean Tinguely. Mais aussi italiens, avec Lucio Fontana, Piero Manzoni, Enrico Castellani. Ils viennent également d'Alle-



1. Yves Klein, « *Le Saut dans le vide* », Fontenay-aux-Roses, 23 octobre 1960. Getty Research Institute, Los Angeles (2014.R.20). Copyright Succession Y.Klein/Adagp, Paris 2020. Photographie : Shunk-Kender copyright J.Paul Getty Trust.

magne et des Pays-Bas, avec les groupes ZERO et Nul, Hans Haacke, Heinz Mack, Otto Piene, Günther Uecker... Klein est par ailleurs en contact avec deux artistes belges, Pol Bury (qui expose comme lui chez la galeriste Iris Clert et lui propose en 1959 une édition de texte au Daily-Bul) et le co-fondateur du groupe avant-gardiste flamand G58, Jef Verheyen.

Empreintes noires et anthropométries bleues

Le vide fascine Klein. Albert Camus le perçoit, et lui adresse, sur un carton de chez Gallimard, ces mots : « *Avec le vide, les pleins pouvoirs* ». Yves Klein, « *artiste nouveau* », se met volontiers lui-même en scène : à la fois chef d'orchestre et démiurge en complet-veston-cravate, dirigeant les mannequins féminins nus, recouverts de pigment bleu pour ses « *Anthropométries* », et associant sa propre image physique au service de ses créations, comme le fera Warhol un peu plus tard. Entre 1952 et 1954, il séjourne au Japon, à Tokyo, pour parfaire sa maîtrise du judo, qu'il considère comme une discipline intellectuelle en soi, et obtient son 4^e dan. Premier judoka français à atteindre ce niveau, il publie simultanément, à son retour, un ouvrage, « *Les Fondements du judo* », et un recueil de ses premières peintures monochromes.

Rien d'étonnant, dès lors, à ce qu'il se trouve des affinités avec les Japonais du mouvement Gutai (1954-1972). L'exposition le rappelle à bon escient, comme le montrent des œuvres de Kazuo Shiraga et Akira Kanayama : celui-ci représente la marche humaine par l'empreinte noire d'une paire de chaussures, répétée sur une longue surface blanche, ce qui rappelle les « *Anthropométries* » bleues de Klein. Et Shiraga, agrippé à une corde suspendue au plafond, utilise ses pieds pour jeter des traits rouges sur une toile au sol. « *Klein comme Shiraga partagent l'importance de la corporalité, de l'acte rituel, et de l'énergie maîtrisée, permise notamment par leur connaissance des arts martiaux* », explique Chloé Chambellan, chargée de projet sur l'exposition. Qui souligne également chez les deux

artistes la prégnance de la guerre, et la conscience de la fragilité de l'existence, au travers de cette phrase de Klein : « *Penser que nous vivons à l'ère atomique, où tout ce qui est matériel et physique peut disparaître du jour au lendemain* ».

En cette période de pandémie mondialisée, voilà qui résonne étrangement à nos oreilles... Et, en dépit des aléas des transports internationaux créés par la crise du Covid-19, la qualité des pièces présentée à Metz est exceptionnelle. Complétée par des images d'archives, des photographies, des documents imprimés, des extraits de films et de performances, l'exposition propose également un catalogue, essentiel pour prolonger la visite et approfondir les découvertes.

Alain Delaunais

« *Le ciel comme atelier. Yves Klein et ses contemporains* ». Centre Pompidou de Metz, jusqu'au 1^{er} février 2021. Ouvert tous les jours, sauf mardi, de 10 à 18h. Catalogue, Ed. du Centre Pompidou-Metz, 224 p., 39 euros. Précautions sanitaires : port du masque obligatoire, gel hydroalcoolique disponible, achat anticipé de billet horodaté recommandé. Jauge horaire contrôlée des visiteurs.

Enghien

Un parc historique pour un art du présent

Dans le cadre élégant du parc qui entoure le château d'Enghien, troisième édition d'une intégration d'œuvres contemporaines. Des découvertes caractéristiques de notre époque qui s'intègrent intelligemment dans l'architecture et le paysage.

Sous l'appellation générique de « De terre et de ciel », l'expo met en valeur le côté végétal et minéral de la planète et le rapproche de la légèreté de l'air et de l'espace.

Terrien et végétarien

Lucie Lanzini (1986) balise un parcours à travers l'espace du parc. Ses poteaux repères sont plantés et déterminent une sorte de territoire imaginaire. Colorés, ils sont visibles de loin, intrigants, insolites. Examinés de près, ils s'avèrent moins rudimentaires car ils portent les traces de motifs architecturaux empruntés ici et là, liaison du présent et du passé.

Marcel Berlangier (1965) réinvente un pan de nature. C'est un tronc réaliste, enraciné. Mais son réalisme est seulement apparence. C'est un leurre. C'est un lieu dans lequel pénétrer pour observer l'environnement par le trou derrière lequel poser son regard. C'est un affût pour épier, se confondre avec le paysage. C'est une œuvre non pas à regarder mais pour mieux voir.

Comme sorti de la futaie, un panneau double de **Stijn Cole** (1979) montre un fragment de nature. Le motif en est figuratif ; ses couleurs ne le sont pas. Il traduit la touffeur d'une végétation foisonnante, envahissante. Il l'extrait de son réel pour en faire une vision à contempler, ce que le promeneur ordinaire pratique peu, attentif qu'il est à respirer dans un espace qui n'est pas urbain.

Les bruts blocs de pierre qu'il a dispersés sur des tabourets de bois dans la chapelle de Rhétorique témoignent de leur origine arrachée au sol. Le lisse de leur surface plane du dessus indique le travail de l'homme, un passage maîtrisé de la rugosité naturelle dure à la volonté humaine de transformer la matière selon son désir, ou son besoin d'aller vers le symbole.

Claude Cattelain (1972) semble s'inscrire dans une démarche minimaliste. Son armature de charpente plus ou moins imaginaire se présente comme un alliage de force (celle qu'on accorde à la massivité et à la robustesse des poutres) et de fragilité car des éléments ont un aspect plus incertain, plus vulnérable. Elle évite la profusion de Tadashi Kawamata ou d'Arne Quinze. Elle mise peu sur le déséquilibre d'éléments prêts à s'effondrer. Dans l'ambiguïté de sa présence presque en creux, elle donne l'impression d'être du domaine de l'inutile car on ne perçoit guère ce qui pourrait l'habiller. La vidéo en boucle se souvient, presque à l'inverse, du mythe de Sisyphe puisque l'artiste ne cesse de s'enfoncer sans jamais disparaître dans un sable mouvant mais non anthropophage.

Edith Dekyndt (1960) filme en plan fixe rapproché des terres en train de se consumer. Cette nature-là est celle que nous ne cessons de polluer. La vie qu'elle semble attester tient davantage de la décomposition que du joyeux printemps des flocons. Tout se passe dans une temporalité éternellement au présent, sorte de lent processus de métamorphose, voire de disparition programmée.

Maria Friberg (1966) a installé des jeunes encauchonnés dans un coin où de la mousse envahit des monticules qu'on suppose de roches. Dans cette luxuriance végétale étalée surgissent, tels des



Dans les écuries, installation d'Adrien Lucca © Candice Athenais

champignons, ces jeunes humains anonymes qui y auraient poussé. Contraste de deux formes de vie dans une ambiance d'étrangeté. Sa vidéo transforme des pièces de vêtement façon méduses en suspension, sirènes chorégraphes, fugaces silhouettes d'oniriques plongeurs en apnée permanente.

Aérien et céleste

Florian Kiniques (1988) interpelle. Ce qu'il procure est un étonnement, une pirouette ironique. La lunette d'observation astronomique qu'il a plantée au milieu de l'étang est la concrétisation même de l'inutile, de l'absurde. Comme il y a des non-anniversaires chez Lewis Carroll, il y a donc ici une non-lunette dans le présent de cette exposition. Simplicité aussi chez **Caroline Le Méhauté** (1982) qui réussit une spectaculaire lévitation minérale au-dessus du grand canal, dotant la pesanteur de cette pierre d'une aisance de nébulosité.

