

# FLUX NEWS

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

Trimestriel d'actualité d'art contemporain : janv.févr.mars 2013 • N°60 • 3€



"Héros sans visage" de Mary Jimenez



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

**2** Édito. Marseille Provence 2013, recensement des manifestations prévues.

**3** Expo Jan Fabre à l'Ikob, interview par Lino Polegato, texte de Jacques De Maet sur l'expo de Jan Fabre au Musées Royaux des Beaux Arts.

**4** Interview de mounir fatmi par Colette Dubois suite à l'exposition au BPS22. "Cachez cet art que je ne saurais voir" un texte d'Anthoni Dominguez sur la réalité d'une galerie d'Etat à Moscou.

**5** Expo prochaine de Charif Benhelima au BPS 22 un entretien de Colette Dubois avec l'artiste.

**7** "Le MUDAM se met à l'heure vénitienne", un texte de Lino Polegato sur l'actualité de ce musée Luxembourgeois.

**8** Suite au Kraak festival d'Alost, Yannick Franck interview l'artiste performer hollandais Peter Fengler.

**9** En marge de sa conférence au Bozar, une interview de Christophe Veys sur les récupérations par les artistes dans le domaine de l'histoire de l'art.

**10-11** "Heros sans image" interview de Maria Jimenez par Raya Lindberg.

**12** Sur l'exposition de Yona Friedman et Jean Baptiste Decavèle à Middelburg, un texte de Luk Lambrecht. Interview de Piero Gilardi par Lino Polegato.

**13** Expo de Piero Gilardi au Van Abbemuseum d'Eindhoven, un texte de Luk Lambrecht.

**14** La page d'Alain Geronnez sur Jacqueline Mesmaeker.

**15** La page d'Alain Geronnez sur Rodney Graham.

**16** "Histoires de fantômes" expo de Georges

Didi Huberman au Fresnoy, un texte de Jérémie Demasy.

**17** Un texte de Jeremie Demasy sur le film d'Aldo Guillaume Turin: "Un espace invisible" Circle of dreams, présentation de l'expo de David Lynch au Centre de gravure de la Louvière par Lino Polegato

**19** Science Fiction et création plastique, expo collective au Mac's un texte de Michel Voiturier.

**20** Les mots dans le petit traité d'existence, un texte de Jean Paul Thenot.

**21** Expo de Romain Cadilhon chez Rossi gallery, un texte de Catherine Angelini. Sortie littéraire: The Spirit of Ecstasy par David Evrard, un texte d'Isabelle Lemaître.

**24** Entretien réalisé avec Silke Schmickl, directrice du Label Lowave Propos recueillis par Alexandra Bourré et Isabelle Lemaître

**26** Au Laac Dunckerke: expo Cobra, un recensement fait par Michel Voiturier. Rouen: mise en valeur d'un Patrimoine, une expo recensée par Michel Voiturier.

**29** Madrid, Francesco Giaveri nous parle de deux expositions: Louise Bourgeois "Obsessions, infinies" et Heimo Zobernig au Palacio Velasquez.

**30** L'agenda culturel liégeois de Céline Eloy. Intervention de Djos Janssens dans le débat sur le Mamac à Liège.

**32/33** Medley, un choix sélectif d'expos un texte de Yoann Van Parys sur l'actualité en Belgique

**34** Un temps sans âge, chronique d'Aldo Guillaume Turin.

**35** Agenda

Ce début 2013 a débuté en fanfare avec deux cadeaux coup sur coup: j'ai pu redécouvrir La Ricotta de Pasolini en entier sur le net, et Pierrot le Fou de Godard à la télé. Un bain de fraîcheur revigorant surtout au niveau des trouvailles qui éclatent en feu d'artifices continu tout au long de ces deux films qui datent du début des années soixantes. Un métalange permanent rebondit dans le jeu des répliques: "Qu'est ce que je peux faire? Je sais pas quoi faire", répète inlassablement Anna Karina en s'ennuyant ferme dans le film de Godard. Dans la dernière séquence de la Ricotta, Pasolini fait dire à Orson Welles qui joue son alter ego « Crever. C'était le seul moyen pour lui de nous rappeler qu'il était vivant ». Dans une interview de 1965, Godard confie à un journaliste le sens à donner à son film: " Si les gens sont endormis, ils faut les réveiller." A l'évidence, la « frivolité tragique », présente en continu dans les deux films pour dénoncer un monde en déclin, continue à marquer des points du côté de nos contemporains. Pas seulement dans le camp retranché de l'art. Elle est surtout présente du côté des politiques face à un monde de la culture de plus en plus enclin, par manque de moyens, à gérer les problèmes urgents du quotidien. Indexer les subventions des centres d'art institutionnels sur les taux d'audience, c'était la proposition de Sarkozy avant sa sortie de scène. J'ai appris que du côté Hollandais, par l'entrée en force de la droite nationaliste, cette mesure était pratiquement d'application aujourd'hui. Fin 2012, le ministre Hollandais s'occupant de culture lance l'idée qu'il revient au public et non plus aux experts de décider ce qui est bon ou mauvais en culture. La frivolité tragique poursuit son chemin... La Belgique et la France vont-elles bientôt, elles aussi, être contaminées par cette vague déferlante? Aux dernières nouvelles, les budgets culture dans ces deux pays sont en baisse. Pour pas mal de monde dans le secteur: la question centrale devient la gestion ordinaire du quotidien. Le temps de la survie est arrivé! Pas pour tout le monde, j'apprends qu'en Allemagne, le budget de la culture a été regonflée par un gouvernement marqué à droite: 8% d'augmentation! Encore faudrait-il

connaître les vraies redistributions de ces 100 millions supplémentaires? Vont-ils finalement servir à redynamiser le secteur "paillettes" du spectacle télévisuel, considéré priorité culturelle par pas mal d'hommes politiques et de directeurs de chaînes publiques?

Le réengagement citoyen de la part de l'artiste au niveau des changements de société, s'il était fondamental dans les années soixante, le redevient un peu plus chaque jour aujourd'hui, et pas seulement face à la crise budgétaire. On peut encore le voir dans ce journal par la prise de position, entre autres, de Djos Janssen, artiste bruxellois installé à Liège. L'artiste prend position face à la suppression d'un musée d'art contemporain dans sa nouvelle ville. Aux dernières nouvelles, deux multinationales étaient en compétition pour l'octroi du contrat de gestion du Mamac: La multinationale Vinci (épaulée par la société de Stéphane Uhoda) et la société Moury. L'appel d'offres de la ville soumet les deux sociétés repreneuses à des priorités: Finaliser la construction en suivant les plans de l'architecte Ricciotti, mise sur pied d'une programmation artistique sérieuse et création d'une structure marketing et d'Horeca garantissant une viabilité à l'ensemble du projet. La participation de la Ville de Liège sera à la hauteur de 700000 euros par an. Comment va être redistribué cet argent? Nul ne le sait... Une chose est sûre, la salle de 250 m2 qui devra être réservée aux activités culturelles locales se situera dans la salle Sol LeWitt. A Liège, comme c'est souvent le cas en culture, on pense souvent à la forme de l'assiette et on finit par en oublier son contenu.

La métaphore du contenu dans l'assiette nous ramène à la première page du journal et au très beau texte de Raya Lindberg sur Mary Jimenez cinéaste chilienne. Elle nous dévoile la réplique du passeur au migrant qui lui demande comment s'orienter avec sa boussole s'il se retrouve seul en pleine mer: « Quand tu es dans la mer prends la direction du Mont blanc. » (...) « Qu'est ce que je peux faire? Y a plus rien à faire... »

Avant Mons 2015 et Maastricht 2018, en 2013, c'est au tour de Marseille de devenir capitale européenne de la culture. Marseille veut dépasser le vieux concept de centralisme en matière culturelle pour s'ouvrir dans ce projet à tout le territoire provençal. De bonne augure pour Maastricht 2018 et l'Euregio...

Le programme culture de Marseille Provence est prolifique, il tient sur plus de cinq cent événements recensés. Nous en avons pointé trois: l'intervention de Guillaume Bottazzi dans un quartier en rénovation urbaine de La Ciotat, la construction d'une passerelle observatoire de Tadashi Kawamata en Camargue et un projet visant la grande randonnée, le GR 2013 de Baptiste Lanaspèze.

Pas moins de quatorze Quartiers créatifs ont été mis en place pour faire front aux différents dispositifs permettant des rénovations en zones urbaine. En invitant des artistes en résidence à travailler in situ pour concevoir des projets dans les lieux, une des ambitions des élus locaux est de transformer par des actions créatives tous azimuth nos points de vues sur différents territoires en crise. Comme le souligne Martine Derain, qui porte le projet de changement de regards sur la Ciotat, la cité de l'Abeille est un territoire en souffrance. Selon elle, la transformation architecturale de l'habitat, si elle ne concerne que l'architecture sera un échec. La cité qui date de 1956 a été édifiée pour loger



Guillaume Bottazzi, Peinture 900 m<sup>2</sup>. © Japon, Hokkaido, Miyanomori Art Museum

des ouvriers des chantiers navals. L'histoire s'est pratiquement arrêtée avec la fermeture des chantiers, il y a 25 ans. Une lente reconversion du tissu urbain est en route et dans ce contexte, l'art public peut fonctionner comme un vecteur de renforcement d'un processus identitaire.

La peinture murale de 50m<sup>2</sup> de Guillaume Bottazzi, entre dans cette perspective. Elle fait partie des enjeux d'amélioration et de requalification des cadres de vie dans un quartier populaire. Elle est présentée comme étant la seule oeuvre d'art pérenne dans ce parcours éclectique. Dans un souci d'acceptation, elle fera l'objet d'une médiation avec les habitants du quartier qui pourront durant un mois voir la peinture réalisée par l'artiste de sa naissance à son achèvement. Spécificité du travail, la fabrication de l'oeuvre se fera sur place. Elle sera peinte sur toile fixée sur panneaux. Le processus créatif

performer, enfilant sa salopette rouge, Bottazzi adore entrer en immersion dans un quartier et se confronter directement aux réactions du public. Pour l'artiste, qui réalise des compositions abstraites aux couleurs chaudes une oeuvre n'est jamais terminée et continue à se réinventer dans le temps. Ses formes oblongues en quête d'unité font parfois référence à des corpuscules cellulaires se liquéfiant et flottant dans l'espace. Comme toujours l'interprétation sera à l'avenant, les contemplatifs rétinien y verront là une tentative de symbiose et d'harmonie territoriale vue du ciel alors que les amateurs de sonorités fortes y verront plutôt une tentative de vascularisation d'un cortex endommagé. L'artiste se tient volontiers à l'écart de toute tentative de réappropriation de ses signes en invitant le spectateur à s'immerger dans sa peinture. Particularité de Guillaume Bottazzi: il travaille seul, sans assistant, renouant de fait avec un état d'esprit

## Marseille-Provence 2013, une volonté d'afficher une identité territoriale.

occuper comme d'habitude chez lui une place centrale dans la mesure où le spectateur sera convié à un dialogue participatif. En véritable

propre aux premiers pionniers muralistes. Son intervention se situera sur la facade du bâtiment qui marque l'entrée du quartier en rénovation, sa hauteur de 13 mètres lui assurera une parfaite visibilité. Ce projet s'inscrit au coeur d'un programme de rénovation urbaine de la Ciotat. Nul doute que mélangé au public local, il conviera les quelques adeptes du Street art local à suivre l'évolution de la fresque avec grand intérêt.

L'artiste français vient de terminer la plus grande peinture murale du Japon sur le Miyanomori Art Museum, à Sapporo. Cette réalisation de 900m<sup>2</sup> a été initiée dans le cadre de l'évènement "Hope 2011", qui se veut un hommage aux victimes du séisme et du tsunami de mars 2011.

En prévision peut être d'une hypothétique catastrophe prochaine sur la côte méditerranéenne, en pleine Camargue, Tadashi Kawamata, imagine une arche de Noé géante servant entre autre de passerelle observatoire et de lieu de refuge. Une métaphore toute trouvée pour une culture contemporaine camarguaise en péril?

Kawamata travaille en équipe pour ce projet. Familier des workshops avec des étudiants en architecture il assurera la construction de sa passerelle Horizons du 20 février au 2 mars. La passerelle observatoire est née d'esquisses faisant référence aux constructions vernacules

lares improvisées de types humaines, animales ou végétales, qui fleurissent tout au long du delta. La question de la fragilité de sa construction a ouvert inévitablement sur les coûts de sa sécurisation pour rendre son oeuvre pérenne et accessible aux différents publics. Une augmentation des coûts innévitable qui rendait presque impossible la finalisation du projet. Un étonnant contournement de l'obstacle a donc été trouvé par les promoteurs du projet: « Le statut de l'édifice deviendra une « zone refuge » en cas d'inondation »...

Comme point d'orgue à cette manifestation, un judicieux projet d'artiste visant la randonnée périurbaine privilégiant le contact ville campagne. Baptiste Lanaspèze, inconnu du bataillon du CAC 40 en art, a convaincu Marseille-Provence 2013 de finaliser un sentier de grande randonnée GR 2013 de 300 Km. La marche des usagers est ici au centre du projet. L'enjeu est ici de se réconcilier avec la nature. Cet adepte de la pensée écologique a fait appel à une dizaine d'artistes et penseurs de la marche pour ponctuer différents points de vues de l'environnement pédestre par une approche plus esthétique.

L.P.

infos: [www.mp2013.fr](http://www.mp2013.fr)

IKOB

# Jan Fabre : « Je suis un serviteur de la beauté »

Depuis plus de 20 ans, Jan Fabre occupe une position dérangeante sur la scène belge et internationale. Anarchiste dans l'âme, Jan Fabre adore transgresser les règles d'un ordre établi. Tour à tour, plasticien, homme de théâtre, auteur, il est difficile de cerner l'artiste. À la fin des années 70, il étudie à l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers ainsi qu'à l'Institut municipal des Arts et Métiers. Il se fait connaître au début de sa carrière par ses dessins et ses recouvrements au stylo à bille bleu : *L'heure bleue* (1977-1992), le château Tivoli (1990), le plafond orné d'élytres de scarabée dans la Salle des Glaces du Palais Royal à Bruxelles – *Ciel des Délices* (2002), ses sculptures dans l'espace public et les installations plus récentes au Louvre ou à la Biennale de Venise. Nous avons rencontré l'artiste dans le cadre de son exposition à l'Ikob.

**Lino Polegato : Pour les 20 ans de l'Ikob vous présentez une série de dessins d'insectes, pourquoi ce choix ?**

Jan Fabre : Le groupe de dessins présentés à l'Ikob est rassemblé pour la première fois. Ils proviennent de différentes collections privées et de musées. Il y a deux salles rouges et dans l'une d'elles, il y a une tente. Cette tente est faite depuis la forme de deux nez, et cette tente fut mon premier laboratoire. J'étais passionné par le concept de la métamorphose, de la transformation. Dans cette tente, j'ai creusé et attrapé des vers de terre du jardin, j'ai attrapé des mouches et des moustiques dont j'ai coupé les ailes et les ai ensuite placées sur les vers de terre. J'étais une sorte de jeune Docteur Frankenstein, j'ai toujours été intéressé par la "gaya scienza". (le Gai Savoir). J'ai toujours été intéressé et inspiré par les scientifiques.

**A l'origine de votre travail, il y a eu le bic bleu et puis les insectes ?**

D'abord, il y a eu les dessins d'insectes. À ce moment-là, je n'avais pas d'argent et on



Jan Fabre ©FluxNews

m'a appris à utiliser le gros bic parce que c'était bon marché, je pouvais l'emporter partout. Donc, c'était une couleur naturelle, la couleur de la carapace du scarabée mais aussi une couleur chimique.

**Vous êtes prolifique au niveau de la création : performances, théâtre, danse, arts plastiques, que placez-vous au centre de vos intérêts ?**

Je suis un serviteur de la beauté. Je choisis toujours le meilleur format pour l'idée que j'ai. Je suis également un artiste méticuleux. J'ai beaucoup étudié les insectes, je suis un

entomologiste amateur qui aime le milieu des insectes, les mouvements de ces derniers. J'ai également utilisé ces ressources dans mes travaux théâtraux. J'utilise aussi des mouvements d'insectes dans mes chorégraphies. La mise en scène est déterminée par la position d'animaux et d'insectes. C'est donc toujours une recherche de consilience entre les différentes plateformes.

**Daniel Salvatore Schiffer, un philosophe, a dénoncé vos lancés de chats controversés à Anvers et a diffusé l'idée de "barbarisme à visage artistique", comment réagissez-vous à ça ?**

Je peux vous dire deux choses : Premièrement, les chats n'ont pas souffert. Il y avait des professionnels à mes côtés, des vétérinaires, etc. La police m'a conseillé de ne plus faire de commentaires là-dessus pour ma protection personnelle.

**Vous avez été souvent agressé ?**

Ça m'est déjà arrivé trois fois en Flandre. Une fois, suite à mon travail dans le palais royal, j'ai été persécuté pendant 6 mois. Ils ont jeté de la merde sur ma façade, ils m'ont frappé dans la rue, parce que j'ai fait quelque chose pour la Belgique, et donc les

partis d'extrême droite m'ont appelé un traître territorial, un enculé et ils ont également rendu ma vie peu sûre d'un point de vue physique. La deuxième fois, lors de l'exposition avec Jan Hoet, avec les coussins de viande, j'ai dû dormir chez des connaissances parce que je ne pouvais plus dormir à la maison. Et évidemment tout le monde en Flandre sait que je suis anti-Vlaams Blog, anti-NVA. Je n'ai aucune sympathie pour Philippe de Winter ou Bart de Wever et leur idéologie et je crois que le problème vient aussi de ces gens-là. Ces gens-là n'aiment pas l'art, ils n'aiment pas la beauté.

**Vous vous sentez encore en sécurité en Belgique ?**

En ce moment même je viens de Paris, j'y travaillais. Quelques jours auparavant, j'étais à Athènes, et je suis revenu en Flandre et j'ai eu peur d'être la cible de violences physiques. Je ne bougerai pas. Je suis né à Anvers, j'ai vécu à Anvers et je me battrai pour la beauté et sa défense mais croyez-moi ce n'est pas amusant.

**La beauté peut encore changer le monde aujourd'hui ?**

Je pense que je crois encore en la force de la beauté, oui.

**Votre travail s'ancre fort dans ce désir de métamorphose, une manière pour vous d'exorciser l'angoisse de la mort ?**

Une grande partie de mon travail est centrée sur des propos sur la vie dans un contexte post moderne. Je suis tombé deux fois dans le coma et quand vous quittez un coma vous vous retrouvez dans une vision post moderniste de la vie. Donc, beaucoup de mes œuvres sont en quelque sorte une célébration de la mort et pour cette même raison une célébration de la vie. Pour moi, la mort est un cercle. Par exemple, les scarabées que vous retrouverez dans beaucoup de mes peintures, sont un symbole du pont entre la vie et la mort. Mais la mort en tant que terrain d'énergie positive et non négative. La mort est un mouvement qui fait partie de la vie.

**Vous êtes admiratif de l'œuvre de Salvador Dali, le surréalisme reste un modèle pour vous ?**

Non, lorsque j'étais un jeune artiste, j'étais inspiré par Dali parce que je pensais que pour moi Dali était un artiste très libre: il a cassé toutes les barrières, il a travaillé à Hollywood pour Disney, il a fait des publicités, il était peintre et dessinateur. Il était un artiste assez libre à mes yeux et il m'inspirait en tant que jeune artiste. Mais je ne pense pas que mon travail soit très surréaliste, mon travail est une sorte d'héritage du symbolisme belge. Je pense que lorsque vous placez l'artiste en dehors de la société, ce dernier s'auto-détruit. On a besoin d'artistes et de beauté dans la société, sinon on se suicide et en tant qu'artiste, je crois en la force de la beauté. Tout mon travail est basé à l'encontre du cynisme. Mon travail est plein d'espoir, mon travail défend la vulnérabilité de la nature humaine.

Interview réalisée en anglais.  
Traduction : A. Polegato

## Bruxelles

### Chapitres I – XVIII. Cires et bronzes Quelle sera la prochaine cible de Jan Fabre ?

Après le plafond couvert d'élytres de scarabées dans une salle du Palais Royal, après l'occupation de la salle des grands maîtres au Louvre, le voilà installé pour un certain temps (provisoire ?) dans un local tendu de noir du Musée d'art ancien (tout sauf moderne) à Bruxelles. Comme une sorte de voie royale, un hommage à un illustre personnage, alors que les 36 têtes ne sont que la reproduction, aux variantes multiples, de son autoportrait. Mais avec toutefois la particularité d'être affublées d'une ou de deux cornes, les unes plus proéminentes que d'autres. Ce curieux appendice dérange en même temps qu'il attire. L'homo habilis se transforme en autant de créatures hybrides, conservant toutefois une physionomie imperturbable, comme si cette particularité prenait place tout naturellement au départ de la boîte crânienne, laquelle sert souvent de socle à l'excroissance. D'où la création de dix-huit nouvelles espèces d'hommes-bêtes non encore inventoriées dans la classe des humanoïdes associés. Mais qu'est-ce qui a pu déterminer Jan Fabre à inventer cette ménagerie insolite ? Un ouvrage regroupe 18 textes – et une introduction – demandés à des écrivains de formations diverses. Sélection sur commande ou par amitié ?

Le dieu Fabre a désormais son chemin de cornes, en 18 stations, excusez du peu. Visage calme ou grimaçant, tireur de langue à l'occasion, l'arrogance du personnage est bien connue : alors que d'autres plasticiens mènent discrètement leur parcours et occupent, disons, sans tambours ni trompettes, l'avant-scène mondiale du marché de l'art, notre Fabre n'impose aucune de ses interventions qu'avec fracas, sous le couvert de lieux privilégiés, ce qui augmente évidemment ses chances d'être remarqué par les foules toujours avides d'extravagance. Songeons aux artistes ayant pris possession de certaines parties du château de Versailles. Peut-être le verrons-nous demain au plafond de la Chapelle Sixtine ? Utiliser un tel stratagème n'est-il pas un piètre moyen de se faire reconnaître ? Mais comment parvient-il à convaincre les autorités responsables de doctes institutions de permettre dans leurs locaux le placement d'installations dont le prétendu objectif serait de « faire passer le message de l'art d'aujourd'hui » auprès d'un public peu habitué à la provocation ?

L'ensemble désigné sous le titre « Chapitre I – XVIII » accepté dans notre musée a déjà été exhibé dans un autre espace, où il s'intégrait à merveille, réparti dans le musée et le parc forestier du Kröller-Müller, dont le cadre naturel lui convenait parfaitement. Le cénotaphe prématuré proposé aujourd'hui au sein du musée – provisoirement, semble-t-il, l'escalier d'honneur en serait la destination future – ne suscite que peu de réactions. A force de vouloir heurter les visiteurs, habitués, il est vrai, à ce genre d'installation, l'effet de surprise n'agit plus et l'image proposée de l'art contemporain imposé finit par ressembler à un gadget digne de figurer dans un parc d'attractions.

L'ancêtre (préssumé), l'entomologiste Fabre, doit se retourner sous sa pierre tombale – est-elle présente dans le lot des 454 pierres accumulées, en vrac, au Louvre ? Que de chemin parcouru depuis les modestes dessins au bic d'antan !

Jacques De Maet

Expo et catalogue « JAN FABRE – Chapitres I-XVIII. Cires et bronzes », aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 3 rue de la Régence – 1000 Bruxelles.  
Tél. (02) 508 32 11 – Jusqu'au 27 janvier 2013.

Ikob – Musée d'Art Contemporain,  
« Dessins & Sculptures d'insectes 1975-1979 »  
jusqu'au 24 mars 2013 Rotenberg 12 B, 4700 Eupen  
interview sur fluxnews.skyrock.com

# MOUNIR FATMI : « Les magazines d'art où la critique doit trouver son espace de liberté ne sont plus libres. »



mounir fatmi, « Sleep-Al Naim », 2005-2012, France, 6 heures, HD, N&B, stereo. courtesy de l'artiste et Galerie Husenot Paris.

Dans le cadre de l'exposition « Intranquillités » au BPS22 de Charleroi, mounir fatmi (pour affirmer son refus de céder à une forme stable acquise, l'artiste a été les majuscules à son nom et à son prénom) a présenté plusieurs installations très fortes et justes parmi lesquelles « Jusqu'à preuve du contraire » qui met en lumière la soustrate 24 du Coran, qui s'intitule justement « la lumière ». Dans le verset 35, on peut lire : « Dieu est la Lumière des cieux et de la terre. Sa lumière est semblable à une niche où se trouve une lampe. La lampe est dans un cristal, qui ressemble à un astre de grand éclat ; son combustible vient d'un arbre béni : un olivier ni oriental ni occidental dont l'huile semble éclairer sans même que le feu la touche. Lumière sur lumière. « Le spectateur qui l'aborde doit se rapprocher de la lumière pour pouvoir lire le texte imprimé sur les néons, il oscille alors entre aveuglement par excès de lumière et persistance rétinienne. Une autre illusion visuelle est à l'oeuvre dans le film « Sleep-Al Naim — For Salman Rushdie », en hommage à Salman Rushdie et, en référence explicite au film « Sleep » d'Andy Warhol reproduit le sommeil supposé l'écrivain. De cette création d'un corps vivant — l'artiste a utilisé la technologie de l'imagerie numérique à partir de photographies de l'écrivain animées et rythmée par la respiration de fatmi — il résulte une image inquiétante, entre vie et mort, dans un espace neutre, en exil, comme Rushdie lui-même. Ces oeuvres que l'on approche avec une attention voisine du recueillement s'opposent à l'image que les médias donnent souvent de l'artiste qui ne retiennent de son oeuvre que la censure qui souvent la frappe (tout dernièrement encore lors du Printemps de Septembre de Toulouse et à l'Institut du Monde arabe de Paris, où devait être montrée « Sleep-Al Naim »).

## « Ce n'est pas la première fois que vous travaillez avec Pierre-Olivier Rollin... »

En effet, ce n'est pas la première fois que nous travaillons ensemble Pierre-Olivier Rollin et moi. Nous avons collaboré la première fois pour la biennale de Bruxelles, puis Pierre-Olivier a écrit un très bon texte pour mon catalogue « Fuck the Architect » et finalement cette exposition. Nous préparons aussi un livre sur la vidéo Sleep — Al Naim qui sortira cette année.

**Dans un des articles au sujet des deux censures dont vous avez été l'objet en France ces derniers mois, le journaliste fait le lien avec l'effacement sur ordre de police du dessin « Le Grand Pardon » à Venise en 2009 dans le cadre du projet « Cul de sac » initié par Lino Pologato. Il est bien évident que la situation était tout à fait différente : ce n'était pas le dessin qui était en cause, mais le lieu où il avait été tracé, dans le cloître d'un complexe résidentiel qui faisait l'objet d'une dispute entre le concierge et des propriétaires. Le concierge avait donné son accord, les propriétaires ont appelé la police pour faire effacer le dessin. Le journaliste parle de « badauds choqués » et d'oeuvre « exposée en pleine rue ». J'ai trouvé étrange qu'une légende se construise ainsi autour de vous et des faits de censures. Comment vivez-vous cela ? Pouvez-vous l'expliquer ?**

Non, je n'arrive jamais à comprendre ni à expliquer toutes ces histoires de censures dont j'ai fait l'objet ces dernières années. J'avais découvert l'affaire du dessin de Venise « Le grand Pardon » en lisant le journal Le Monde, sans avoir d'autres informations de Lino Pologato. Quelques jours après, des journaux marocains ont repris l'information et c'était plus ou moins : « Ce n'est pas juste dans les pays arabes, ou au Maroc qu'on censure mounir fatmi. » ! Vous savez très bien que l'information est une machine ; une fois lancée, on ne peut plus l'arrêter.

Malheureusement, les histoires de censure autour de mon travail ne sont pas juste des légendes.

Plusieurs de mes galeries ont reçu des menaces téléphoniques ou par emails concernant mon travail. En 2005, au centre d'art contemporain d'Istres, on m'a obligé à enlever une phrase de l'invitation de l'exposition en pensant qu'elle suggérerait que je suis « un artiste islamiste ». La phrase disait : « Si dieu, ne voulait pas qu'on le voit, il nous aurait créé aveugle », il n'y aucune propagande islamiste là dedans et pourtant. En 2006, des menaces et intimidations auprès de mes galeristes à la Bank galerie à Paris, pendant mon exposition « black panther party for self defense » : des extrémistes juifs voulaient que j'enlève une photo montrant la rencontre du président Arafat et les membres des Black party, ainsi

qu'une peinture montrant Arafat donnant son sang pour les victimes du 11 septembre.

2007 — Menace et intimidation auprès de ma galeriste Shoshana Wayne à Santa Monica, pour que je retire une série de photos sous le titre de Connexion.

2011, mon installation « Les printemps perdus » a été retirée de la foire de Dubai après trois heures d'exposition. Beaucoup d'autres affaires n'ont pas fait la une parce que j'essaie chaque fois de négocier et de trouver des solutions, surtout pour ne pas ni trop embarrasser les organisateurs qui m'invitent ni les mettre en danger. Ce qui me rend triste c'est que cette légende dénature complètement le sujet de mon travail, elle change l'oeuvre qui devient un sujet de communication et sort complètement de son contexte.

## Désirez-vous donner une meilleure version des faits de Toulouse et de l'IMA ?

Je ne sais pas si j'ai vraiment envie d'ajouter une autre version à tout ce qui a déjà été dit.

C'est la première fois où je n'ai pas réussi à trouver un arrangement sans m'autocensurer et être obligé de retirer deux oeuvres dans deux institutions françaises. J'étais confronté à des journalistes de quotidiens, qui ne connaissent pas mon travail et qui n'avaient pas le temps de le connaître. J'ai dû parfois expliquer l'ensemble de mon travail en 10 minutes, synthétiser, ce qui est très mauvais pour toute oeuvre d'art.

Résultat, beaucoup de versions différentes de ce que j'ai dit ou de ce que les journalistes ont cru comprendre.

## Dans un article (vous accusez les critiques d'art de ne pas faire correctement leur travail. Que devraient-ils faire ? Qu'attendez-vous de la critique ? Sont-elles seulement lues ?

Vous n'avez qu'à ouvrir les magazines d'art pour avoir une réponse claire de mes accusations.

Les magazines d'art où la critique doit trouver son espace de liberté ne sont plus libres.

Ils ressemblent de plus en plus à des magazines de mode, où celui qui achète le plus de pages de publicité pour son parfum reçoit la meilleure critique pour son défilé. C'est triste à dire. La connexion art et mode a fait beaucoup de dégâts dans le milieu des critiques d'art.