Jacqueline Mesmaeker (1929) a installé, dans la pièce de la tour où aboutit la 78^e marche de l'escalier de la chapelle, un ensemble magique et fascinant. Des tissus suspendus, agités par un bras-

sage de l'air ambiant, servent d'écrans mouvants à la projection de vols d'oiseaux. Mouvements doubles du film et de ses supports, éphémère agité et impalpable, entre la massivité classique de deux bustes figés pour l'éternité de Louis XIV et XVI.

Au centre du pavillon chinois, **Lucile Bertrand** (1960) suspend une boule de plumes immaculées. La forme sphérique, fermée sur elle-même évoque une présence compacte tandis que la légèreté du matériau utilisé, sa fragilité contredit l'apparence. Comme cette sculpture pend au centre d'un cube délimité par ses arêtes, un autre paradoxe surgit : celui d'un enfermement au sein d'un volume demeuré ouvert. En somme, une métaphore de l'apparence susceptible de leurrer à propos d'une réalité à découvrir.

Dans le pavillon aux toiles, une autre fragilité se présente. Celle des chants d'oiseaux. On sait combien certains compositeurs, Olivier Messiaen par exemple, se sont attachés à transcrire leur musique. La plasticienne propose ici des partitions inédites de chants d'oiseaux à disposition des visiteurs qui ont la possibilité de tenter de les interpréter en solo, duo ou chœur.

Pierre Liebaert (1990) est basé dans la chapelle castrale. Ses photographies mêlent une poésie nocturne et une réalité sanglante. Un triptyque se dresse, ainsi qu'un retable d'autrefois, en trois panneaux. Au centre, une lune présentée comme une hostie ; à gauche un suaire immaculé ou une housse à mobilier sous des étoiles ; à droite un personnage décalé, isolé dans une étendue nocturne. Un texte de Rilke, dissimulé dans l'épaisseur obscure d'une matière picturale, en suggère l'interprétation puisque l'écrivain y parle de veille et de sommeil, de lumière et d'ombre, de présence et d'absence, de voix et de silence. Ajoutons-y de part et d'autre deux clichés allusifs à des rites l'un sanglant, l'autre d'enlèvement.

Adrien Lucca (1983) a disposé dans les écuries de gros ballons colorés. Il y a également préparé un éclairage particulier qui en modifie l'atmosphère. L'espace est divisé en deux par deux lumières blanches, physiquement différentes, mais visuellement identiques. Dès lors, l'une des deux lumières fait apparaître jaune les ballons, l'autre les fait apparaître rouge-orange. Les **mountaincutters** (1990) investissent le souterrain. Ce passage, toujours associé dans la mémoire collective à quelque secret, est propice à leurs objets fantasmagoriques, hybrides, indéfinissables parce que sortis de l'imaginaire et des mutations matérialistes du verre.

Fort courte en sa durée, cette manifestation s'inscrit admirablement dans la tendance actuelle à promouvoir un art contemporain si décrié naguère, cependant si lié à notre monde complexe et tourmenté, avide de rêve et de créativité. Dommage qu'une signalisation trop parcimonieuse ne facilite pas un parcours que l'étendue du lieu et la dispersion de certaines œuvres rendent parfois malaisé.

Michel Voiturier

« Miroirs 3. De terre et de ciel » au Parc communal, avenue Elisabeth à Enghien, tous les jours de 14 à 18 h jusqu'au 20 septembre 2020. Infos : 02/397.10.20

Corps dénudé, sans limites.
Océan dans lequel
je plonge ma folie.
Et nous ne sommes qu'un!
Quatre épaules encornées!

Jacques Izoard
(VIN ROUGE AU POING)
ED. l'Arbre à paroles

Le photographe Pierre Houcmant, né en 1953 est décédé. On se souvient de sa galerie de portraits d'écrivains belges dans la revue trimestrielle *Le Carnet et les Instants*. On lui doit cette photo du poète Jacques Izoard. Deux pans du travail de Pierre Houcmant sont à découvrir pour le moment à la SPACE et à la Galerie Central dans le circuit de la BIP 2020.



NAN GOLDIN.

LA PHOTOGRAPHIE COMME OBSESSION ET RÉVÉLATEUR

« Je me disais jadis que je ne perdrais jamais quelqu'un si je le photographiais assez »,
Nan Goldin.

Une centaine de photographies, de diapositives de Nan Goldin appartenant à la collection d'Yvon Lambert ont été exposées cet été à la Cité des Papes d'Avignon. A cette occasion, les Editions Actes Sud publient le *Cahier de la Collection Lambert n°3*, un voyage intime dans l'univers d'une artiste qui, dès les années 1970, a radicalement bousculé les codes de la photographie.

Elaborée durant seize ans, formée d'un dispositif de diaporamas de photographies accompagnés d'une bande-son (Nico, Maria Callas, James Brown, Eartha Kitt...), son œuvre *The Ballad of Sexual Dependency* (1981-1996) a fait l'effet d'une bombe. Le titre de l'œuvre est tiré de *L'Opéra de quat'sous* de Kurt Weill sur un livret de Bertolt Brecht (*Die Ballade von der sexuellen Hörigkeit, La Ballade de l'asservissement/de la dépendance sexuelle* chantée par Lotte Lenya, Ute Lemper, Marianne Faithfull...). Pionnière, Nan Goldin met en place un nouveau genre (abondamment exploré depuis lors), le journal intime photographique qui, à l'esthétique codée, vertébrée par la technique du cadrage, de la lumière, de l'objectivité, de la distance, substitue une plongée dans la matière de la sensation. L'acte photographique s'en trouve révolutionné. Tenir le journal d'une génération d'êtres en marge, de drag queens, de travestis, de transsexuels, d'homosexuels à l'heure où, dans les années 1980, le sida décimera bien des compagnons de la tribu Goldin, photographier les coulisses de l'Amérique, capter un microcosme d'êtres fabuleux, reines de la nuit, princes de la défoncée, requiert de faire passer l'émotion, le grain de folie, dans une proximité totale avec les sujets photographiés.

Née en 1953 à Washington DC dans une famille d'intellectuels juifs, elle s'initie à la photographie dès l'âge de seize ans et sera marquée lors de ses études à Imageworks à Cambridge par Diane Arbus, Larry Clark, Weegee, des représentants d'une approche non académique du médium. Le déclencheur du geste photographique de l'artiste américaine fut le suicide de sa sœur Barbara en 1963 alors que Nan Goldin avait dix ans. Cette scène traumatique fondatrice, elle la transmutera en la répétant, elle la dépassera en la jouant par le biais de l'image. Une image qui entend questionner l'hypocrisie de la vie sociale, la mise à l'écart des cabossés, des chercheurs de lumière noire. Peu importe que l'image soit floue, bizarrement cadrée, bombardée par un flash, techniquement hérétique. Au même titre que ce qu'il enregistre, l'œil de Nan Goldin appartient à la contre-culture, à l'énergie underground. Il s'agit d'enregistrer dans l'urgence un couple après l'amour, les étreintes de couples gays, lesbiens, hétéros, de nuages, la solitude après la fête, des lits vides, des enfants, une madone allaitant, un vieil arbre, des paysages, des cieux, une orchidée, sans oublier les très nombreux auto-portraits.



Nan Goldin, *Kathe and Sharon Embraced, NYC, 1994*, tirage argentique, collection privée, Paris / Dépôt à la Collection Lambert, Avignon. © Nan Goldin

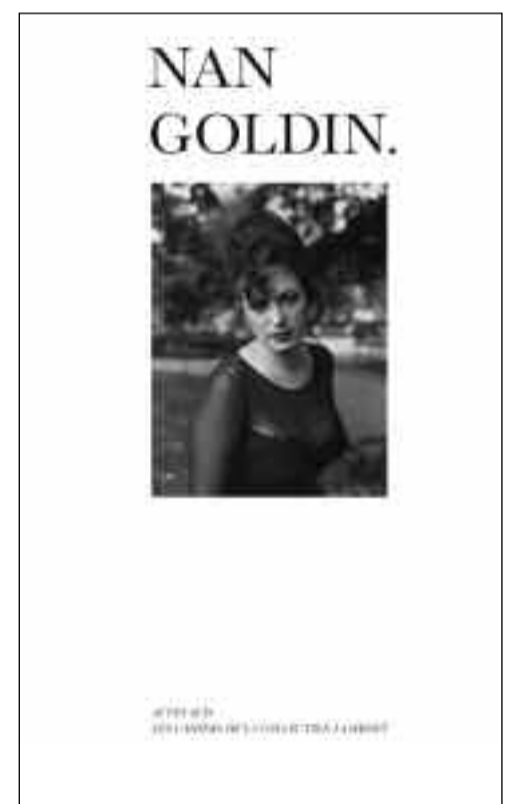
Ce n'est pas avec un vocabulaire léché, une approche classiciste, institutionnelle que Nan Goldin va mettre en scène les rivages de l'excès, du chaos, de la violence, de la dépression. La représentation, plus exactement la présentation de communautés minoritaires requiert l'invention d'un langage photographique minoritaire. Pour accueillir la vérité de ceux et celles qui choisissent l'autre côté des choses (son œuvre *The Other Side*, clin d'œil à la chanson « Walk On The Wild Side » de Lou Reed évoquant les transgenres, les divas de la Factory), pour capter le troisième sexe, il faut un troisième œil qui perçoit ce que le regard officiel refuse de voir. Pas d'œillère, pas de tabou, pas de calcul rétinien qui, tous, font obstacle à la rencontre avec la vie. Une vie souvent cabossée, carabossée, écorchée, dans la trashitude punk d'une tragédie contemporaine, une vie parcourue de pulsions sauvages, de crises existentielles, une vie nue, sans apprêt, cueillie en des instantanés qui célèbrent l'intensité, l'existence en eaux troubles. Sans distance entre elle et ce qu'elle photographie. Nombreuses sont ses œuvres qui appartiennent au registre des instantanés de la mémoire, aux *Memories snapshots* pour reprendre le titre d'un recueil de poèmes et de photographies de Gerard Malanga.

Au centre du dispositif dominé par le lien infernal entre Eros et Thanatos, entre pulsions désirantes et pulsions autodestructrices, Nan Goldin place le corps. Le corps en manque, souffrant, jouissant, abîmé, attaqué par la mort, le corps collectif d'une génération refusant le conservatisme, l'idéologie néolibérale, les normes, l'esprit WASP de l'*american way of life*, le corps des enfants mais aussi de l'enfance en tant que catégorie transtemporelle. Aspirée par un trou noir, par des placements en hôpitaux psychiatriques, sa sœur a vu sa mort redoublée par l'absence de souvenirs, de traces photographiques. La perte de la présence s'exacerbe en une perte de la perte, en un deuil impossible, interminable, dès lors que l'anéantissement touche aussi les traces mémorielles. Dans les années 1950, 1960, la société enferme les jeunes filles rebelles qui, comme

Barbara Goldin, refusaient d'endosser le rôle traditionnel imposé aux femmes. Cette élimination de celles qui sortent des rails, qui revendiquent leur liberté, leur sexualité, Nan Goldin l'a explorée dans son travail *Sœurs, Saintes et Sibylles* (2004), une série de photographies qui gravitent autour de trois femmes rebelles, Sainte Barbe condamnée à mort par son père, Barbara Goldin, internée dès l'âge de quatorze ans, se jetant sous un train un jour de sortie et l'artiste qui fit aussi l'expérience de l'internement. Dans un entretien, elle fait le point sur le nouage de son travail à l'inconscient, à sa vertu cathartique : « on peut voir dans mes images une forme de psychanalyse de ceux que je photographie ». Une psychanalyse au travers d'un journal intime (qu'elle nomme ses « Obsessions ») qui dresse un miroir psychologique et sociologique d'êtres proches qu'elle arrache à l'obscurité.

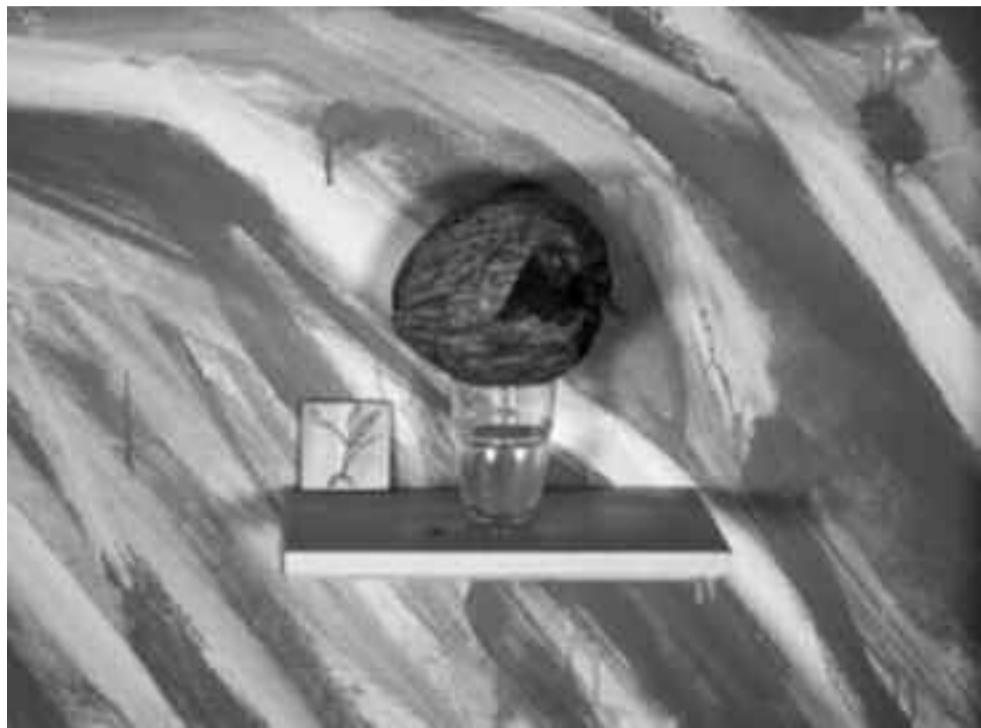
La philosophie en acte, existentielle de Nan Goldin, elle l'expose en ces lignes : « Les membres de certaines tribus d'Afrique sont convaincus qu'on leur vole leur âme lorsqu'on les photographie, mais selon moi, tout dépend du photographe... J'estime qu'on peut même permettre aux gens d'accéder à leur âme — en leur permettant de se voir tels qu'ils sont. Prendre une photo de quelqu'un, c'est comme le caresser ». Aux photographes voleurs et violeurs d'âme, elle oppose le langage photographique comme donation d'âme au sens où la photo agit comme un révélateur. Un détour par le spéculaire, par l'image afin de se percevoir, de se connaître, de s'affirmer. Dans la pratique photographique de Nan Goldin, il n'y a pas d'art sans partage, sans aventure humaine, sans communion. La matière de son art, c'est souvent sa vie, la vie de proches, du monde, du cosmos qu'elle élève au rang d'œuvres devant le pion à la perte, à la disparition liée au temps qui passe. Elles dament le pion à la finitude, à la fragilité dès lors qu'elles enregistrent celles-ci pour l'éternité.

Véronique Bergen.



Nan Goldin, *Cahier de la Collection Lambert n°3*, Préface d'Alain Lombard, texte de Stéphane Ibars, entretien avec Yvon Lambert, Ed. Actes Sud, Les Cahiers de la Collection Yvon Lambert, 96 p., 19,50 euros.