Une amie critique m'a raconté qu'elle s'est fait critiquer dans sa rédaction parce que son papier n'était pas assez Arty. Ce qui veut dire pas assez fashion, pas très mode. Dans un article de « Art Media Agency » paru après les faits de Toulouse et de l'Institut du monde arabe, le journaliste pose la question : « La critique d'art a-t-elle encore sa place ? »

Je cite l'auteur : « On peut pareillement penser que le scandale autour de l'artiste marocain Mounir Fatmi et son installation vidéo jugée blasphématoire a fait plus parler de lui que les critiques d'art elles-mêmes. Sans parler d'Ai Weiwei dont le travail peut laisser plus d'un dubitatif. C'est sans doute plus son statut de « dissident politique » et ses relations conflictuelles avec le gouvernement chinois qui lui ont permis de devenir connu du grand public, que son oeuvre artistique. Ainsi, le jugement d'une oeuvre n'est

plus basé sur des critères de valeurs objectifs. De tout autres critères sont invoqués et sont à prendre désormais en compte dans la reconnaissance d'un artiste et de son oeuvre. »

Vous voyez le danger. On est dans le temps du spectacle, même un combat peut être récupéré et « fashionisé ». Le seul qui peut nous sortir de ça, c'est « le critique d'art », qui malheureusement a déjà perdu la bataille.

## Comment expliquez-vous la recrudescence de la censure en France (personnellement, je placerais ses débuts à l'affaire « Présûmés innocents » au CAPC de Bordeaux) ?

L'affaire « Présûmés innocents » au CAPC de Bordeaux est une des affaires les plus connues. Il faut se demander combien d'autres affaires ont été étouffées et combien de commissaires et de directeurs de musées ont perdu leurs postes sans que les affaires soient rendues publiques. Pour ça, il faudrait y consacrer un autre article. En tous cas, pour l'instant, je n'ai aucune explication à ce qui se passe en France concernant la censure. Je suis trop impliqué pour pouvoir avoir un jugement clair. J'ai besoin de plus de temps.

## Salman Rushdie est passé à Paris et à Bruxelles pour la sortie en français de son livre. Avez-vous pu entrer en contact avec lui ?

Oui, finalement la rencontre a eu lieu aux Palais des beaux-arts de Bruxelles, grâce à son directeur que je salue ici et remercie en même temps. Je suis actuellement en train de travailler sur une longue interview avec Salman Rushdie qui fera l'objet d'un livre sous le titre de Sleep en collaboration avec Pierre-Olivier Rollin.

Propos recueillis par Colette Dubois

## Cachez cet art que je ne saurais voir

**Forte d'une collection qui, du XI<sup>ème</sup> au XXI<sup>ème</sup> siècle, rassemble plus de 170 000 oeuvres, la galerie d'Etat Tretyakov à Moscou est représentative des problématiques liées à la réception de l'art contemporain par les publics russes. Car si l'affaire des Pussy Riot n'a fait qu'alimenter, en Occident, le fantasme d'un gouvernement qui perpétuerait les méthodes de censure soviétiques, il faut voir que le rejet de la création contemporaine dépasse largement le seul cadre d'une politique gouvernementale.**

Fondée en 1856 par Pavel Tretyakov et proposant un regard d'ensemble sur l'évolution des écoles russes, particulièrement celles de peinture, la galerie d'Etat Tretyakov fait partie des hauts-lieux de l'histoire officielle et du sentiment national. Célèbre pour ses toiles de maîtres, représentées par exemple sur ces boîtes à biscuits qui les ont amplement diffusées dans le quotidien, l'institution retrace une histoire qui nous transporte des icônes du XII<sup>ème</sup> siècle aux avant-gardes du début du XX<sup>ème</sup> siècle, de Dionisy à Malevitch, en passant par les artistes adoubés par les soviétiques après la Révolution d'Octobre. Néanmoins, en accueillant depuis quelques années les oeuvres d'artistes comme Oleg Kulik, l'institution s'attire les foudres d'un public qui ne comprend pas comment un art jugé provocateur ou « dérangé » a pu pousser les portes de ce temple de l'histoire artistique et culturelle du pays. Après plus de soixante-dix années de contrôle de l'expression artistique, il est aisé de comprendre que le peuple doit

relier les dernières avant-gardes russes à la création la plus récente, sans avoir vécu les transformations de la modernité que l'Occident a couvé puis exporté, et sans avoir connu le goût parfois dérangeant d'une parole libérée.

Qu'il s'agisse d'une responsable de la galerie comme de l'ancien ministre de la culture Mikhaïl Shvydkov, tous deux rencontrés les 2 et 3 décembre 2012 à Moscou, le constat est le même : le problème trouve sa racine dans une éducation artistique conservatrice qui ne dépasse guère la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle. Depuis le début des années 90, un vent de libération souffle en effet dans les milieux artistiques russes, et les groupes activistes ne manquent pas, de Voïna en passant par les Blue Noses. Si ces créateurs disposent d'une certaine liberté de ton<sup>1</sup>, il est étonnant de constater que leurs oeuvres sont accessibles, si l'on prend la peine de se rendre dans des lieux dédiés à l'art contemporain, entendez des lieux identifiés comme autant d'espaces rassemblant des personnes aux goûts « douteux ». Les performances suscitant arrestations et autres procès retentissants se sont, pour la plupart, déroulées dans des lieux publics sans autorisation préalable<sup>2</sup>, car en Russie, tout est affaire de labélisation et d'image : pas besoin de censurer l'art contemporain s'il est localisé, le public le fera de lui-même en n'allant pas à sa rencontre.

Pour remédier à ce manque de compréhension et de visibilité, la galerie d'Etat Tretyakov propose depuis quelques années des expo-

# CHARIF BENHELIMA : THE ALLOCHTOON

Après sa participation à *Intranquillités* au BPS 22 dans le cadre de Daba Maroc et son exposition « Polaroids 1998-2012 » à Bozar, Charif Benhelima (°1967) va présenter entre le 16 mars et le 26 mai prochains une nouvelle exposition au BPS 22, *The Allochtoon*.

A travers le médium photographique et en relation étroite avec sa propre biographie - l'artiste est né à Bruxelles d'un père marocain expulsé de Belgique lorsqu'il avait trois ans, et d'une mère belge décédée lorsqu'il avait huit ans -, Charif Benhelima place la question de l'identité au centre de son travail.

Son premier travail, *Welcome to Belgium*, regroupait quatre séries de photographies autour de l'immigration à Bruxelles et à Anvers. Lors d'un séjour de quelques années dans le quartier de Harlem à New York où il réalise *Harlem on my mind - I was, I am*, il apprend qu'il a des racines juives sépharades. C'est aussi à ce moment qu'il décide d'utiliser le polaroid. Contre une image photographique désormais numérique trop lisse, aux couleurs trop brillantes, l'image polaroid est unique. Il joue de ses imperfections pour traduire son regard sur le monde, il l'agrandit et ainsi, elle affirme la dialectique entre visible et invisible qui caractérise son art. Sa découverte du Maroc donnera naissance à *The Semites*, une série de portraits, ceux d'une famille qu'il construit et qui est tout autant réelle qu'imaginaire. Les traits des visages photographiés disparaissent partiellement derrière un flash lumineux. L'artiste les présente derrière un mur de verre qui réfère d'abord aux murs séparateurs de peuples - de Berlin à la Palestine en passant par la frontière entre le Mexique et les Etats-Unis -, la présence des reflets permet également au spectateur de se projeter dans ces visages, de se trouver relié à la famille et non plus séparé.

**L'exposition que vous êtes occupé à préparer pour le BPS22 s'intitule « The Allochtoon ». Pourquoi ce titre ?**

Le mot allochtone est un terme néerlandais, déjà utilisé aux Pays-Bas



Child, 1994 © Charif Benhelima.

Semite four-teen, Paris 2004

avant 1954, il s'est généralisé en Flandre au début des années 1990, et de plus en plus dans la langue française en Belgique. Je me demande pourquoi on utilise ce mot seulement ici en Belgique et aux Pays-Bas. Ce qui me pose problème, c'est de savoir pourquoi on crée plusieurs mots liés à l'immigration et pourquoi on continue toujours à créer des nouveaux mots. La question est : quand est-ce qu'un migrant cesse d'être un migrant ? Quand il/elle est intégré(e) ? Le migrant n'est plus un migrant quand le pays d'accueil ne le nomme pas un migrant. Ce n'est pas évident de se débarrasser du mot immigrant, de l'idée d'être toujours un immigrant malgré une bonne intégration, quand le pays qui le reçoit continue à lui donner

toutes sortes de noms, tels qu'étranger, nouveaux arrivés, nouveaux belges et surtout allochtone.

Aux USA, par exemple, un pays où j'ai habité pendant trois années, tout qui est né là-bas est américain.

Et pour moi, c'est étrange : j'ai une mère belge, je suis né en Belgique et je suis vu comme un immigré. Pas seulement un immigré, un allochtone. Ce qui signifie ne pas appartenir à un groupe. Autochtone, c'est originel, allochtone désigne une autre catégorie séparée de celle qui est dite « originelle » et a une connotation négative. J'ai étudié le sujet et j'ai observé que le mot n'est utilisé que pour des gens venus des pays non occidentaux ou en voie de développement économique et leurs descendants.

Notre reine, femme du roi, vient d'Italie, donc leurs enfants sont à demi belges. Pourquoi alors ne sont-ils pas vus comme des allochtones ? Je crois que nous avons beaucoup de choses en commun avec eux, mais nous, nous sommes vus comme des allochtones. Il y a abus dans l'usage de ce mot et c'est cela que je mets dans mon travail. L'exposition se concentre sur le mot et tout ce qui gravite autour de lui. Le stéréotype commence à partir de là. Je suis persuadé que ce mot a été créé et est utilisé pour séparer les gens, pour séparer négativement : celui qui n'appartient pas à la communauté.

**Cela met en jeu tout votre travail.**

Oui, on commence par les racines, on revient aux racines. D'où vient le problème avec les allochtones ? Je reviens alors à mon premier travail *Welcome to Belgium*. Dans le livre qui l'accompagne, j'ai reproduit la page d'une brochure que le ministère de l'emploi et du travail belge avait distribuée dans les pays d'Afrique du Nord pour recruter des travailleurs pour des emplois que plus personne ne voulait faire ici. Ils y promettaient tout : un travail bien payé, une vie confortable, une bonne éducation pour les enfants, etc. Et maintenant nous sommes là.

**Ce type de brochure avait déjà existé auparavant avec l'immigration italienne.**

Je ne connais pas la brochure dont vous parlez, mais je sais que les gouvernements espagnol, portugais, italien avaient décidé de ne plus envoyer de travailleurs en Belgique parce que les conditions de travail étaient dangereuses.

**Oui, après la catastrophe minière du Bois du Cazier à Marcinelle.**

Oui.

Et nous sommes ici. Je crois fermement que je ne suis pas responsable de l'histoire qui me précède, mais uniquement de mes propres conduites dans le présent et le futur. En effet, je crois que personne n'est responsable de l'histoire qui le précède. Dans le cas particulier dont nous parlons, il n'est pas de ma responsabilité que la Belgique ait fait une campagne pour recruter des travailleurs d'Afrique du Nord, que mon père soit alors venu, que ma mère et lui se soient rencontrés... Des liens très forts entre les pays impliqués se sont formés et établis. Tout le monde oublie cela - ou prétend l'oublier parce que c'est plus convenant - quand on parle d'allochtones, de migrants, de réfugiés, on oublie

Il faut aussi tenir en compte que le travail, la contribution de ces personnes qui ont laissé leurs familles, leurs amis, leurs pays, n'a pas seulement signifié de meilleures possibilités de vie pour eux et leurs familles, mais aussi pour la croissance et le développement économique et social de la Belgique elle-même. Et cela encore de nos jours. C'est important de parler de ces sujets dans des villes comme celle-là. Cela permet de se poser des questions sur le lieu et la situation d'où on vient, comment Tout cela a commencé. J'étudie actuellement les archives, des livres sur l'histoire de la ville de Charleroi et un quatrième travail qui y serait directement lié prendra peut-être place dans l'exposition...

**Que pensez-vous de la situation actuelle de Charleroi ?**

C'est aussi intéressant de parler de cela car cette ville a été créée sur de grandes possibilités économiques et actuellement, il n'y en a plus que très peu. Mais l'histoire ne peut pas s'arrêter là. Les gens sont simples, j'aime bien la ville. Elle a une vibration particulière.

**Votre travail met en jeu une dialectique entre visible et invisible en relation avec l'allégorie au sens où l'entend Walter Benjamin - la plus petite chose qui se voit reliée à l'histoire dans un éclair.**

Je suis d'accord, je travaille avec différentes couches. Déjà dans *Welcome to Belgium*, cette idée est présente. La première couche se trouve du côté de l'esthétique pour permettre aux gens d'entrer dans l'image. La deuxième couche est du côté de la narration, de l'histoire - le

début, le milieu et la fin. Il y a aussi les couches historique, sociale et personnelle, qui font allusion à des rapports symboliques qui ne sont pas immédiatement visibles : c'est une idée que je poursuis dans mes autres œuvres. Ce qui appartient à l'invisible est ce qui exprime mon mode de communication.

**Il me semble qu'une autre dialectique en découle, elle tient dans une violence contenue, jamais provocatrice...**

Toutes mes œuvres ont un volet critique très fort vis-à-vis de la société et de la façon dont les gens pensent, mais c'est de façon subtile. Je ne veux pas faire dans le sensationnel. Par exemple dans le livre *Welcome to Belgium*, j'ai placé au début de chacun des quatre chapitres qui le constituent des notes de bas de page. Ce sont des extraits de textes officiels, des décrets flamands qui définissent les immigrés, les réfugiés, les illégaux de façon administrative et très froide. C'est très important car ça montre comment la société, le gouvernement décrivent et pensent les gens. Crier, c'est momentané et ça passe.

**Propos recueillis par Colette Dubois**

sitions hybridant les époques et les styles, par le biais de thématiques conventionnelles. Ainsi, jusqu'au 24 février, « Still-life Metamorphoses. Dialogue between Classic and Contemporary Art » offre un regard croisé sur les pièces d'Ivan Fomish Khrutsky, Valery Ivanovich Jacobi ou encore Boris Zakharovich Turetski, en prenant le biais des évolutions de la nature morte en Russie à partir du XIX<sup>ème</sup> siècle. Durant l'été 2012, une exposition dédiée à Chagall a contribué à réintroduire la figure de l'artiste dans l'histoire de l'art nationale. Pareille médecine douce semble dérisoire aux vues des carences héritées du régime soviétique, et plus particulièrement de la période stalinienne, néanmoins, en l'absence de tout programme éducatif ambitieux, ce type d'institution semble le plus à même d'améliorer la situation compte-tenu de la richesse de sa collection et des lectures transversale que cette dernière autorise.

La parenthèse marquée par la période com-

muniste semble donc avoir du mal à se refermer, mais le rejet de la création contemporaine et des œuvres à caractère subversif en Russie participe d'un mouvement plus vaste et bien plus inquiétant à l'échelle internationale. Les nombreuses destructions d'œuvres et manifestations qui ont scandé l'année 2012 n'ont pas manqué de le démontrer. Rappelons qu'en France, un homme a été arrêté chez lui et a écopé de travaux d'intérêt général, ainsi que d'une amende, pour avoir chanté *L'Hécatombe* de Brassens à des policiers en service, et ce dans la plus totale indifférence médiatique et politique.

**Anthoni Dominguez**

<sup>1</sup> Cette liberté peut être perçue comme une contrepartie au désengagement de l'état en matière de financements de la création, dès la dissolution du bloc soviétique

<sup>2</sup> Des Pussy Riot à *La Révolution du Palais de Voïna*, en septembre 2012



l'histoire qui est là derrière nous.

**Qu'allez-vous montrer dans l'exposition ?**

Je vais montrer la série complète *Welcome to Belgium* et l'installation photographique *Semites : a Wall under Construction*. La présentation de ce travail-ci utilise un mur. Quand on utilise un mur, qu'il soit physique ou imaginaire, c'est qu'on refuse de négocier. Ce qui se passe, par exemple, entre Juifs et Arabes alors que culturellement, le lien entre eux est très fort, ce sont des sémites. On ne peut pas négocier dans la perspective de la religion, celle-ci génère du conflit, tandis que la culture permet le dialogue ; pour moi, c'est très important.

Un troisième travail, plus directement lié au mot allochtone, est actuellement en cours. Je ne peux pas en dire plus pour le moment.

**Est-ce que l'exposition a une inscription particulière dans la région de Charleroi ?**

Oui parce que c'est une ville qui est construite en grande partie par l'immigration, par des gens qui ont quitté leur pays pour venir travailler là-bas, pour chercher de meilleures possibilités de vie. Les mines et la sidérurgie ont ouvert cette perspective.



Vue de l'exposition Thomas Hirschhorn, *Flugplatz Welt/World Airport*, 1999 / Collection Mudam Luxembourg © Photo : Eric Chenal

# THOMAS HIRSCHHORN FLUGPLATZ WELT/WORLD AIRPORT COLLECTION MUDAM

MUDAM LUXEMBOURG  
jusqu'au 26.05.2013

Mudam Luxembourg  
Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean

3, Park Dräi Eechelen  
L-1499 Luxembourg

info@mudam.lu  
www.mudam.lu

t + 352 45 37 85 1  
f + 352 45 37 85 400

MUDAM  
LUXEMBOURG  
MUDAM

# Le MUDAM se met à l'heure vénitienne

Avec près de 75000 visiteurs par an le MUDAM s'adapte à sa nouvelle vitesse de croisière et continue à capter l'attention du public. La politique d'expositions à thèmes menée depuis quelques années par Enrico Lunghi (et son équipe de commissaires) commence tout doucement à porter ses fruits. Le pari de miser, non sur des noms connus, mais sur des démarches prospectives qualitatives d'artistes contemporains est appréciée non seulement du public mais par le milieu des professionnels de l'art. L'exposition actuelle nous invite à une re-visitation de la collection et des participations luxembourgeoises à la Biennale de Venise, jusqu'au 24 février 2013. Dans le monde de l'art actuel, le remont(r)able fait partie des pratiques contemporaines. L'installation *Flugplatz Welt World Airport* de Thomas Hirschhorn s'inscrit, elle aussi, dans cette dynamique de re-monstration. Visible jusqu'au 26 mai.

**Le musée reconstitue grandeur nature les interventions qui se sont succédées à Venise depuis 1988.**

Historiquement, tout commence par une offensive d'artiste. Patricia Lippert démarre les démarches administratives pour une participation vénitienne et miracle, d'entrée de jeu elle réussit à convaincre le Ministère. S'ensuit une participation en duo avec Moritz Ney. Pas de catalogue, pas de soutien financier. A l'époque, les artistes étaient confinés dans un espace de 20m2 au fond du Pavillon italien.

L'entrée en lice de Jean Clair comme directeur général de la Biennale de Venise en 1995 vient bousculer la donne. Les petits pays comme le Luxembourg et les pays d'Amérique latine sont priés de s'esquiver pour faire de la place à son exposition.

Se retrouvant hors cadre, Enrico Lunghi, jeune commissaire en charge du Luxembourg cette année-là, eut l'excellente idée de choisir Berth Theys comme artiste. Avec beaucoup de diplomatie et de souplesse le duo artiste-commissaire allait finalement réussir à se faire accepter en s'intercalant dans le périmètre belgo-hollandais. Le pavillon de fortune ne passa pas inaperçu et finalement une situation, jugée désespérée au départ, finit par prendre l'avantage.

Cette incursion remarquée allait servir de rampe de lancement pour la fixation (définitive?) d'un point d'attache dans la ville de Venise. Stratégiquement bien placé, il se situe non loin du pont de l'Académie et du pavillon slovène. Depuis 1999, la Ca' del Duca, ancrage vénitien du Pavillon Luxembourg, est devenue avec le temps un passage obligé des nombreux visiteurs biennalistes.

Excellente initiative que cette expo au Mudam, car elle permet à tous ceux qui n'ont pas pu descendre à Venise de se rendre compte de la qualité de ce genre de représentation. Les douze participations sont déclinées en partitions et sont réadaptées et rejouées dans un nouveau contexte. Bien recontextualisé, en-dessous de la verrière, il revient à Bert Theys et son "pavillon pirate" de rejouer une zone de transit, le pavillon, comme à Venise, est meublé de plantes vertes et de quelques transats pour visiteurs fatigués. Dans le parcours, on retrouve avec plaisir, sans la canicule



*Bert Theys Potemkin Lock, 1995/2012  
Installation 400 x 1250 x 990 cm Courtesy de l'artiste  
Version exposée : Production Mudam © Photo : Aurélien Mole*



*MUDAM, Thomas Hirschhorn Airport*

## Thomas Hirschhorn : Flugplatz Welt/World Airport.

Dans cette installation, Thomas Hirschhorn représente un aéroport, un monde autonome qui comme un corps vivant est étonnamment relié et irrigué par de multiples réseaux. Les avions long courrier forment l'épicentre de cette pensée de reconnexion. L'installation monumentale de 400 m2, montrée pour la première fois à Venise en 1999, remontée à la Renaissance Society de Chicago en 2000 à Chicago est reconstruite à l'identique au Mudam, douze ans plus tard par l'artiste. Panneaux d'époques et bandes scotch contemporaines associées à des matériaux pauvres et disparates constituent le corpus de l'œuvre. La métaphore visionnaire d'un monde d'après 11 septembre 2001 est ici prémonitoirement mise en scène.

**Jusqu'au 26 mai/2013, le visiteur pourra découvrir Airport.**

cette fois-ci, les balayeurs du désert, le lion d'or de 2003 de Su-Mei Tse. Parmi les redécouvertes une mention spéciale pourrait être décernée à l'équipe qui a su reconditionner l'installation surréalisante de Nadine Feipel & Jean Bechameil dans le contexte des salles du Mudam. Le climat particulier de leur ambiance vénitienne semble resurgir à nouveau! L'installation vidéo de Gast Bousch et Nadine Hilbert, revivifiée par la bande son de Yannick Franck est également bien remontée. Elle fut sans conteste un des moments forts des re-productions vénitiennes.

La volonté affichée du Luxembourg de toujours miser sur des artistes en devenir, non encore connus, s'est avéré être au final, un choix gagnant.

En 2013, la représentante du Luxembourg sera Catherine Lorent, une jeune artiste multimédia, issue du milieu underground. Elle aime la peinture, le théâtre et les performances musicales.

On ponctuera la visite du musée par une redécouverte de la collection en compagnie des commissaires Marie-Noëlle Farcy et Clément Minighetti. Sous le titre Gainsbourien « Dieu est un Fumeur de Havanes », ils nous concoctent un projet expositif centré sur les notions de croyance et de fétichisme. Qu'est-ce qu'une idole

aujourd'hui? Une douzaine d'artistes nous emmènent en voyage autour du monde. Pascale Marthine Tayou avec sa fragile idole de verre, le Sud-Africain Pieter Hugo et ses photographies suggestives et aussi une découverte, l'œuvre aux accents pataphysiques de João Maria Gusmão et Pedro Paiva qui interroge avec beaucoup d'humour certains phénomènes paranormaux.

Une des dernières acquisitions qui rejoindra la collection du Mudam est un ensemble de vidéos de Sylvie Blocher. Une exposition lui sera consacrée en 2015. Une belle manière, pour une artiste qui n'a pas encore de galerie officielle, de continuer d'exister en tant qu'artiste. On saluera ce type de politique prospective visant les « oubliés » de l'art et de son système.

**du 23 mars au 8 septembre/2013, l'exposition L'Image papillon s'intéressera aux relations parfois complexes entre l'image et la mémoire.** Elle regroupe 16 artistes dont les œuvres abordent les champs de la mémoire et de l'histoire sur le mode de l'expérience, de la réminiscence, de l'entrecroisement des temps. Tacita Dean, Felix Gonzalez-Torres, Siebren de Haan & Lonnie van Brummelen, Zoé Léonard, Helen Mirra, Dominique Petitgand...

L.P.



## Quand l'architecture de New-York se confronte à la véritable histoire des Super-héros...

© Dulce Pinzón, Spiderman, Bernabe Mendez de l'État de Guerrero est laveur de vitres à New-York. Il envoie au Mexique 500 dollars par mois

Les deux facettes du rêve américain sont ici confrontées dans ces deux points de vue sur New-York. Dulce Pinzón s'intéresse au sort de ses compatriotes en les faisant poser en héros de BD, une façon pour elle avec ses 38 tirages suggestifs de démystifier l'idéal américain. Certains y verront même une certaine amoralité. Au delà de l'aspect d'une scénographie parfois trop caricaturale, ses photos nous interpellent sur le sens éthique de son action. Le cartel explicatif que l'artiste joint à ses photos fait partie de son engagement. Une approche formelle très différente chez Vincent Jendly. Le photographe suisse s'intéresse lui à la ville et à son architecture. Il renvoie l'humain au statut de lilliputien. A voir au Théâtre du Crochetan à Monthey jusqu'au 1er mars



*Vincent Jendly, 1114 6th Avenue, New-York*

## NEWS

### Massimiliano Gioni à la tête de la 55e Biennale de Venise

Pour la 55e édition, c'est Massimiliano Gioni qui a été nommé directeur général. A 39 ans, il devient le plus jeune directeur de l'histoire de la Biennale. Il est actuellement le Directeur artistique de la Fondation Nicola Trussardi à Milan. Il a dirigé Manifesta 4 et est également directeur adjoint au New Museum of Contemporary Art de New-York.

Massimiliano Gioni présentera à Venise sa vision du « Palais encyclopédique ». Comme il le souligne : « Encyclopédique » est un terme qui fait peur parce que cela fait référence à un travail titanesque et ennuyeux... Ma thématique se réfère au projet fou créé en 1955 par l'artiste italo-américain Marino Auriti qui a tenté de donner forme à un musée imaginaire qui tiendrait compte de toutes les connaissances de l'humanité. L'exposition posera entre autre la question du comment essayer de construire une image du monde quand le monde lui-même a été fait image? Au pavillon belge, ce sera le tour de la communauté flamande, qui a sélectionné Berline De Bruyckere (née en 1964). Le off belge francophone n'est toujours pas dévoilé à l'heure actuelle. Y en aura-t-il un cette année? Rien n'est moins sûr, vu la crise actuelle. Saluons les huit nouvelles entrées qui sont: Les Bahamas, le Royaume de Bahreïn, la République du Kosovo, le Koweït, les Maldives, la Côte-d'Ivoire, le Paraguay et le Nigeria.

**Réservez vos billets!**

**Rendez-vous à Venise du 1er juin au 24 nov. 2013**

# Peter Fengler: « Je suis en recherche d'instabilité »

## MEIN ARSCH-LOCH ist DAS SPFKTRIM



**Yannick Franck: Ta performance au KRAAK festival 2012 était à la fois désopilante et remplie d'éléments conceptuels propices à susciter la réflexion. Comment les idées te viennent-elles? Est-ce que ton processus créatif est plutôt intuitif, lié au moment même des performances ou est-ce le fruit d'une réflexion poussée en amont?**

Peter Fengler: La série *Baroque Non Baroque* est constituée d'éléments qui se mettent en place progressivement, tous articulés autour de la notion de *proportionnisme*. Je suis en recherche d'instabilité, de perturbations, je cherche à questionner les limites entre ce qui est "trop", et de ce qui est perçu comme "acceptable". C'est en quelque sorte comme poser des ballons au sommet de collines... Le tout est basé sur une volonté de créer un mélange entre l'art "pur et dur" et certains éléments plus typiques de l'*entertainment* tout en brisant les dogmes, les conventions liées à la façon dont nous percevons ces domaines, en ne tombant pas trop dans les clichés de l'un ou de l'autre. Cela ne veut pas dire que j'évite tous les aspects clichés de l'*entertainment* mais plutôt que je ne veux absolument pas tomber dans une forme qui s'apparenterait à du cabaret. C'est quelque chose d'assez sérieux, selon moi une forme d'art abstrait assez élitiste, opérant avant tout dans le domaine sonore. L'idée principale est de susciter les remarques, les réactions, de provoquer une réflexion. Mais pas en fâchant les gens ou en étant cynique comme beaucoup le pensent. C'est sérieux dans la mesure où je suis lié avec mon sujet de façon émotionnelle, et que c'est lié à ma conviction que se positionner par rapport au son modifie notre façon de penser les arts en général. C'est bien sur un point de vue très personnel, mais je pense que cette idée s'applique de façon très large. Dans le cadre de la performance, je vise à amener le spectateur vers des états d'esprits et des prises de position *contre* mon travail. Ce qui est valable tant pour moi-même que pour le spectateur, il s'agit de désorienter afin de réorienter. C'est une forme de poésie sonore mais qui n'a rien à voir avec la vieille tradition de l'improvisation libre, du "*just go with the flow*" que je ne supporte pas. Je suis assez strict vis à vis de qui peut entrer dans ce cadre ou non. Je cherche à générer des formes inattendues qui émanent d'une reconstruction, d'une accumulation de divers éléments. C'est une tentative de créer des structures sonores qui ont une esthétique nouvelle et architectonique au sein d'une approche *multimédia*. C'est un terme que je trouve assez affreux, je l'utilise juste pour dire que j'utilise différentes techniques et pas seulement le son. Je travaille depuis une grosse quinzaine d'années au carrefour des arts plastiques, de la performance et de la musique expérimentale et le résultat est une sorte d'«almanach» que je construit à partir d'expériences très personnelles. Mon but est de me positionner en dehors du centre, des

courants dominants ou de toute convention, que ce soit celles des musiques improvisées, de la pop, du punk, de l'opéra, du minimalisme abstrait, de la musique électronique dansante ou quoi que ce soit d'autre. Ma façon de travailler est liée à un espace mental que je crée dans mon atelier. Toutes sortes de matériaux, de croquis, d'images, de travaux imprimés, de collages (sonores ou non), de déchets, etc. Tout écloso d'une sorte de biotope polymorphe propice aux connexions, aux associations. Et les choses prennent forme petit à petit, j'essaie en général de voir si les idées, les concepts qui en émanent sont pérennes. Si j'estime que c'est le cas et qu'ils trouvent leur place dans le projet que je mets sur pieds à ce moment là, alors elles sont prêtes à être montrées, confrontées à un public. Ce qui ne veut pas dire qu'elles sont alors totalement abouties car elles doivent encore prendre forme sur scène, être exprimées avec une intention juste. C'est vraiment à ce moment que les choses doivent vraiment se passer, je dois décider à chaque instant comment je vais appréhender ce matériau. C'est pour moi l'essence même de la performance, c'est essentiellement une structure ouverte dans laquelle certaines choses doivent être décidées à l'instant même, en face du public et de soi-même. S'entraîner, répéter est une chose mais jouer le jeu de la performance en est une autre.