A Bruxelles, Jenny FEAL gravit les montagnes du Katanga



Jenny FEAL, *Gravir la montagne*, 2020, vitrine 2 détail, photo Frank De Four

Michel Clerbois - Pourquoi ce titre d'exposition ?

Jenny Feal - Pour moi « Gravir une montagne », c'est avoir un objectif. Il y a une symbolique aussi, c'est un peu le chemin pour se connecter à la terre, au ciel, ce qui est très spirituel mais on a tous du plaisir à monter dans un lieu haut pour regarder un peu la beauté et ce qu'il y a autour de nous. Cette montagne représente la verticalité de la terre, impressionnante et entre la terre et la cime, il y a une expérience qui se crée. On n'est pas le même quand on est en bas, quand on est en train de monter et qu'on arrive à gravir la montagne.

M.C. - Dans quel contexte as-tu commencé à travailler sur la mémoire ?

J.F. - Pour la Biennale de La Havane en 2012, où j'ai travaillé sur la mémoire d'un des quartiers qui est au centre de La Havane, le Parc Trotcha. Ça a été ma première œuvre faite à partir de la mémoire collective, surtout à partir de documents car les personnes qui y habitent aujourd'hui, ne connaissent pas l'histoire. Ce fut le premier lieu où l'électricité a été installée à Cuba et les ruines observables aujourd'hui sont celles de l'hôtel Trotcha, construit à la fin du XIXe s.

Puis en 2015, invitée à la villa Médicis, c'était dans la Citerne de la villa, qui est un espace d'exposition. Un lieu hyper humide qui se remplit quand il pleut. Il y a une mémoire dans ce lieu, les traces d'eau, le passage du temps et c'est très intéressant de confronter celle-ci directement à l'œuvre produite.

Par la suite, j'ai commencé à travailler sur l'histoire de ma famille et l'histoire cubaine comme pour ma présentation en 2019 à la Biennale de Lyon mais aussi la Grande Histoire et à partir de cette mémoire, j'ai construit des histoires fictives qui m'ont permis de faire un travail d'écriture pas seulement lié aux objets mais dans un texte, dans des impressions ou sur des t-shirts, ou imprimées sur de la toile de jute pour faire ensuite des murs entiers avec des textes ou sous des formes d'édition. C'est une mémoire qui n'a jamais existé mais qui est beaucoup inspirée de ce que moi je pense, de ce qui se passe ou qui s'est passé.

M.C. - Pour les vitrines, tu es partie de ta mémoire par rapport à une résidence au Katanga ? Qu'as-tu découvert du paysage

là-bas ?

J.F. - J'en avais déjà entendu parler mais pour moi c'est une destination qui était quasi impossible. Je n'avais jamais pensé pouvoir aller aussi loin. Culturellement, il y a beaucoup d'attachements avec Cuba et historiquement ce furent 13 millions de personnes qui sont parties d'Afrique en tant qu'esclaves et Cuba fut une des destinations où il y a eu le plus de population d'Afrique Centrale. On est lié culturellement à ces personnes qui ont amené avec eux leurs langues, leurs cultures, leurs plats, leurs musiques. Pour moi c'était une belle surprise et c'est sur place que j'ai tout découvert, parce que je n'avais pas eu accès à ce pays avant, ni dans le cinéma, ni dans l'art.

M.C. - Et là-bas, tu découvres les montagnes ?

J.F. - Je découvre surtout Lubumbashi, la capitale du Katanga et ensuite Kolwezi, cette ville minière par excellence où il y a les montagnes et toutes ces mines d'où on extrait tous les minéraux. Ce n'était pas du tout prévu, ce n'était pas le but de mon voyage, et ce fut la partie la plus difficile de celui-ci parce que là-bas on voit des choses que l'on n'aimerait jamais voir, des enfants qui travaillent dans des conditions très difficiles et aussi ce que nous sommes en train de faire avec la nature, on est en train de saccager la forêt, la nature. Cela n'a pas été une expérience du tout joyeuse.

M.C. - Tu disais que les montagnes bougeaient ?

J.F. - Oui, elle est là, elle existe, elle est née de quelque part et ensuite il y a l'homme qui commence à tout modifier parce qu'il creuse, et il y a vraiment des espaces immenses qui sont vides et toute cette terre qui sort de la montagne et ensuite est laissée sur place. Et les déchets font des montagnes aussi.

M.C. - Pour cette exposition, c'est la première fois que tu abordes ce contexte du Katanga dans ton travail ?

J.F. - C'est un sujet qui est tout le temps dans ma tête et j'ai pas mal d'éléments que j'ai ramenés avec moi et j'attendais le bon moment pour les montrer, pour les mettre en place et pour que cela puisse avoir un sens juste. C'est sorti pour Angelinna. La particularité des vitrines, c'est un espace où moi je me vois un peu en dehors en tant

Jenny FEAL est née 1991 à La Havane, elle vit et travaille en France. Sa démarche depuis une dizaine d'années se décline en installations in situ créées avec des objets qu'elle trouve ou qu'elle fabrique, et qui sont liés à sa mémoire ou à la mémoire collective.

On a pu déjà voir son travail au Palais de Tokyo à Paris, à la Villa Médicis à Rome ou dans des biennales à La Havane et à Lyon l'an passé. Par cette présentation dans les vitrines ANGELINNA, elle a œuvré à partir de souvenirs liés à une résidence au Katanga.



qu'artiste, mais pour le public aussi. Cette vitre qui est entre nous et les œuvres c'est un peu comme maintenant avec cette distance (sanitaire). C'était une aventure mais j'avais mes outils, mes objets avec moi. Des objets simples qui peuvent bien interagir avec un paysage sur le mur, c'est une idée qui me plaît toujours, et quand même un défi d'avoir accepté l'exposition en aussi peu de temps.

M.C. - Tu sembles avoir une réserve d'objets dans laquelle tu vas puiser et que tu réutilises, en les remettant dans des contextes ?

J.F. - D'habitude j'ai du mal à ne pas faire de nouvelles créations. A chaque fois c'est l'opportunité pour moi d'aller découvrir de nouvelles choses. Ici, il y a juste l'horloge qui avait déjà été montrée. Elle est recouverte de terre et nous montre le temps qui ne passe pas, l'heure du passé ! On ne sait pas très bien, la petite aiguille est bloquée, elle revient toujours à la même place. Le temps est bloqué ! Les autres sculptures n'ont jamais été montrées. La vitrine cela me permet aussi d'avoir une sécurité par rapport aux personnes qui adorent toucher.

M.C. - Et la cassette, elle raconte quoi ?

J. F. - Le titre c'est « 120 minutes ». Je l'ai placée dans un moule de plâtre réfractaire et ensuite passée au four. La cassette a complètement disparu et j'ai réalisé un moulage en alu et refait une nouvelle cassette. J'aime bien penser qu'il y a quelque chose qui s'est figé dedans comme par le passé, comme un enregistrement qui est solidifié.

M.C. - Et qu'est-ce qu'il y avait sur cette cassette ?

J. F. - Je ne sais pas. Je n'ai jamais voulu l'écouter. C'est une cassette qui appartenait à ma famille et qui était restée mystérieuse.

M.C. - Il y a dans tous ces objets un rapport à la vie, à la mort, à la destruction, à la mémoire ? Tu peux parler d'un objet ou l'autre ?