**YF: Tentes-tu de faire passer un point de vue philosophique ou une idée particulière par le biais de tes performances? Ou est-ce que ton propos naît plutôt de façon abstraite et intuitive?**

PF: Ce n'est pas un message bien défini mais quelque chose de plutôt ambigu. Je prends avant tout un parti pris non-orthodoxe au sein duquel je tente de développer quelque chose qui se trouve frontières du son de la chorégraphie et du texte. La philosophie de cette démarche est de tenter de définir de nouvelles esthétiques en perturbant celles qui ont cours et de créer pas à pas un espace pour les nouvelles générations. ça se passe avant tout en moi-même, mais je tente de le communiquer, de connecter cette démarche avec le public. Comme je l'ai dit je ne cherche pas à être offensif ou choquant, le but étant plutôt d'être dérangent, de susciter l'interrogation, d'apporter un certain degré de confusion, afin de les préparer à créer de nouvelles connexions. C'est un peu comme une expérience dans un laboratoire de chime, et il se peut qu'un beau jour dans l'esprit d'une personne ou d'une autre, la vieille "formule" change un tant soit peu. J'ai eu des moments comme ça et je crois qu'ils sont importants. Le téflon a été découvert aux suites d'un accident dans une usine chimique en France, ils ont trouvé une substance qui avait recouvert toute la zone détruite, elle avait la particularité d'être facilement nettoyable. On a donc reconnu la chose comme digne d'intérêt et on a commencé à chercher à la

développer pour le marché, après avoir d'avantage étudié l'explosion, ils ont été à même de la reproduire de façon contrôlée, il est donc devenu possible de développer tout un tas de nouveaux produits, le téflon est alors devenu un nouveau standard.

Il ne faut pas croire que je me prenne pour une sorte de Messie ou quelque chose de ce genre, comme je l'ai dit c'est avant tout un processus personnel et je m'ennuie assez vite si je commence à répéter les mêmes choses trop de fois. J'espère simplement que certains éléments qui émanent de mon travail ont du sens pour le public.

**YF: Est-ce que tu te considères comme héritier d'une quelconque école ou tradition artistique, dont l'influence aurait été décisive dans le développement de ton travail?**

PF: Je viens du théâtre et de la performance *Noise*, un milieu assez radical et politique où on échangeait des idées critiques, le tout dans une optique très *Do It Yourself*. Ce qui est en fait une vieille tradition, reconnue comme telle au sein des milieux artistiques. Je trouve par exemple le concept des *Temporary Autonomous Zones (Zones Autonomes Temporaires)* d'Hakim Bey essentiel autant pour la société dans son ensemble que dans le cadre des arts expérimentaux, car l'existence de points de rencontre en dehors des circuits officiels est quelque chose d'essentiel, le simple fait de pouvoir décider qui vous rencontrez, quand, et surtout à quel sujet, sans avoir besoin de grand projet prédéterminé.

En parallèle avec ma démarche personnelle je m'occupe aussi d'une "structure de productions polymorphes" qui s'appelle DE PLAYER. C'est une plate forme de production en temps réel qui n'est pas axée sur des valeurs consuméristes. Ce qui s'y montre est avant tout de nature sonore et performative mais nous produisons aussi des disques vinyle en éditions limitées accompagnés de travaux graphiques et textuels imprimés, qui nous permettent de diffuser la partie théorique et politique de notre démarche. C'est en quelque sorte une extension des performances qui permettent au public d'appréhender de façon plus intime ce que nous proposons sur scène.

Bien entendu mes influences se renouvellent sans cesse, qu'elles soient contemporaines ou plus anciennes. J'ai récemment écouté l'album *Rotomator* d'Anton Bruhin, à côté de morceaux vraiment *groovy* comme *Maultrommel* il contient aussi des pièces plus littéraires, qui sont de pures merveilles, que des mots pendant 23 minutes. C'est rythmique, inattendu, imprévisible... Ça s'installe petit à petit dans le temps, devenant complètement autonome... J'ai aussi beaucoup visionné les performances de Tommy Cooper. Il y joue un rôle mais est aussi présent en tant que personne, très précis et quelque part vicieux, roublard... Ce mélange instantané d'intentionnel et de fortuit est assez fondamental pour moi. Il y a aussi Wim T. Schippers qui m'a marqué quand j'étais plus jeune, il mettait en valeur des aspects de la réalité que j'ignorais. Aussi, regarder Sjeff van Oekel vomir au pied d'un sapin de Noël ou interrompre Donna Sommer en téléphonant en plein milieu d'une chanson qu'elle interprétait durant son émission à la télévision Hollandaise *Van Oekel's Discohoek* (1974) ont fait partie de ces moments déterminants. Tout comme ce nouveau voisin que j'ai eu quand j'avais douze ans, qui travaillait dans la RAF (*Rote Armee Fraktion*) en tant qu'avocat... Il lisait des livres porno et buvait du café froid mélangé à de la liqueur et de la glace... Je veux dire que la vie de tous les jours est inspirante, c'est de là que tout

perçu comme telle. Le groupe de Mike Kelley, *Destroy All Monsters*, est souvent considéré comme juste un passe temps qui lui permet de rester jeune, mais ce sont des conneries. Ce groupe a la même valeur et est issu de la même nécessité que son oeuvre visuelle, il fait partie d'un tout. Travail collectif et interdisciplinarité en sont les maîtres mots.

**YF: Peux-tu me parler des impulsions et des concepts à la base de ta série *Baroque Non Baroque*?**

PF: Le point de départ est de choisir des éléments sonores qui sont habituellement utilisés dans des formes assez complexes, musicales et de les utiliser autrement. J'évite la composition et la structure au profit d'éléments fondamentaux, j'essaie en quelque sorte d'utiliser les briques qui sont à la base de la construction d'une maison sans avoir besoin de construire toute la maison. J'utilise le matériau de base en tant que tel pour en faire ressortir les qualités intrinsèques, abstraites au sein d'un ensemble qui le met en valeur et qui déclenchera une réflexion. Une pièce, conçue de cette manière a une structure propre, et par le glissement léger des éléments qui la constitue s'opère un déplacement de sens. C'est un peu comme la peinture abstraite, il faut du temps pour en comprendre la structure. En général mon matériau de base est très simple mais on peut aussi y voir quelque chose d'autre que ce que l'on voyait au départ, c'est ça qui m'intéresse, les choses fondamentales.

Tout y est présenté à travers la chorégraphie. La performance est un médium extrêmement vulnérable, car ça peut très facilement s'écrouler ou partir en fumée. Si on observe pas le bon état d'esprit les éléments de base peuvent ne pas prendre part à l'édifice que vous essayez de construire. Vous ratez alors la dimension "cumulative" de votre propos. Tout ça n'a aucun rapport avec une quelconque virtuosité ou processus de mystification, ce qui compte est plutôt le rapport entre le trop et le trop peu. C'est l'idée centrale du *Proportionnisme*, et celle de *Baroque Non Baroque*.

**YF: Quelles sont les sensations que tu vis sur scène, qu'est-ce que tu recherches? D'où te vient l'urgence de performer?**

PF: Pour chaque performance, j'emporte en plus de mon attirail habituel des objets que je n'ai encore jamais utilisés. Et je me garde la possibilité de le faire, en fonction du lieu et des circonstances, de mon état d'esprit et de ce qui se mettra en place sur le moment. J'essaie alors de ne pas me perdre émotionnellement et d'être très connecté à l'instant présent. Le mieux c'est quand des choses inattendues se passent et peuvent directement être intégrées à la performance, qu'elles font naturellement partie du processus de développement. Je ne répète en fait jamais les pièces finies, ce qui n'aurait pas d'intérêt, je me contente de préparer ma valise et de me concentrer pour avoir le bon état d'esprit une fois arrivé sur les lieux.

**YF: Comment travailler en tant qu'artiste "en marge" dans le contexte Hollandais actuel? Est-ce que tu constates des changements importants dans la façon de percevoir ton travail?**

PF: De manière générale les domaines de la musique, de la performance et des arts plastiques sont des choses complexes pour le spectateur. Les productions qui ont une dimension imprévisible et qui sont difficilement classables ne s'adaptent pas à la consommation à grande échelle. Mais les acteurs du monde de l'art ont souvent eux-même une approche assez « annale » des choses, ils manquent d'une réelle compréhension de la valeur et de la position de l'oeuvre d'art sonore dans ses différentes applications (performances, disques, enregistrements "audiographiques", installations). Je perçois la "musique expérimentale" comme un art abstrait et proprement *expérimental*, mais elle n'est pas souvent

perçu comme telle. Le groupe de Mike Kelley, *Destroy All Monsters*, est souvent considéré comme juste un passe temps qui lui permet de rester jeune, mais ce sont des conneries. Ce groupe a la même valeur et est issu de la même nécessité que son oeuvre visuelle, il fait partie d'un tout. Travail collectif et interdisciplinarité en sont les maîtres mots.

Ce qui me plaît énormément dans les performances c'est qu'elles sont aussi des sculptures, des compositions de son expérimental, des chorégraphies, des romans, du bruit qui se déploie dans l'espace mental... Et tous ces aspects jouent sur la même scène et dans le même temps un rôle fondamental dans une construction polymorphe, hétéroclite, qui disparaît ensuite en quelques secondes. On pourrait voir ça comme de l'art "multimédia" mais ce n'est absolument pas aussi limité que de combiner du son et de la vidéo au sein d'une installation. Quelque part c'est aussi lié au théâtre musical, mais c'est plus performatif, plus proprement artistique.

Je me produis aussi bien dans le monde de l'art que celui de la musique expérimentale. Dans des lieux institutionnels autant que dans des lieux indépendants ou complètement souterrains, qui se situent en dehors de toute officialité. Ce qui rend pour moi les choses intéressantes. Ces contextes changeants demandent à chaque fois une approche neuve, qui redéfinit mon travail.

Je n'ai pas peur de la dimension intellectuelle des choses, mais je ne suis pas vraiment un garçon taillé pour l'académisme, qui dans bien des cas conduit uniquement à des considérations de salon et a des attitudes égoïstes de petit-bourgeois. Comme le disait le très méconnu artiste allemand Stephan Bloth (1931 - 1987): "L'hédonisme, le fascisme et l'art vivront toujours côte à côte" ("*Hedonismus, Facismus und Kunst wohnen immer zusammen*"). Pour illustrer le propos, je dirais que je crois à la puissance de la beauté, à l'acte simple, primitif, à la détermination, à la dureté dans la forme, au nonsense comme réflexion ultime, à une forme de luxure sublimée dont le résultat est sans compromis et imprévisible, parfois étonnamment réussi, parfois inconfortable même selon mes propres critères esthétiques.

**YF: Cela doit être particulièrement excitant de simuler un suicide violent devant son public, de sentir cette consternation, cette terreur se transformer en hilarité en quelques secondes, le temps que le public se rend compte que cet affreux craquement n'était pas celui de ta nuque en train de se briser mais de verres en plastique?**

PF: Cette action est basée sur le son. La véritable horreur est due à ce bruit bien spécifique d'os qui se brisent, en combinaison avec mon cou qui se tord. C'est en fait un très vieux tour utilisé dans le théâtre de rue. Ce son et ce caractère émotionnel m'ont donné envie de l'utiliser dans ma série *Baroque Non Baroque*. C'est aussi dû au fait que le défi de cette série est de faire des allers-retours, d'opérer un zapping incessant entre des "tours" de ce genre et des éléments perçus comme propres à l'expérimentation d'avant-garde. Ça souligne le fait que c'est avant tout le contexte qui est déterminant dans notre perception des choses.

Peter Fengler est membre de la plate forme DE PLAYER et du groupe COOLHAVEN NB: COOLHAVEN se produira au festival Sonic Protest, au Cirque Electrique ( le 20 ou le 21 Avril, à confirmer).



Cette photo que s'est réapproprié Raphaël Zarka n'est pas de Zarka mais d'Alexis Zaviatoff. Elle a été prise à Utrecht en 2001. Le skateur est David Martelleur et la figure un 'pivot to fakie'. Raphaël Zarka ne fait pas de photo de skateurs mais collectionne les photos mettant en scène ces skateurs sur des sculptures d'art public... Une des activités principales de Zarka c'est la collecte d'images. Il considère que toutes les pièces qu'il construit aujourd'hui sont des sculptures documentaires, comme on parle de photographies documentaires.

**Rencontre avec Christophe Veys en marge de sa conférence « L'histoire de l'art vue par les artistes d'aujourd'hui » organisée par JAP, qu'il donnera au Bozar le 2 février prochain. Une autre conférence est à épinglez : « Une passion à l'état pur, regards sur les petits collectionneurs » Musées royaux des Beaux-Arts, mardi 19 mars 2013 à 10 heures**

**Quel est le but de toutes ces revisitations d'artistes sur l'histoire de l'art ?**

Si on prend Manet comme exemple, il y a deux axes : à la fois l'hommage et puis l'appropriation technique.

Cette deuxième raison a pratiquement disparu, alors qu'il fut un temps où cette question était importante : retrouver la main, la technique. Dans notre monde actuel, la mode est de copier tout ce qu'on aime et donc il est logique que les artistes passent également par ce genre de choses. C'est un moyen de se frotter au « grand Art » mais aussi de se positionner stratégiquement comme un successeur. C'est important d'amener une certaine lisibilité, de se poser dans les pas d'un autre et de profiter de son souffle. C'est le cas chez Gavin Turk qui profite de la notoriété d'autrui pour gagner la sienne.

**C'est une autre stratégie que celle pratiquée par les grands maîtres**

Nous sommes là avec des artistes qui sont le reflet d'une société contemporaine et donc certains peuvent avoir un désintérêt artistique. Alors que d'autres cherchent à générer des apparentements comme chez Aurélien Froment par exemple.

**Quelle différence fais-tu entre appropriation et citation ?**

Le chapitrage de ma conférence, mettre en place les termes, a été pénible. Je me suis rendu compte que dans la version pour étudiants certains territoires se superposent. Les classifications ne sont pas justes. La citation est un clin d'oeil alors que l'appropriation peut être totale. C'est le cas chez Elaine Sturtevant où la frontière entre l'original et la copie est parfois l'affaire d'un seul spécialiste qui pourrait faire le clivage alors que dans la citation, on comprend bien que chez General Idea c'est juste un clin d'oeil au Love d'Indiana.

Raphaël Zarka qui est un artiste français pose la question ouvertement : Pour quelle étrange raison les artistes n'auraient-ils pas le droit d'utiliser ce phénomène omniprésent dans la création musicale qu'est la

reprise ? Est-ce simplement pour des raisons de copyright de droit à l'image ? Et lui s'autorise cette chose, tout en insistant sur la source. Contrairement à des pratiques qui seraient vraiment de l'appropriation, de prendre une oeuvre d'art et de la considérer comme un ready made, ici on est plus sur quelque chose qui est précisé. On pourrait dire : « Je fais la reprise de tel ou tel objet dû à tel artiste, parce qu'en fait je n'arriverais pas à dire la même chose parce que ces sujets m'intéressent différemment. »

Il se rend compte que quelqu'un a produit une pièce qui rentre complètement dans son corpus d'intérêt plastique, il va donc en faire une simple reprise.

Dans le monde musical Rufus Wainwright a refait tout le spectacle de Judy Garland de bout en bout. C'est l'esthétique écran du copier-coller présent dans notre société. On peut s'approprier les choses et générer néanmoins un nouveau langage plastique. Mais on va dire que les moins bons profitent simplement du souffle d'autrui. La valeur ajoutée est parfois faible.

**Parmi les artistes qui t'intéressent ?**

Ce sont des personnes qui vont mêler différentes sources et pas uniquement le regard qu'ils peuvent porter sur l'histoire de l'art mais aussi sur la culture qu'ils se construisent.

Comme chez Lonnie Van Brummele et Siebren de Haan qui sont des gens qui observent les oeuvres d'art et qui génèrent une nouvelle vision.

Quand ils superposent une image à une autre, (la version tissée et la version peinte d'une même oeuvre historique), ça génère une troisième image qui m'interroge. Une oeuvre d'art a souvent été une marchandise. Certaines techniques, comme la tapisserie, ont favorisé cette diffusion. Ces superpositions font naître des êtres hybrides, des rencontres.