J. F. - J'ai une série de travaux avec la noix de coco, c'est un fruit qui est complètement rempli d'eau, et l'eau c'est vital. Nous aussi, on est rempli d'eau pour 85 %. C'est un fruit qui m'intrigue beaucoup : comment cette eau est-elle entrée ? Comment est-elle sortie ? Ici, elle est posée sur un verre d'eau et elle est complètement sèche, je ne

l'ai jamais ouverte. Comment l'eau a-t-elle disparu ! Sans jamais faire disparaître le fruit tel quel, c'est un mystère. Il y a une relation avec le temps assez forte, comme on peut l'avoir dans la cassette ou dans le paysage qui est peint sur le mur avec de la terre séchée, ou comme cela peut l'être pour la cage, qui est un lieu d'emprisonnement temporaire. Si je parle du sujet des enfants, tout est relatif avec le temps, la vitrine c'est une question de temps parce que les choses, les objets, les vêtements, l'exposition c'est temporaire. Avec les vitrines d'Angelinna, il y a une lecture, un passage qui est impliqué par les personnes qui s'arrêtent ou pas tous les jours.

M.C. - Tu mélanges des objets trouvés à des objets sculptés comme l'oiseau ou le bras ? Comment envisages-tu un bras sculpté et à côté d'un ready-made ?

J.F. - En fait l'idée du bras et de l'oiseau c'était de créer des formes, comme pour la peinture sur les murs, parce que j'aime créer des formes, il y a tout un sens. Et ce bras, il essaye de cacher quelque chose qui est derrière, c'est donc une intention. Et l'oiseau c'est pareil, je voulais avoir cette image d'un oiseau qui est figé et écrasé par cette vitrine, par ce tissu. En fait je les mets en dialogue avec les autres éléments, c'est naturel dans mon travail relationnel.

Interview de Jenny Feal réalisé le 6 septembre 2020 par Michel Clerbois

Jenny FEAL, *Gravir la montagne*
Jusqu'au 31.10.2020, visible tous les jours
sauf les dimanches de 7 à 19 heures
RIVOLI, Window D - Chaussée de Waterloo, 690 - 1180 Bruxelles

Tomber en amour

Quelque part entre le Canada, le Groenland et la Belgique...

(Pep Vidal, Greenland, 2020)

« (...) le discours amoureux est aujourd'hui d'une extrême solitude. Ce discours est peut-être parlé par des milliers de sujets (qui le sait?), mais il n'est soutenu par personne; il est complètement abandonné des langages environnants : ou ignoré, ou déprécié, ou moqué par eux, coupé non seulement du pouvoir, mais aussi de ses mécanismes (sciences, savoirs, arts). Lorsqu'un discours est de la sorte entraîné par sa propre force dans la dérive de l'inactuel, déporté hors de toute grégarité, il ne lui reste plus qu'à être le lieu, si exigü soit-il, d'une affirmation. »

Roland Barthes, FRAGMENTS D'UN DISCOURS AMOUREUX, éd. du Seuil, 1977

Il est des titres d'expositions, aussi simples soient-ils, qui résumement à eux seuls, l'essence d'un rapport aux oeuvres et, au-delà, dans le cas de Christophe Veys, d'un rapport au monde qui cultive une écoute toute particulière aux vibrations qui le traversent, de celles qui interrogent inlassablement cette résonance intime qui chemine jusqu'à la nécessaire et irrépressible acquisition.

Si Christophe Veys est l'âme vibrante de sa collection et ce, depuis l'âge de 20 ans, sa présentation - au sein de la merveilleuse Maison des Arts de Schaerbeek - s'effectue encore et toujours sous son appellation historique qui se conjugue (à l'instar de H & F collection de Hans Nefkens), à la première personne du pluriel soit, la collection Veys-Verhaevert. Le « nous », quoi que la vie lui a réservé, lui est indispensable, le protège d'une « exposition » trop appuyée. Lui dont la réserve et la timidité n'ont de cesse de rivaliser avec cette nécessité impérieuse du partage qu'il déploie sans discontinuer dans la médiation de ses expositions, son rôle d'enseignant engagé, son activité de galeriste dévoué et, peut-être et surtout, sa présence indéfectible auprès des artistes.

Cette exposition, née de son coup de foudre pour cet écrin domestique grandiose, l'engage à mettre en avant le ressort le plus sensible de sa collection. La collection Veys-Verhaevert est surtout connue pour son orientation conceptuelle caractérisée par une certaine réserve visuelle, le collectionneur n'ayant que peu d'attrait pour les œuvres faisant preuve d'un savoir-faire technique. On comprendra aussi le rapport tout particulier que recouvre la monstration de sa collection dans cet environnement singulier sachant que tout comme l'un de ses modèles, le collectionneur Herman Daled, Christophe Veys ne vit point avec sa collection aux murs.

Tel un autoportrait augmenté, il établit, au sein de la Maison des Arts de Schaerbeek, un cheminement où « *Chaque salle fera écho à un territoire de cette carte du tendre, dessinée par une sélection inédite d'œuvres qui l(m)'ont fait tomber en amour* » (1). Chaque œuvre est alors sélectionnée avec soin pour ses qualités intrinsèques mais aussi, dans ce cas précis, pour ce qu'elle recouvre comme capacité à réanimer l'histoire toute personnelle qui la lie au collectionneur, ce moment précis où cette petite corde a vibré en lui et l'a fait basculer vers son acquisition. Le collectionneur parlant même de son rapport aux œuvres convoitées comme une attraction beaucoup plus physique qu'intellectuelle.

Si l'exposition est toute entière dédiée au lieu qui l'accueille et aux artistes qui en constituent le cœur battant, elle est aussi adressée à l'amant lointain (qui ne peut être là...). D'une salle, l'autre, elle y distille du possible au travers de quelques-unes des œuvres les plus stimulantes de l'exposition : un simple trombone déplié du duo **gerlach en koop** marque, de part et d'autre, la taille exacte des deux artistes. Des mêmes artistes, présentées côte à côte, deux feuilles à en-tête de la galerie Ellen de Bruijne portent les traces de la manière dont chacun d'eux en a porté une dans sa poche arrière. Ou encore, deux alliances de lait - répliques de celles échangées par l'artiste **Takahiro Kudo** et son époux - tentent de résister à la disparition par un procédé frigorifique...

La filiation (**Juan Canizares**), les liens qui se nouent et se dénouent (**Edith Dekyndt**), ceux qui nous constituent (**Heide Hinrichs**), habitent notamment deux des plus beaux espaces de l'exposition autour notamment des figures des deux grands-parents du collectionneur. Par touches « impressionnistes » (**Bernard Gaube**), il en dessine *Pour un instant* (**Detanico & Lain**) quelques facettes (**Adam Vaccar**), quelques éclats (**Rokko Miyoshi**). Ailleurs, **Florian Kiniques** cristallise, quant à lui, tels les trois mots essentiels d'une phrase, l'exacte mesure des choses, la mesure, les mesures de l'histoire qui naît. **Roman Ondak** et **Danh Vo** dessinent chacun une histoire intime constitutive de leur rapport au fils pour l'un ou au père, pour l'autre, tout autant que traduisent une condition d'existence.



Vues de l'exposition « Tomber en amour », Maison des Arts de Schaerbeek, 2020
De gauche à droite : Detanico & Lain, Heide Hinrichs, Lucie Lambert-de Rothschild © Photo : Candice Athenais

« Nous est le résultat d'un « je » qui s'est ouvert (ouvert à ce qu'il n'est pas), qui s'est dilaté, déposé au dehors, élargi »

Marielle Macé, Nos cabanes, éd. Verdier, 2019

Quelques voix dissidentes et décisives hantent aussi les lieux. De celles qui imposent, qui disposent du personnel de maison (**Myriam Hornard**), évocation saisissante d'une condition dont il convient toujours de s'émanciper. D'autres sont de celles dont on a retiré les éléments d'intelligibilité pour ne retenir que les sons qui maintiennent, retiennent le lien (**Pierre Bismuth**).