**Chez Zarka peut-on encore parler de création ? Créer une oeuvre qu'est-ce que c'est finalement ?**

C'est mettre en conformité la pensée et le geste pour générer un objet physique ou immatériel. On vit dans un monde industrialisé où la plupart des objets sont des créations. Pourquoi les artistes seraient-ils différents ? Bien entendu les artistes qui traitent de ce territoire qui est l'appropriation sont peut-être différents des autres mais ils n'ont pas toujours une pratique qui est exclusivement de cet ordre. Je me suis autorisé à prendre des

gens qui ont cité ou récupéré mais ça ne représente qu'un fragment du corpus de leur production. Il y a des pièces qui sont autonomes où le vocabulaire est plus personnel, où les formes sont plus créatives. En réalité, la question que je me pose c'est : Qui est à l'origine d'une oeuvre ? La personne qui l'a faite ou la personne qui la pense ? Avec Sturtevant nous sommes plus dans un questionnement théorique. Elle pose une question originale puisqu'elle a été une des pionnières sur ces territoires-là. Elle se dit : pourquoi ne ferais-je pas les fleurs de Warhol mais en les signant de mon nom ? En acceptant cette maternité de l'oeuvre, elle est la première à reprendre le travail d'autrui aussi directement.

**Si tu copies une oeuvre en la signant de ton nom, ce n'est plus une copie...**

Les artistes qui ont été les premiers à être copiés par Sturtevant l'ont menacée physiquement, elle a dû fuir. Financièrement, il y avait des enjeux. En fait les artistes sont très gentils jusqu'à une certaine limite. Buren dans cette même période en a fait personnellement l'expérience lors de son exposition au Guggenheim. Donald Judd et Dan Flavin ont signé des pétitions pour le retrait de son oeuvre. Il avait posé au centre de l'édifice un drapeau qui empêchait la visibilité d'un bout à l'autre du musée.

Il existe une pièce de Maurizio Cattelan qui est la réplique exacte de l'exposition de Carsten Holler qui a lieu dans la galerie d'art juste à côté. La question c'est : quel est l'original de la copie puisque les visiteurs qui arrivent d'un côté de la rue vont commencer par l'exposition de Carsten Holler et les autres par celle de Cattelan. Qui a dupliqué sur qui ? On se pose souvent la question de qui est à l'origine d'une chose. On tait certains pionniers. On parlait de la difficulté de certains jeunes créateurs à connaître le passé. La question du choix est importante. Sturtevant ne prend pas n'importe qui. Hormis Duchamp elle les a tous pris très tôt. Elle a copié des gens à une époque où ils n'étaient pas des stars, c'est le cas de Félix Gonzales Torres qu'elle a copié très vite.

**Mais à partir du moment où tu arrives en second où est le mérite ?**

Ce n'est pas du sport ! (rires) Le niveau de culture des gens aujourd'hui fait que parfois, on a la sensation que le 2e est le 1er parce qu'on ne connaît pas le premier. La quasi totalité des artistes que je présente

## Christophe Veys : « On peut s'appropriier les choses et générer un nouveau langage plastique ».

dans cette conférence ont l'honnêteté de reconnaître qu'il y a un premier, que c'est une forme d'hommage ou de citation. Aujourd'hui recopier, rendre hommage est quelque chose de convenu. Sturtevant, à l'époque, a refusé la question du genre. Toutes les personnes qu'elle copie sont des hommes, des stars. C'est une femme et elle vole la propriété intellectuelle d'un homme. On est là sur un principe de transgression.

**Le premier dérapage n'est-il pas quand le marché force l'artiste à se recopier lui-même ?**

Oui, pour des personnes qui travaillent pour des marchés de l'autosatisfaction. On est très content de reconnaître le signe phare de tel artiste. Le collectionneur sera très content de retrouver dans tel musée le même tableau que celui qu'il possède. Certains artistes se ferment très probablement, à cause du marché et à cause des galeries, dans des simples reconductions de principes, sans aucune reformulation. Ils se plagient eux-mêmes. Buren a fait le choix d'utiliser un outil visuel mais d'autres artistes répètent des recettes qu'ils transforment avec le plus de délicatesse possible afin que leur public ne soit pas perdu face à ce principe de reconnaissance immédiate. En fait, tout est très cadenassé sur ce territoire, on est à la fois dans l'hommage, la répétition, ça tourne parfois à vide. C'est une machine qui se nourrit d'elle-même, Gavin Turk est un exemple d'une machine qui se fatigue elle-même. C'est très nombriliste, il y a très peu de générosité dans ce type de travail.

**La théâtralisation scénographique des Christs en fil de fer barbelé d'Adel Abdessemed en regard du Christ de Matthias Grünewald ne marque-t-elle pas la fin d'un monde ?**

L'oeuvre s'intitule *Décor*. Ce sont quatre Christs. Ils sont quatre pour échapper à La Trinité. Face au Christ de Grünewald, ça devient des objets avec cette idée de la multiplication. Ce genre de chose est aussi représentatif du besoin constant des musées de trouver des nouveaux publics et des musées d'art ancien de réactiver le regard contemporain et donc on utilise l'invitation faite à un créateur comme Abdessemed pour que le public de l'art revienne vers les collections permanentes.

**Avec le danger de se retrouver là dans une parodie d'opérette à quatre sous qui frise le kitsch à plein nez...**

Ce n'est peut-être pas là la meilleure oeuvre d'Adel Abdessemed, son utilisation du fil de fer barbelé a déjà été plus intelligente dans des pièces plus anciennes beaucoup plus abstraites. C'est vrai qu'avec la reprise on a parfois l'impression de voitures d'occasions, on reprend une marchandise et on la réinjecte en espérant un retour financier sur cet objet. Tout dépend de la dimension d'engagement de l'artiste. Certains peuvent penser qu'il ne s'agit que d'une stratégie.

**Tu ne reprends pas les réappropriations de Duchamp dans ton exposé pourquoi ?**

Ce territoire est gigantesque. J'aurais pu reprendre Richard Bacqué, qui lui refait

*Etant donné* ou Sherrie Levine qui reprend *la Fontaine*. Je ne l'ai pas fait dans ce cadre-là. J'ai voulu montrer d'autres territoires qui sont moins balisés. Le principe était de regarder des artistes d'aujourd'hui observant l'histoire de l'art et pas tant la question de l'appropriation d'un objet qui se trouve être un objet de l'histoire de l'art.

**Que penses-tu de la démarche de Jean-Paul Thenot qui recense 1000 actions faites par des artistes et qui les retranscrit en textes dans un livre ?**

Pour moi, c'est de l'ordre de la collecte qui est aussi un thème central de la pratique artistique. À partir de quel moment ne pourrait-on pas considérer qu'aujourd'hui la collecte est un modèle de création ? J'en suis persuadé : collecter, sélectionner les choses est un acte créatif. Il en a pris mille. Il y en a bien entendu plus que mille. Il a fait un choix. Les collages, les séries des skaters dans l'espace public par Raphaël Zarka c'est un travail créatif. Même si dans cette situation de plus value je comprends parfaitement que c'est reprendre une image publiée dans un magazine qui n'est pas de soi. Mais l'artiste pour moi c'est un œil. Il observe, il me montre une chose que je n'aurais sans doute pas regardée dans toutes ces images publiées. Il attire mon attention sur la performance et puis ça devient un jeu.

**Peut-on adopter la formule de partitions au niveau du jeu des réappropriations ?**

Comme Edouard Levé et son livre *œuvre* ; il avait rédigé toute une série de propositions d'ordre artistique, certaines d'entre elles n'ayant pas les moyens financiers d'être produites, n'existent que dans le roman. Elles ont donné lieu par la suite à des pièces réelles. Aujourd'hui, on pourrait utiliser le roman comme un texte théâtral qui pourrait être joué en images. Il existe aujourd'hui un artiste qui reprend des performances célèbres et qui les réinsère dans le jeu Second life.

**Marina Abramovic offre une seconde vie à ses performances en les faisant rejouer par des acteurs...**

Pour Abramovic il existe deux possibilités : le fait de les faire jouer par quelqu'un d'autre ou revivre elle-même ses performances, mais avec un corps qui n'est plus le même, qui a vécu, et avec des enjeux qui ne sont plus les mêmes. L'archivage n'existe aujourd'hui que sous forme de vidéos alors que la vidéo est aussi un filtre. Comme si on ne pouvait plus écouter de la musique classique que sur un support et ne plus rejouer les partitions. La question est de savoir si les acteurs sont bons...

*Propos recueillis par Lino Polegato*

# Héros sans image

Mary Jimenez fait des films — des documentaires et des fictions — depuis 30 ans. Elle est originaire du Pérou et, est installée à Bruxelles depuis longtemps. La plupart de ces documentaires sont produits par les frères Dardenne, qui ont dû lui reconnaître un mode proche de leur. On a pu voir en septembre 2012 une rétrospective de ses films au Studio 5/Flagey de Bruxelles. **Héros sans visage** (2012) est son dernier film.

Aller vers le Nord quand on est d'Afrique ou du Bangladesh, c'est traverser des déserts, marcher des kilomètres durant, s'embarquer sur un zodiaque en direction des côtes espagnoles et parfois même ne pas avoir d'embarcation du tout.

Comme pour Marius qui quitte le rivage enserré dans une chambre à air sans même savoir nager, et dont Mary Jimenez, qui filme le visage dans l'ombre, nous donne à entendre le récit entêtant comme une litanie — illégal sur le territoire belge, il a choisi de ne pas apparaître dans le film — Marius raconte donc comment, avec pour seule boussole ces mots du passeur: « Quand tu es dans la mer prends la direction du Mont blanc... », va tanguer de nuit à la merci des vagues et des courant pour atteindre l'autre rive. Son compagnon de voyage se noie, Marius, aura semble-t-il plus de chance, remorqué miraculeusement par des dauphins, il est repéré par un bateau espagnol. Des dauphins...

Le conte est aussi au cœur du film. Des histoires extraordinaires donc, mais à quel prix ? Le film commence par la grève de la faim des « sans papier » dans l'église du Béguinage à Bruxelles en 2009, qui débouche sur une régularisation inespérée.

Jimenez y était, et mêle portraits photographiques des visages émaciés, et témoignages. De ces heures passées au chevet de ces hommes en attente de citoyenneté, il reste les images d'une église à l'allure d'habitat nomade où la prière vers La Mecque se fait sous les crucifix. Et quand pour finir ce baroud d'honneur, tous font le signe de la victoire, c'est en comptant aussi les morts. C'est à la cinéaste qu'on va demander alors la photo d'un gréviste décédé. Mais pas d'image de celui-là, non Mary Jimenez n'en a pas, et c'est pour lui que débute le film.

Invisibles, les migrants le sont de fait tous, et, c'est la raison d'être de *Héros sans visages*, partir en quête de visages et d'images.

D'abord au camp de transit de Choucha en Tunisie à la frontière libyenne.

Des files d'hommes anonymes qui attendent là de manger sous le soleil, et lèvent la main à l'appel de leur nom pour un passeport qu'on leur tend. *Héros sans visage* est surtout affaire d'images parlantes. Ces hommes démunis, Mary Jimenez en filme longuement les mains, parce qu'elles aussi témoignent de leur rapport au monde.

Mais elles écoutent aussi des histoires, encore des histoires d'hommes qu'on dépouille à chaque étape du voyage vers l'Eldorado européen. Des histoires aussi grotesques parfois que d'être torturé parce que votre journal intime mentionne l'état d'Israël alors qu'on aime seulement répertoire des mots, des événements.

On écoute, mais on voit aussi, car la mémoire de cet exil ne doit pas disparaître sans laisser de traces, comme pour tous ces anonymes oubliés, épuisés, sur le chemin. Ce sont alors parfois les migrants eux-mêmes qui filment avec leurs téléphones les « criminels », qui vous font traverser le désert contre de

l'argent, beaucoup d'argent, et vous y abandonne si vous ne tenez pas le coup. Cette vidéo au format minuscule, Mary Jimenez nous la projette en grand, on y voit des hommes qui meurt, des hommes entassés dans des jeeps, sans eau quasiment, dans un voyage infernal. La route est longue pour les candidats à l'exil, et la cruauté des conditions du voyage ne fait reculer personne. Et pourtant, explique David de Guinée Bis-

A partir d'un accident, j'ai ensuite beaucoup expérimenté.

D'abord avec une fiction *21h12 piano Bar* (1981) avec la danseuse Lucinda Childs.

Là, j'ai vraiment expérimenté le décalage pour déconstruire deux récits. L'un qui part du son, et l'autre qui part de l'image, pour faire qu'ils jouent ensemble comme les tableaux d'Escher. On a une vérité et une autre vérité. On a

Il est là, et il me raconte une histoire, et quand je pense que cette histoire me donne envie d'aller regarder la chaise, je vais regarder la chaise avec la caméra, et puis je reviens à lui. Mais je n'ai jamais de phrases indirectes sur les images.

**R.L.:** Et pourtant j'avais l'impression qu'il était mis en scène dans le cadre que vous aviez construit, que c'était d'abord l'image qui appelait

longs plans séquences, il faut que la fin de celui-ci, et le début de l'autre, puisse bien coller. De sorte que quand ce n'est pas bien, vous n'avez pas de recours. Si vous avez décidé de faire un plan séquence, vous n'allez pas jeter un plan entre les deux pour arranger les choses, vous ne pouvez rien faire. Donc j'y retournais, et je refaisais le plan avec lui. Il y a des choses qu'on a faites trois, quatre fois, jusqu'à ce que j'ai exactement ce que je voulais. C'était comme des pièces qui devaient toutes fonctionner ensemble. D'autant que je n'admettais pas de voix-off mais la voix de la prise. Il fallait faire coller tout ça.

**R.L.:** Pourquoi?

**M.J.:** Parce que je ne voulais pas encadrer Marcus, la prison étant un cadre, je voulais qu'il ne soit pas pris. Je voulais que Marcus soit en mouvance entre le dedans et le dehors. Et j'ai trouvé cette forme là, car le film que j'avais fait avant: *La position du Lion couché*<sup>3</sup> c'était un film très patchwork, très en bordel, j'avais envie de faire quelque chose de très décidé après. J'oscille entre différentes choses, ça dépend pourquoi.

**R.L.:** Vous êtes architecte à la base.

**M.J.:** J'ai étudié l'architecture. J'ai le diplôme, mais cela fait trente ans, donc je ne sais plus comment on fait. Je trouvais ça ennuyeux. C'est d'ailleurs quelque chose qui m'a beaucoup desservi a priori pour le cinéma, parce que j'ai une tendance très formelle. On me donne une caméra et j'ai tendance à faire des plans très travaillés, et ça peut générer une nature morte au cinéma. Donc j'ai essayé de me débarrasser de ça. *Du verbe aimer* c'est un film où j'ai essayé de me débarrasser de ça. J'avais fait avant celui-là, un long, et deux courts.

**R.L.:** Ces films on peut les voir ?

**M.J.:** *21h12, Piano bar*, le film avec Lucinda Childs, c'est un film très sombre, très noir. Je voulais que dans l'obscurité les gens se repèrent par les voix, par les sons, et jamais je n'ai pu faire un report sur vidéo, ça ne passait pas. A cette époque là, c'était avant le numérique, les télééquilibraient les couleurs, quand elles avaient trop de noir elles mettaient du gris pour avoir 50, 50. Alors le film était détruit car il devait être noir. Maintenant il passe de temps en temps au musée du cinéma. Mais je pense que ce n'est pas la peine de dépenser un argent fou pour faire des copies, ça ne ressortira jamais, les copies sont au musée. Les films de toute façon sont voués à la disparition.

**R.L.:** Vous disiez que c'était un travail formel, il est surtout esthétique et politique plutôt que moral, car tout en partant de sujets qui décrivent la réalité crue: la prison, la vie de malades en phase terminale, ou les conditions d'exil des migrants clandestins, vous osez le parti pris esthétique qui fait que cela fait aller le film vers un formalisme qui le sert dans ce qu'il a de politiquement important. On pourrait dire que vous mettez l'esthétique au service du politique. Kandinsky écrit qu'une œuvre n'est rien d'autre que l'organisation de tensions. Et une œuvre abstraite, c'est arriver à composer avec un champ de tensions, et je trouve assez juste, comment, dans vos films, les rapports entre textes, images, sons, construisent une dramaturgie abstraite qui portent vers un ailleurs, qui n'est pas juste une redite, ni du réel réalisé.



capture d'écran, film "Héros sans visage" de Mary Jimenez

sau, fils de Mojo et d'Anina, ceux qui te volent, ceux qui te tuent, sont au moins autant des victimes que toi: « J'ai traversé le désert mais je n'en veux à personne pour ça. A qui la faute? A ma vie? Ces rebelles tuent beaucoup de gens rencontrés dans le désert, mais c'est leur façon de survivre. [...] C'est une guerre, tu n'as rien à manger, et un homme affamé est un homme en colère, et un homme en colère est un homme violent. »

Le film commence, ainsi, où finit le plus dur. Pour Mary Jimenez ne pas avoir vu cet homme à Bruxelles, cela aura été, donc, de rendre à la vie et à la parole, tous les vivants qui lui ressemblent.

Et ce n'est pas un hasard, si à l'image, elle opère au brouillages du voir. Flous, fondus enchainés, superpositions d'images, surexpositions, sousexposition, eau qui dégouline sur les plans; la cinéaste masque et démasque ce qu'on n'a pas vu, ce qu'on aurait dû voir, ce qu'on devrait voir. Ce « devoir d'image » chacun le doit alors à ces visages sortis de l'anonymat des flux migratoires, bons pour les constats statistiques.

**Entretien avec Mary Jimenez sur quelqu'uns de ses films.**

**Raya Lindberg: Quand on visionne vos films ont a moins l'impression d'être devant des documentaires, avec ce que cela implique comme réalisme cinématographique, que des films métaphoriques. Qu'en pensez-vous?**

**Mary Jimenez:** J'étais à l'école de cinéma (L'INSAS) en train de monter un film, à l'époque sur pellicule, il s'est désynchronisé. Donc le son est parti d'un côté et l'image de l'autre. J'ai vu d'un coup quelque chose de vachement intéressant: que les images avec un son qui ne leurs correspondait pas étaient un support de projection plus large, plus ouvert, plus riche que juste avoir du son synchrone sur des images.

donc une impression de conciliation, et en même temps pas. Des représentations, où on a des lieux, des sas, où deux représentations ont lieu et puis en fait non. J'aimais bien ces lieux de double sens, de confusion. Ensuite, j'ai fait des films plus consciemment. *Du verbe aimer*<sup>1</sup> est un film très peu maîtrisé, qui a été fait par mon inconscient. Je me disais, je vais aller là, et je verrai bien ce que je filme. Je filme ça aujourd'hui, ça demain.

Cette histoire m'était tellement proche. Du coup, quand ensuite, j'étais dans la salle de montage, je me disais tu as filmé l'explosion dans la mine, mais oui, bien sûr, c'est le moment où elle est morte.

Et parfois on a des mots, ou on a des images, et les images ne sont pas exactement les mots. Il y a des zones de friction.

**R.L.:** Comme dans *Le dictionnaire selon Markus*<sup>2</sup> c'est sans doute pour cela que je pensais métaphore, car dans vos films il me semblait que les mots arrivent quand une image manque, et qu'alors ils font images.

**M.J.:** J'ai fait ça très consciemment sur Marcus, pour trouver un lieu où c'était son histoire, et en même temps, c'était mon imaginaire dans les lieux où il était. J'ai eu envie de créer une zone qui n'était ni lui, ni moi. En fait, entre lui qu'on voit, et lui qu'on revoit, entre lui et lui, si on veut, il y avait une zone qui était à nous.

Je filmais, et j'avais un casque où il me parlait, et s'il me parlait je filmais là où j'avais envie de filmer, « jazz » comme ça, très librement.

**R.L.:** Est-ce vous avez remonté des images sur ce qu'il avait dit?

**M.J.:** Non pas du tout. Le pari pour moi était d'avoir un système avec une histoire un plan séquence, une autre histoire un autre plan séquence, et que tout soit fait directement, et non pas remonté.

**l'histoire: dans ce cadre là, cette histoire là; et dans celui là, cette autre histoire.**

**M.J.:** Marcus m'a d'abord raconté toutes ces histoires et, beaucoup plus que ces histoires. Et moi, j'ai écrit ces histoires sur un cahier. Ensuite, je lui ai dit: maintenant tu vas dire cette histoire là, mais pas comme tu l'as dit, je ne veux pas que tu dises ça, et ça. Donc, j'ai effacé des trucs, j'ai presque tout réécrit.

**R.L.:** Marcus dans son propre rôle?

**M.J.:** Oui, lui-même est presque un acteur. C'était entre témoigner et jouer.

**R.L.:** Oui, mais vous faites sortir le témoin de sa position de témoin. J'ai vu ça dans *Héros sans visage*, ce n'est pas un documentaire social, cela penche plutôt vers l'abstraction documentaire, la façon dont on théatralise le témoignage.

**M.J.:** Oui, ils deviennent interprète de leurs histoires.

**R.L.:** Mais qu'est ce que filmer un témoin sans le faire témoigner? J'ai un début d'explication: certains témoins dans vos films sont soit des passeurs d'une histoire collective ou de véritable auteur/interprète de leur vie. Marcus, par exemple, n'est pas juste un cas social, il a un parcours qu'il rend romanesque. Il a fait de la prison parce qu'il a aidé des hommes, soit à s'enfuir, soit qu'il a recueilli chez lui.

On comprend très vite que ses actes ont été nécessités par son histoire d'enfant abandonné, mais il ne le raconte pas pour nous apitoyer. Marcus est le héros de sa propre existence, il a fini par en assumer les décisions, même les plus radicales.

**M.J.:** Ce film là a été fait très consciemment. Je filmais, puis j'allais à la table de montage. Si le plan ne coïncidait pas, parce que quand vous faites de



film "Héros sans visage" de Mary Jimenez

**M.J. :** Comment définissez-vous le terme de tension ?

**R.L. :** Ce sont des éléments mis en rapport selon des liens conflictuels, tels que ceux qui unissent le texte à l'image, le son à l'image, la personne au personnage qu'elle joue, ou qu'elle incarne. Tous cela doit composer un ensemble, mais ce n'est pas selon des liens apaisés. D'ailleurs que l'on soit du côté du portrait ou du récit, il y a une tension (c'est vous qui le dites dans *Du verbe aimer*) entre ce que vous filmez et ce qui est vous, et qui à travers ce que vous filmez, projette ce que vous êtes comme à travers un masque. Je me posais d'ailleurs la question de savoir : Qu'est-ce qui portait le mieux pour vous, le mot ou l'image ?

**M.J. :** Les mots ce sont des images.

**R. L. :** On en revient donc à la métaphore.

**M.J. :** Les mots je les utilise comme des images pas comme des mots.

**R.L. :** Des mots apparaissent à l'image. Vous écrivez d'ailleurs des textes qui se superposent aux images dans *Héros sans visage*.

**M.J. :** Moi, ce qui m'intéresse, c'est de me perdre. On peut se perdre dans les images, par les images. Il y a toujours un moment dans un film, où je sais que je suis perdue, et que le spectateur l'est aussi.

**R.L. :** Se perdre c'est fusionner avec l'image ou voyager ? Un voyage on peut revenir, et ramener quelque chose. La fusion, c'est sans retour.

**M.J. :** Il y a un moment donné dans l'image où vous n'avez plus de sujet et d'objet. J'aime bien arriver quelque part où il n'y a plus l'un, l'autre, lui, toute ces affaires d'individu, mais peut-être une zone, où il y a peut-être « nous », ou peut-être « ça ».

C'est cela que j'appelle me perdre. Je cherche ce moment-là avec les formes, ce qui n'a rien à voir avec les sujets que je peux choisir. Sauf que le sujet doit être quelque chose de bien solide, je n'ai pas envie de faire des trucs trop bizarres, pour pouvoir aller vers quelque chose de plus expérimental dans les formes. Je n'ai pas vraiment une méthodologie de travail.

**R.L. :** Il y a pourtant un point commun entre tous ces films, c'est l'absence d'une image. Une image non répertoriée. Comme dans *Héros sans visage*, il y a la photo que vous n'avez pas du gréviste de la faim, et c'est celle que l'on vous réclame parce que cet homme est mort, et que ses compagnons voudraient pouvoir garder une image.

**M. J. :** Je l'ai mais je ne la montre pas. C'est celle que j'ai prise à la morgue. C'est une image trop grande pour le

film. Je dis que je n'ai pas une image de lui vivant mais j'ai une image de lui mort. Ce qui me manque ce n'est pas l'image, mais c'est le fait de ne pas avoir vu. Donc quand on me demande une photo de lui, je cherche et je me dis est-ce que je l'aurai vu sans m'en rendre compte ? Mais non je ne l'ai pas vu et je ne l'ai pas photographié. Il est passé sans que je le vois, et c'est cela qui m'a donné envie de faire le film.

**R.L. :** L'absence de l'image, cependant, c'est aussi celle de votre mère morte et de son enterrement au Pérou où vous n'étiez pas. Vous reconstituez sa veillée funèbre pour le film *Du verbe aimer*. Le « sans visage » devient un « sans image » qui nécessite alors ce film. Pour revenir d'ailleurs à la dimension épique en même temps que romanesque de vos films, vos témoins ou les personnes que vous filmez, on pourrait penser qu'ils défient d'autant plus ce qui limite leur monde ; Marcus la loi, Anne la mort, les migrants de *Héros sans visage* le désert puis la mer ; qu'ils savent cette bataille perdue d'avance.

**M.J. :** J'aime bien les histoires, les récits, et qu'il y ait quelque chose d'inattendu et d'extraordinaire dans les histoires avec un début, et une tension vers la fin.

Des histoires qui ont quelque chose de spécial. Parce que je trouve que c'est un support pour la forme. Si vous travaillez avec un récit fort avec une dramaturgie qui tient, qui a une tension, vous pouvez vous permettre de faire tout ce que vous voulez. Vous avez une circulation possible, et dans le documentaire surtout, car dans une fiction vous êtes toujours d'une certaine façon prisonnier.

**R. L. :** Oui, mais cette possible posture de héros de vos témoins est à contre-

pied de ce que véhicule habituellement l'esprit documentaire qui revendique de parler des peuples, du peuple, d'aller ainsi du côté du banal, de l'homme de peu, de l'homme de rien.

**M. J. :** C'est que je vais chercher l'extraordinaire chez les gens. Moi, je suis du Pérou, c'est un endroit pas comme ici où il se passe finalement pas grand chose. Si vous êtes en Amérique latine, vous parlez avec celui là, il va vous raconter une histoire de chercheurs d'or. Et vous vous dites, je vais faire un film, ou bien il y a une femme qui échange de l'argent dans la rue et qui vous raconte une autre histoire, tout ça dans un foisonnement continu. Moi, je cherche des choses qui sortent de l'ordinaire.

**R.L. :** On peut dire que d'une certaine manière vous rendez héroïques les personnes que vous rencontrez, ils apparaissent dans vos films comme des personnages Don Quichottesques qui se battent et rêvent en même temps.

**M.J. :** Oui, il y a de l'extraordinaire chez tout le monde. Là, par exemple je vais aller chez Ulysse<sup>4</sup> qui est un Centre de santé mentale pour les exilés, et pour des gens qui ont subi des tortures. J'y ai fait des portraits, et c'est là que j'ai trouvé Marius qui raconte dans *Héros sans visage* sa traversée de la mer, attaché à une chambre à air. Vous trouvez donc des histoires incroyables. Et vous vous dites tous ces gens sont des héros en fait. Ce mot de « héros » est donc venu aussi de cette expérience avec Ulysse. Tous ces migrants s'ils sont en Belgique, c'est qu'ils ont vécu une véritable odyssée pour arriver jusqu'ici, et pour y rester.

Bruxelles, décembre 2012.

Prochaine projection de *Héros sans visage* à Namur le 9 et le 10 janvier au cinéma Cameo.

<sup>1</sup> *Du verbe aimer*, un film de Mary Jimenez 1985. La cinéaste retourne au Pérou son pays natal sur les traces de sa mère morte accidentellement dans une explosion de gaz. Une évocation personnelle et poétique autour du cinéma, et de sa propre vocation de cinéaste.

<sup>2</sup> *Le dictionnaire selon Marcus*, un film de Mary Jimenez, 2009. Marcus Sluse, dit Marcus, vit à Liège. Il a été condamné à 20 ans de prison, dont 12 ans pour recel de malfaiteur et le reste pour usage de faux, vol de voiture, vol avec effraction. En d'autres mots Marcus aide des gens à s'échapper de prison, cache des évadés chez lui, loue des planques, vole des voitures, part avec des hommes en cavale. Ce ne sont pas des actes fait au hasard, c'est une vocation. Quelque chose qu'il assume comme un acte de compassion, comme son devoir d'homme.

<sup>3</sup> *La Position du lion couché*, un film de Mary Jimenez, 2006. Dans un centre de soins palliatif, Anne, Laura, d'autres, vivent leurs derniers jours. Anne peint et décide de faire de sa mort un moment partagé et ritualisé avec ses proches. Parallèlement à cette disparition programmée, une femme attend un enfant et le met au monde.

<sup>4</sup> Ulysse est une Centre de santé mentale à Bruxelles spécialisé dans l'accompagnement de personnes exilées.

## L'ŒUVRE DE JEAN-LUC HERMAN dans les collections de la Province de Liège (donations et acquisitions)

Découverte d'une partie des œuvres réalisées par Jean-Luc HERMAN à l'occasion du don qu'il a fait à la Province de Liège.

### Achats et dons...

Le Collège provincial de Liège et le Député Paul-Emile MOTTARD en charge de la culture, procèdent régulièrement à des acquisitions d'œuvres d'artistes résidant, ayant résidé ou travaillant sur son territoire. Ce patrimoine artistique, constitué au fil des années, est riche, diversifié et représentatif du foisonnement créatif qui caractérise notre Province : peintures, gravures, photographies, dessins, collages, sculptures, textiles, vidéos, céramiques, planches de bédé...

Au total, ce sont un peu plus de deux-mille pièces qui composent les collections provinciales.

Ce patrimoine a également été enrichi par des dons d'artistes ou de leurs héritiers. C'est ainsi qu'en 2012, l'artiste Jean-Luc Herman a fait l'honneur à la Province de céder peintures, lavis, sérigraphies, gravures et livres d'artistes.

Une donation d'une grande valeur que vous avez l'opportunité de découvrir à la galerie d'art de Wégimont.

### Un regard sur l'œuvre de l'artiste :

Anne Gersten, historienne de l'art, qualifie le travail de Jean Luc Herman en ces termes : « [...] *La couleur n'emplit aucune forme, ne rencontre rien, ne colore rien, ne s'accorde rien. Elle est là, unique, seule, envahissante, submergente. Lente ou rapide, l'expérience est immédiate. Comme peut le faire le son pour la musique, la couleur pénètre le corps sans passer par le détour des sens adéquats. À travers le corps bouleversé, elle s'installe comme un silence dans lequel on respire, comme le temps qui s'arrête et nous fait toucher à la beauté inaccessible. L'artiste aime aussi la matière, la richesse des papiers, épais, veloutés, légers, voile ou buvard, soit qu'ils boivent l'encre avidement, soit qu'ils la happent du bout des lèvres pour n'en laisser qu'une trace évanescence, mais toujours la couleur pénètre la matière, la traverse et la transmue en lumière. Le plein s'associe au vide ; le solide ou fluide et au ténu, la matériel à l'immatériel. ? [...]*

*Jean-Luc Herman, par la seule couleur, sans forme et sans sujet, transcende la matière par sa transparence et sa vibration, tend vers cette lumière là ».*



© J-L HERMAN / I. ELIRAZ, Rien n'empêche d'aller au-delà, 2006; photo J-M SARLET"

## Galerie de Wégimont, domaine provincial

Du 19 janvier au 3 mars 2013

les samedis et dimanches de 14h à 18h et sur rendez-vous.