Impossible, ici, de couvrir l'ensemble des espaces, chacune des œuvres qui portent le cheminement sensible et stimulant orchestré par le collectionneur, tant il convient surtout de l'expérimenter et de s'y laisser toucher. Avec les responsables du lieu, Christophe Veys a également souhaité proposer la diffusion auprès du public de deux multiples produits spécialement pour l'exposition. L'un de **Myriam Louyest**, sous la forme d'une larme en verre, en écho à sa belle intervention *Des larmes pour Christophe* et, l'autre, **d'Oriol Vilanova** qui conçoit sous forme d'affiche une réflexion sur l'impossibilité de renoncer aux addictions. Pour Christophe Veys, cette impossibilité est manifeste et nous nous en réjouissons...

Pascale Viscardy

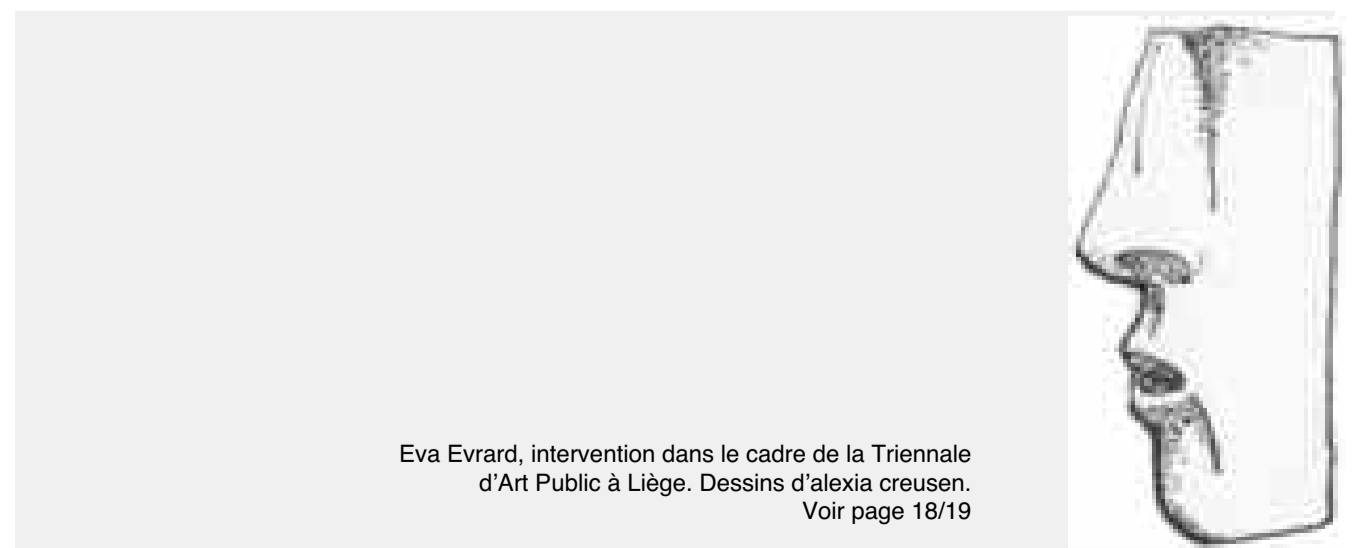
(1) Christophe Veys, extrait du catalogue *Tomber en amour*.

Collection Veys-Verhaevert verzameling, éd. Maison des Arts de Schaerbeek, 2020

Tomber en amour. Avec : APPARATUS 22, LAURETTE ATRUX-TALLAU, MARCOS AVILA FORERO, OTTO BERCHEM, DAVID BESTUÉ, PIERRE BISMUTH, LUZ BROTO, STEFAN BRÜGGEMANN, JUAN CAÑIZARES, CEDRIC CHRISTIE, EDITH DEKYNDT, DENICOLAI & PROVOOST, ANGELA DETANICO / RAFAEL LAIN, LISE DUCLAUX, AURÉLIEN FROMENT, CRISTINA GARRIDO, BERNARD GAUBE, PIERRE GERARD, GERLACH EN KOOP, RÉMY HANS, HEIDE HINRICHs, MYRIAM HORNARD, GUDNY ROSA INGIMARS-DOTTIR, FLORIAN KINIKES, KLAAS KLOOSTERBOER, TAKAHIRO KUDO, YVES LECOMTE, PIERRE LIEBAERT, MYRIAM LOUYEST, MARIE-FRANCE & PATRICIA MARTIN, MARIANNE MISPELAËRE, ROKKO MIYOSHI, ROMAN ONDAK, BENOÎT PLATÉUS, SANDRA PRZYZYNSKI, KATARZYNA PRZYZYNSKA, EDURNE RUBIO, EMMANUEL SELVA, ADAM VACKAR, PEP VIDAL, ORIOLO VILANOVA, DANH VO

Maison des Arts de Schaerbeek

Jusqu'au 1.11. 2020



Eva Evrard, intervention dans le cadre de la Triennale d'Art Public à Liège. Dessins d'alexia creusen. Voir page 18/19

La direction du CC de Strombeek décide de licencier Luk Lambrecht, le monde de l'art contemporain belge s'indigne.



Une vue du CC Strombeek, photo Lukas

Luk Lambrecht est un passionné d'art contemporain, il aime l'art et les artistes. Les articles qu'il écrit régulièrement dans ce journal le démontrent. Il s'inscrit dans l'urgence et la nécessité d'écriture. Respecté par le milieu de l'art pour sa rigueur et son professionnalisme, il a acquis une réputation dépassant les frontières de la Belgique. Il avait pour principale fonction la coordination du secteur arts plastiques au CC de Strombeek. En piste depuis 21 ans, il a été prié de quitter son poste à deux ans de sa pension, du jour au lendemain, sous prétexte de "fautes graves". Quelques jours plus tard, il découvre ce qui lui est reproché : "Attitude déloyale vis-à-vis de sa direction". L'indemnité de départ qu'il reçoit laisse présupposer que cette décision a été mûrement réfléchi. Cet arrêt aux allures martiales, d'un autre temps, ne laisse rien augurer de bon pour la poursuite d'activités artistiques dans ce Centre de la périphérie bruxelloise. Le monde de l'art contemporain en Flandre peut sérieusement commencer à s'inquiéter de la tournure populiste que laissent présager de tels agissements qui tendent à privilégier le local à l'international.

Suite à cet épisode révoltant, il a reçu de multiples lettres de soutien de personnalités du monde de l'art dont Filip van Cauteren (directeur du SMAK) avec qui le CC de Strombeek avait un accord qui risque maintenant de sauter, Chris Dercon, Dirk Snauwaert, Denis Gielen, Pierre Olivier Rollin ainsi que beaucoup d'artistes internationaux et nationaux témoignant que c'est le monde de l'art dans sa globalité qui s'indigne. Tout au long de son mandat, Luk Lambrecht a poursuivi une politique de

programmation de qualité invitant entre autres des artistes de gabarit international à intervenir dans son lieu. De mémoire je cite: Lawrence Weiner, Daniel Buren, Zorio, ... Au niveau des expos thématiques qu'il a montrées, celle de 2020 centrée sur les femmes artistes était une grande réussite, notamment avec l'expo de Jacqueline Mesmaeker étendue avec succès à Bozar. Des expos à caractère historique ayant pour ambition de donner un éclairage nouveau sur des courants du monde de l'art, je retiens la présence d'Emilio Prini, l'anti star de l'Arte Povera dans l'expo centrale dédiée à ce mouvement. Le monde de l'art local et les jeunes artistes émergents n'étaient pas oubliés non plus. Sa vision généreuse, à 360°, prenait en compte la totalité du terrain de l'art. Cette vision n'a malheureusement pas plu à certains...

Quoi qu'il en soit, contre vents et marées, sa programmation continue. Joëlle Tuerlinckx y organisera prochainement avec sa classe de l'Erg un workshop. Ci-contre, nous vous partageons des extraits du communiqué de presse.

À la question de savoir si un boycott éventuel aurait été une réaction plus appropriée au niveau du soutien, Joëlle Tuerlinckx me répond que suite à une décision collégiale des artistes concernés, cette façon de procéder était la plus juste pour soutenir l'action entamée par Luk Lambrecht.

Ce licenciement pourrait coûter cher au CC de Strombeek qui risque de "perdre gros" financièrement parlant. (Subsides, sponsors...) Les dégâts collatéraux n'ont pas vraiment été analysés à leur juste niveau. L.P.

Joëlle Tuerlinckx: Je m'insurge sur la manière dont cela s'est fait: un licenciement d'une violence extrême. Il a dû quitter le bureau, vider l'ordinateur, sans explications, après 21 ans d'activités exceptionnelles avec un programme riche et pertinent.

Il menait ce Centre avec beaucoup de respect pour le public local. Ce ne sera pas évident de trouver quelqu'un d'autre qui voudra remplir cette tâche. Le personnel est complètement scandalisé.

Soutenir Luk, c'est soutenir ce qu'il souhaite le plus. Il souhaite que son programme soit maintenu jusqu'au bout. Il sera indiqué que c'est le programme de Luk. Il y aura également une forme de manifestation sous forme de mantra et de manifeste avant chaque performance et des choses seront dites et prononcées.

On occupe le terrain avec une grande clarté. Décréter que l'on ne donne pas une minute de temps à des idéologies qui ont souhaité sa perte. On sait que l'on ouvre le deux octobre, mais on ne sait pas ce qui se passera après... On avance au jour le jour.

Il n'y a qu'un objectif: c'est tenter de ne pas perdre un personnage aussi important. On en a peu en Belgique.

POUR INFORMATION

message des artistes concernant le 2 octobre 2020 / CC Strombeek – Luk Lambrecht

À l'issue d'une réunion tenue entre les artistes du programme de Luk Lambrecht, voici pour information ce qui a été décidé d'un accord commun.

On maintient l'ouverture du 2 octobre et on expose. Ceci pour respecter la vision et le programme de Luk, mais encore pour l'honorer encore. Et surtout pour ne pas laisser un euro, céder un centimètre de sol, une minute de temps à ceux ayant souhaité son retrait. Ne pas leur faire ce cadeau.

-Concrètement, et toujours pour respecter le point de vue de Luk, on pense établir une forte distinction entre intérieur et extérieur du centre.

À l'intérieur: seul sera considéré et prendront place les oeuvres et performances faisant partie de sa programmation.

Mais à l'extérieur on imagine bien qu'il serait intéressant d'être fort nombreux, on imagine plutôt beaucoup de monde traîner dans les rues, au alentour du centre, anormalement, par petits groupes ou seul et jusque tard dans la nuit. Un peu partout, dans les rues avoisinantes, dans le centre historique. Pas forcément des tambours et des pancartes, mais juste être là.

Sur ce background grouillant comme Strombeek ne le verra probablement plus jamais (l'idéal !), toutes sortes de manifestations sont possibles.

-À l'intérieur du centre mais pourquoi pas dehors, chaque performance, et chaque œuvre sera précédée, chapeauté d'un texte-manifeste rédigé par les exposants et qu'on vous invite à lire, ceci avant chaque intervention, concert..

comme un manifeste, comme un mantra. dans l'exposition, les carton-titres et les événements du programme d'origine porteront clairement la mention de leur initiateur, à savoir Luk Lambrecht.

Et pourquoi pas, y seront mentionnés les faits survenus. Qu'un public non averti soit informé, et surtout qu'il n'y ai confusion. Voilà, vous savez tout.

On vous attend, NOMBREUX. Les artistes du 2 octobre.

02.10.2020: concert d'ouverture Gabriel Fellous TRIBUTE TO TIME (SALLE DE CONCERT) œuvres et performances 'On prépare le terrain' 02.10.2020: Fanny Aeschlimann, Gustave Boucard, Hugo Boutry, Clara Bretheau, Adeline Cros, Alec Decoster, Julla Droga, Gilles Hellemans, Alica Lefèvre, Lola Lourdes, Victor Pilard, Jana Rippmann, Fabian Schoog, Ignace Wouters

04.12.2020: performance Coraline Guilbeau La vie peut attendre (reprise pour le STUDIO S) (sur rdv)

(décembre 2020?) Exposition de clôture : Anne Bossuroy, Jean-Daniel Bourgeois, Isabelle Copet, Jonathan De Winter, Jenny Donnay, Lucie Ducenne, Jonas Locht, Xavier Mary, Gérard Meurant, Nicolas Verplaets

À noter que suite à l'ouverture du 2 octobre, KelderKamerMusik peut avoir lieu ailleurs ou partout.

La réalité: Le programme de Luk Lambrecht est maintenu.

Deux groupes distincts (classes masters cours installation performance de l'erg) sont invités, l'un pour l'ouverture (édition 2019-2020), l'autre pour assurer en décembre la clôture d'un cycle au départ initié par Luk Lambrecht sur une proposition de Joëlle Tuerlinckx. Ainsi c'est à une ancienne classe (édition 2006-2007) invitée alors en résidence d'été dans une petite ville aveyronnaise où JT travaillait à la commande d'une œuvre dans l'espace public (Cransac) que le mois de décembre et la clôture du cycle 'KELDERKAMERMUSIK' est réservé.

Aujourd'hui, dans un Centre culturel dont on vient d'évincer notre commissaire, le coordinateur artistique des lieux, comment répondre à cette invitation si porteuse. Comment tout simplement être d'à-propos. Voilà quelque chose qui faisait le fondement même du cours. La liberté, pour être constamment menacée, guidait tout mon enseignement, et depuis des années, elle en était l'enjeu, le pilier. Ou si l'on veut le quatrième mur, toujours à abattre et sans cesse à reconstruire. Joëlle Tuerlinckx

"Je vois l'art comme un pont entre le mouvement et l'immobilité, entre la mort et la vie. J'aime être mes sculptures, ce qui m'amène à la performance, l'installation et les shows drag queen. Je pars d'intuitions plastiques que je connecte aux thématiques qui me touchent : la disparition et la transformation du vivant, l'apocalypse vue comme dévoilement qui met en lumière les illusions, et le rapport, l'association et la dissociation des mots nature-culture. Un étrange rituel se met en place et ce qui a disparu renaît dans le temps et l'espace de l'exposition." Alec Decoster, (artiste de l'exposition)

De la maison sans prétention au « temple Ensor »

La maison de James Ensor a rouvert ses portes après une longue rénovation... et une profonde mutation. La nouvelle structure (comprendant l'ancien hôtel adjacent) est plus didactique, et se concentre sur les liens du peintre avec sa ville natale.

C'est devenu en quelque sorte le « temple » de James Ensor. Mi-juillet, la « James Ensorhuis » a rouvert ses portes après de profondes transformations. Le musée comporte désormais, outre l'ancienne maison du peintre, le bâtiment adjacent flambant neuf (un ancien hôtel), servant d'espace interactif et didactique.

Une reconnaissance de la part des autorités d'Ostende, qui offrent pour ainsi dire des lettres de noblesse supplémentaires à l'artiste au pinceau grotesque et désinvolte. La station balnéaire a d'ailleurs décidé de faire du peintre son ambassadeur de premier choix, avec notamment le site « Ensorstad », une promenade thématique à suivre sur une appli et une vaste campagne de communication.

Changement d'ambiance

Autrefois, on entrait dans la maison Ensor comme on entre dans une vieille boutique de souvenirs. Un peu au hasard et sans prétention. La demeure (ou plutôt le cabinet de curiosités) était conservée à l'identique, avec sa façade vintage et son authen-

tique vitrine mettant en avant des babioles exubérantes du temps jadis quelque peu défraîchies et des masques du folklore ostendais.

Aujourd'hui, on entre dans un vaste hall moderne d'un immense bâtiment d'une blancheur solennelle. Le cabinet de curiosités est toujours là, mais à côté du bâtiment central. Comme une « annexe » à ce nouveau complexe. Certes, on retrouve le fameux salon de l'artiste avec ses masques emblématiques, son harmonium et (une copie de) « L'Entrée du Christ à Bruxelles ». Mais l'atmosphère du lieu est en quelque sorte « professionnalisée ».

On peut voir dans cette transformation un choix assumé : celui de la promotion artistique à grande échelle et d'une certaine « démocratisation » de l'art. Si l'ancienne boutique attirait principalement les esthètes du dimanche et les curieux vacanciers, ce nouveau complexe peut drainer une clientèle internationale et bien entendu toutes les écoles du pays.

Car ce bâtiment sert avant tout à attirer le « non-public », en témoignent les innombrables salles didactiques sur l'histoire de l'art, les tableaux explicatifs... Celui qui n'a jamais entendu parler du peintre aura un aperçu complet de l'œuvre de ce « préexpressionniste ». Celui qui connaît déjà l'Ostendais passera sûrement les salles didactiques



© Visitoostende

et leurs multiples installations numériques, et préférera la petite salle du rez-de-chaussée abritant (temporairement) quelques toiles originales du « maître »... et non des moindres !

Éminemment actuel

Cette rénovation arrive à un moment où l'œuvre d'Ensor semble redécouverte et revisitée. Le « fou d'Ostende » n'est à vrai dire jamais véritablement tombé aux oubliettes, et ses toiles ornent toujours les murs de prestigieuses musées des beaux-arts aux quatre coins du monde. Mais, septante ans après son décès, le peintre est aujourd'hui remis au goût du jour, et principalement dans ses propres terres.

Par exemple, le réputé galeriste de Knokke Samuel

Vanhoegaerden a fait forte impression à la dernière Brafà Art Fair en proposant une collection unique d'œuvres d'Ensor... et a rencontré un véritable succès commercial. De même, le Muzee a mis à l'honneur Ensor à de nombreuses reprises ces dernières années, notamment avec la très longue exposition sur Ensor et son concitoyen ostendais Spilliaert. Sans compter les multiples références parsemées dans la communication de la Ville et les échoppes touristiques. Comme quoi, plus que jamais, Ensor s'impose, ou plutôt a été imposé, comme un véritable symbole de l'art « made in Belgische Kust ».

Ro.Ma.

L'image comme matière à images

Grâce à l'informatique, la création d'images nouvelles à partir d'images existantes est devenue démarche presque banale. Maîtriser la technique est plus rare. Les manipulations en noir et blanc comme en couleurs d'Henry Pouillon donnent à voir autrement.

Face au travail d'Henry Pouillon (1960) surgit une première impression. Ce sont des formes qui engendrent des formes. Ce sont des formes qui déforment, se déforment et reforment sans pour autant qu'elles se reforment. En d'autres termes, le virtuel d'une photographie devient réalité totalement virtuelle grâce au processus d'interpolation consistant à introduire dans un ensemble un élément étranger destiné à le perturber, en modifier l'aspect et/ou le signifié.

Détournement de formes

Lorsqu'il y a confrontation de diverses transformations d'une structure photographique initiale, le processus amène cet élément fixe, figé au moment de la prise de vue, à s'insérer dans la temporalité. Une sorte de visualisation de la succession d'épisodes associés les uns aux autres, d'instantanés soumis à des variations comme le sont les figures d'un kaléidoscope. Le mouvement de la durée ajoute donc une dimension à l'œuvre. Des compositions déve-



« Interpolation » ©H. Pouillon, 2020

loppent un magma formel tourmenté, des graphismes organiques, des conglomerats compacts traversés de trouées vers du vide à l'infini.

Dans certains cas, l'ensemble paraît telle une représentation en lambeaux, un puzzle dispersé sur des plans différents susceptibles de se rencontrer uniquement par le miracle de l'image plane se moquant de la profondeur de champ. Quelques variations laissent en repère de l'anecdote, du souvenir. Des évocations de personnages s'y décèlent. Des bribes de réel surgissent comme ce panorama berlinois où s'identifie en allusion le mémorial monumental de la shoah. Il règne dans ces évocations un climat de bande dessinée dont la suite serait à venir ou à imaginer.

L'opposition du noir et du blanc sur le fond écrit du papier affiche une rigueur de contraste fort. Ce brutal antagonisme permet une recherche au sujet de la

transparence, de la présence presque en filigrane de l'ombre d'une silhouette, du double d'un être suggéré, d'un ajouré en attente d'être habité. Passer au rouge et blanc offre d'autres possibles, surtout si à la teinte, à l'espace, s'adjoignent lettres et mots. Pouillon se risque à parsemer dans les intervalles des fractions, des embryons de vocabulaire. Impossible de ne pas se soumettre à la dictature symbolique de cette teinte sanguine et à sa cohorte significative de sauvagerie, de combustion, de bouillonnement aussi bien vital que malsain. Parmi un choix de photos couleurs, notamment focalisé sur les 'selfies' (se voir soi-même afin d'être visible par autrui), la conséquence des métamorphoses mène à un réalisme de l'essentiel où l'anecdote se concentre sur une figuration en a-plats du style Bernard Rancillac ou de la période où Marc Bis peignait des scènes de guerre en ombres chinoises.

Parfois, la présence laisse autour d'elle un halo de réalité comme un double volatil de ce qui est représenté. Parfois la superposition laisse sa translucidité infuser l'ombre ou le mouvement. Elle s'accommode de décor minimal organisé en gris fantomatique.

Contrepoint de mots

S'affichent également des cartographies de territoires abstraits. Elles suggèrent particulièrement. À chacun d'y décèler ce qu'il suppose, à transposer en impressions, en mots. C'est précisément ce que propose Marie-Clotilde Roose (1970) à qui on doit, entre autres, les recueils poétiques L'Orange-soleil, Les chemins de patience et Le poème quotidien.

Il ne s'agit en rien de décrire, de paraphraser. « Un poème n'explique pas / il délivre les mots » écrit-elle. Elle ajoute : « je m'empare du logogramme / lui fais mon cinéma ». Elle se laisse alors obséder par un pays imaginaire où se développe « une géographie intime », fait une « Plongée dans les abysses » optant pour la profondeur même si elle est attirée par la verticalité. Elle rappelle que d'habitude « nous oublions l'envers / la part d'invisible / attachée à nos âmes ».

Les images de Pouillon sont davantage que des prétextes. Elles engendrent en elle des perceptions liées à la mémoire : rappel inconscient du séjour prénatal en liquide amniotique ; évocation d'un être cher ; blessures des violences du monde ; lieux « où l'aléatoire / prend appui de vérité / amadoue le hasard ».

Michel Voiturier

« Estampes numériques » jusqu'au 10 octobre 2020, Ateliers des Fucam, rue du Grand Trou Oudart à Mons. Infos : 065 40 69 10 ou <https://uclouvain.be/fr/sites/mons/evenements/expo-estampes-numeriques-henry-pouillon.html> ; du 14 octobre au 13 novembre 2020 à l'espace Arte-Fac, 14 rue Martin V à Woluwé Saint-Lambert. Infos : ou <http://www.artefac.be/event/estampes-numeriques/> ; du 25 novembre au 18 décembre 2020 au Forum de Halles, 1 place de l'Université à Louvain-La-Neuve. Infos : <https://uclouvain.be/fr/etudier/culture/evenements/estampes-numeriques-henry-pouillon-1.html>

Catalogue : Henry Pouillon, Marie Clotilde Roose, Estampes numériques, Mons, UCL Culture, 2020, 48p. (10€)



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

Abonnez-vous !

édaction: asbl Flux • Edit.resp.: Lino Polegato / Conception graphique, remerciements à Anne Truyers
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

IK
OB

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



24.11.2020 –
31.01.2021:
Francis

Feidler

Eröffnung/Vernissage/Opening:
22.11.2020, 17:00

ELASTICOM-
MUNICA-
TION 1964
– 2020

Rotenberg 12b
4700 Eupen
Belgien/
Belgique/
Belgium

www.ikob.be