Chaussée de Wégimont, 4630 Soumagne - 04.237.24.00 – 0475.95.04.13.  
info@wegimontculture.be – [www.provincedeliege.be/wegimont](http://www.provincedeliege.be/wegimont)

## MIDDELBURG

# Architecture without building

## Yona Friedman & Jean-Baptiste Decavèle

Il est toujours frappant de voir avec quelle énergie un petit centre comme De Vleeshal à Middelburg, situé dans un des replis des Pays-Bas, est capable de mettre coup sur coup sur les rails des projets qui donnent une forme concrète à la dynamique de la conception rapidement changeante de l'art et de la présentation dans des expositions relativement accessibles (et gratuites).

La périphérie de la scène artistique actuelle a toujours été le promoteur et le stimulant de la captation et de la « visualisation » du pouls de l'époque. Le directeur Lorenzo Benedetti — qui sera également le commissaire du Pavillon néerlandais lors de la prochaine biennale de Venise, avec une présentation solo de Mark Manders — invite aujourd'hui, dans le contexte presque impossible de l'historique « Vleeshal », le Hongrois installé à Paris Yona Friedman (né en 1923), connu comme l'un des architectes les plus visionnaires qui n'est jamais vraiment parvenu à la construction. En Belgique, on peut le rapprocher d'un architecte comme Lucien Krol quant à sa manière de laisser la liberté, par exemple, les habitants d'un immeuble afin de donner forme à leur habitat et à leurs doléances à ce sujet. Yona Friedman est un visionnaire dont les idées ont inspiré des architectes comme Rem Koolhaas et une personnalité qui a dialogué de manière revigorante avec Hans Ulrich Obrist dans

la série « The Conversation Series ». En 1958, Yona Friedman débarquait avec le « Manifeste de l'architecture mobile » et à partir des années soixante, il a lancé l'idée d'une grande Europe unique dans l'optique de la réalisation d'une seule ville qu'il présentera même plus tard, dans les années quatre-vingt-dix, comme un immense tissu urbain, interconnecté grâce à un réseau parfait de trains à grande vitesse reliant les villes importantes de la Métropole Européenne...

Yona Friedman et Jean-Baptiste Decavèle sont actuellement invités à « De Vleeshal » avec une étourdissante architecture physique et mobile — pour que les choses soient bien claires, il ne peut être question ici du concept de « sculpture ». Yona Friedman définit lui-même son intervention comme un « musée iconostase ».

Dans le contexte historique imposant de « De Vleeshal », Yona Friedman est donc présent avec une structure spatiale utilitaire que l'artiste français Jean-Baptiste Decavèle a convertie en un impressionnant module tridimensionnel fabriqué avec pas moins de 500 anneaux. Cette œuvre a déjà été réalisée dans d'autres villes, à Varsovie, cette architecture a même été érigée en plein air. Cela signifie que cette œuvre est continuellement adaptable aux souhaits de l'hôte/commanditaire. C'est donc une « architecture » qui invite à la participation; on peut parler

dans ce sens d'un musée ouvert...

Une fois à l'intérieur de « De Vleeshal », l'iconostase est perçue comme un grand dessin spatial tridimensionnel — il est très impressionnant de voir comment, simplement en accrochant des anneaux identiques les uns aux autres, on fait surgir un abondant enchevêtrement de lignes (tridimensionnelles) qui évoque immédiatement, par exemple, les dessins (muraux) semblables de Otto Zitko.

Et chez Yona Friedman, il ne s'agit pas d'art mais de modèles mobiles, éphémères, qui sont au service des besoins primaires et des exigences, culturelles ou non. Dans « De Vleeshal », l'« iconostase » a été de temps en temps activée avec, « à l'intérieur », des présentations d'artistes, des projections de films et même des interventions chorégraphiques par lesquelles l'espace devenait le « socle » d'expérimentations et de « vie créative ».

Dans l'espace entre les constellations d'anneaux « enchaînés » les uns aux autres était placé un moniteur vidéo diffusant des films de Jean-Baptiste Decavèle qui, avec son travail, offre un regard intime sur la cuisine interne de Yona Friedman, ce dernier vivant réellement au milieu de ses fantastiques modèles et maquettes. Ces vidéos sont à considérer comme des « extensions » inhérentes de l'« iconostase », par les-

quelles les vidéos représentent l'« iconostase ».

Dans les hautes niches du bâtiment historique ont été montés de nombreux « vitraux » qui, paradoxalement, par l'utilisation de matériau banal, jettent de magnifiques teintes lumineuses et transparentes dans l'espace solennel de « De Vleeshal ».

Yona Friedman a déjà fait installer autrefois des vitraux au RAM, chez Dora et Mario Pieroni à Rome, avec des sachets de plastique coloré très minces qui, coincés dans une fenêtre, transforment la lumière qui entre en une présence presque sacrée. Dans « De Vleeshal », cette intervention avec un matériau banal apparaît de manière encore plus intense comme un clash dialectique avec l'architecture classée...

Encore une fois, cela caractérise la manière détachée d'agir pour chercher des solutions d'un architecte visionnaire dont la pratique n'a absolument pas pour but de fixer dans des bâtiments sa pensée sur l'architecture et l'urbanisation et de la « pétrifier » et de l'immortaliser pour l'avenir.

L'éphémère œuvre de toute la vie de Yona Friedman est un hommage affirmé à l'énergie de la pensée créative qui fait fonction de « cadre » ouvert offrant aux autres la possibilité d'agir de manière illimitée et assez créative.

Luk Lambrecht  
novembre 2012

traduction Estelle Spoto



Yona Friedman, installation au Vleeshal à Middelburg.

## Piero Gilardi, du bio-art à l'engagement citoyen.

Piero Gilardi est né en 1942, il est le pionnier de l'Arte Povera, précurseur de l'« esthétique relationnelle », militant politique et promoteur d'une réflexion écologique sur l'art. Comment l'art peut-il être effectif dans le réel? C'est une des questions récurrentes que Piero Gilardi continue de se poser. Son engagement en faveur du resserrement des liens entre l'art et la vie vont le pousser à l'action sur le terrain de l'expérimentation collective. Dans les années 2000, l'artiste a initié le projet du « Parc d'art vivant ».

**Lino Polegato:** L'exposition d'Eindhoven est historique car elle reprend vos travaux de 1963 à 1985. De 1985 à 2000, vous vous êtes surtout intéressés aux nouveaux médias dans l'art. Vous avez toujours prétendu que vous ne défendiez pas l'art pour l'art, que l'art pouvait aussi être quelque chose d'utile, que voulez-vous dire par là?

Piero Gilardi: L'art a beaucoup de fonctions. L'art a aussi une fonction thérapeutique. On peut soigner l'âme des hommes. L'art est une exploration qui peut dans le futur améliorer la vie de tous les hommes.

**En quoi vos installations peuvent-elles changer en mieux la vie des hommes?** La plupart de mes installations technologiques sont des réalités virtuelles plurielles, c'est-à-dire qu'il y a toujours plus d'une personne qui interagit. Lorsque le public interagit avec mes installations, il partage un imaginaire qui est fait pour

améliorer la vie. Par exemple, dans l'installation Survival, (1995) on partage l'expérience de construction d'une ville virtuelle écologique.

**Dans les années soixante vous prônez l'activisme au niveau d'une participation citoyenne, qu'est devenu cet idéal aujourd'hui?**

Il y a une partie de l'art contemporain que l'on nomme bio-art (c'est une forme plus évoluée de l'art écologique), c'est l'art qui s'occupe du vivant. Pas seulement dans les biotechnologies mais aussi toutes les expériences qui se font aujourd'hui dans un domaine écologique. Pour la défense de la nature ou de la sauvegarde d'un territoire. Pour la sauvegarde d'une biodiversité. Ce terme bio-art est beaucoup plus général que le mot art biotech. Jens Hauser est le théoricien français qui s'occupe de l'art biotech. Mais le terme bio-art est plus généralisé. Dans le bio-art, il y a un facteur culturel très fort qui est l'engagement éthique, c'est-à-dire que cet art est en rapport avec la connaissance scientifique mais en même temps défend l'idée qu'il faut changer notre société de façon qu'elle soit en harmonie avec la nature, avec la biosphère.

**Dans ce domaine, quels sont les artistes qui vous intéressent?**

La plupart de ces bio-artistes ont un rapport avec la science. Ils sont toujours engagés dans des études sur la météorologie, sur la biologie, la biodiversité animale, végétale. En France, il y a Michel Blazy, Lucy Orta. Pierre Huyghe est lui plus relationnel, mais lui aussi s'occupe



Piero Gilardi, le « Parc d'art vivant ». A l'avant-plan, le trèfle de Dominique Gonzalez-Foerster

de la question de l'environnement.

**Le futur de l'art est dans ce créneau?**

Oui! La fonction sociale de l'art c'est de partager ces changements dans la société dans le sens de la compatibilité de notre façon de produire et de vivre.

**Le changement de base ne doit-il pas venir du changement de choix politique? L'activisme ne doit-il pas déboucher sur une prise de conscience plus grande? Avec en Italie, le danger de retomber dans un système Berlusconi, la première urgence pour un citoyen n'est-elle pas de changer poli-**

**tiquement la société?**

Oui bien sûr! Toutes ces choses sont intégrées dans des mouvements politiques aujourd'hui. Ces mouvements défendent le droit des travailleurs, la défense de l'État social et la défense de la nature et de l'équilibre entre homme et nature. Ce sont des stratégies politiques qui s'engagent dans le bien commun. En Italie, il y a une formation politique qui s'engage dans les prochaines élections avec ce programme centré sur les biens communs. Elle s'appelle « Rivoluzione civile ». Vous retrouvez dans ses membres, Antonio Ingrao un juge charismatique, connu pour son

combat contre les réseaux mafieux italiens. Le slogan de ce mouvement c'est de défendre le droit des travailleurs, défendre les biens communs et l'environnement. Ce sont les trois sujets qui sont au centre de leur programme politique.

Il y a des artistes activistes qui sont écologiques comme le critical art symbol américain et il y a des activistes plus philosophiques. Dans tous les cas de figure, tout l'art écologique d'aujourd'hui est profondément éthique.

**Quelle est la pièce artistique relationnelle dont vous êtes le plus fier?**

# L'art comme désir permanent d'interaction

## Importance

Le public du monde de l'art peut s'estimer heureux qu'il y ait encore des musées actifs comme le Van Abbemuseum à Eindhoven, où le directeur indocile Charles Esche parvient à redéfinir les notions de musée, d'exposition et de médiation. Esche agit ainsi dans la perspective de transmettre à un large public la marche du monde où nous vivons à travers le biais d'expositions d'artistes qui partent de problématiques sociétales analysées via l'art. De cette manière, le musée n'est pas en soi un endroit comme une galerie où l'art reste plongé dans l'ombre de la défense des intérêts au niveau du prestige ou de la spéculation. Charles Esche aime emprunter les voies de traverses de l'histoire de l'art récente et présente aussi des œuvres périphériques de grand intérêt historique qui ont parfois été oubliées ou évincées par les caprices du temps et par le sens des affaires et la suprématie du marché de l'art.

La proposition de mettre sur pied une vue d'ensemble de l'œuvre de l'artiste turinois Piero Gilardi (né en 1942) se situe dans la droite ligne de la politique muséale de Charles Esche afin de corriger la pensée mainstream autour, par exemple, de la construction de courants ou de « labels » comme, dans le cas de Piero Gilardi, de l'Arte Povera, courant italien qui connaît toujours aujourd'hui un beau succès.



Piero Gilardi - *samen werken*, Van Abbemuseum 2012. Foto: Peter Cox

## Prospection et synthèse

Dans les années 60, Piero Gilardi a été un artiste-globe-trotter qui, hyper curieux, cherchait à l'instar d'un géologue, les lignes de fractures qui surviennent dans l'art et qui se déroulaient parallèlement avec les changements radicaux en cours dans les mentalités et la société.

Piero Gilardi, qui a fait le tour du monde avec l'historien de l'art italien Tomasso Trini, a très rapidement parlé dans cette découverte/ apparition de l'art de notamment Jan Dibbets, Barry Flanagan, Richard Long, Bruce Nauman et Ger van Elk avec l'expression doucement englobante d'« art micro-émotif » - comme une forme rafraîchissante d'« art expressif très personnel et très conscient ».

Piero Gilardi a permis à des artistes de s'exprimer, comme l'Américain Larry Bell, qui prétendait que ses sculptures minimales étaient vides, mais seulement « au moment où elles atteignent, consolidaient leur plénitude ». Dans le travail de tous les artistes cités, le facteur Temps jouait un rôle décisif, de la façon dont Mario Merz a décrit le concept abstrait de temps comme « un fluide de perception individuelle ».

Il est bien établi que Piero Gilardi a joué un rôle très important d'intermédiation dans la mise sur pied, à la fin des années 60, d'expositions devenues historiques et aujourd'hui presque qualifiées d'héroïques comme les expositions à Amalfi (1968), « When Attitudes Become Form » (1969) et « Op Losse Schroeven » (1969).

Comme l'argumente la commissaire du Van Abbemuseum Diana Franssen dans son essai publié dans le catalogue, on cherchait alors intensivement une nouvelle terminologie pour définir ce nouvel art flottant et généralement éphémère. À côté d'« art micro-émotif », Germano Celant introduisit le concept d'« Arte Povera » ; Lucy Lip-pard parla d'« eccentric art » et l'artiste américain Robert Morris débarqua avec le terme un rien naïf d'« anti-form ».

## Amalfi

En 1968, s'opposant au succès mal interprété de ses tapis hyperréalistes, il en arrête la production et se lance littéralement dans les zones intermédiaires entre art et société.

Cette désillusion a aussi été causée par les deux camps qui se sont manifestés lors de l'Amalfi Project en 1968. Il y avait un groupe, auquel Gilardi appartenait qui pensait que les nouvelles tendances artistiques évolueraient vers un art immatériel et relationnel ; un autre groupe, avec notamment Germano Celant et Bonito Oliva, voyait plutôt ce nouvel art comme une « nouvelle poésie », à base de matière et d'énergie.

De par les circonstances et les manœuvres d'entre autres la puissante galerie new-yorkaise Leo Castelli, c'est la seconde direction, plus tournée vers l'objet, qui a pris l'avantage.

Après cette déception, Piero Gilardi – qui évolue complètement dans le discours théorique de Mai 68 – écrit sur la pertinence sociétale de l'art; il s'engage clairement dans la politique de gauche, en s'installant dans les quartiers plus défavorisés de Turin ; il se positionne contre la Fiat et la politique de droite en Italie et est même un fervent partisan de l'anti-psychiatrie.

## Activisme

On pouvait voir dans l'exposition à Eindhoven de nombreuses photographies documentaires illustrant la manière dont Piero Gilardi a contribué à organiser des cortèges et des manifestations à la manière subversive de stratégie performatives se rapprochant d'un carnaval, comme l'élaboration de masques, de chars de parade et de théâtre de rue.

Venant de l'« artiste » Piero Gilardi, les lettres, les tracts et les affiches étaient une contribution réelle pour prendre part, en tant qu'artiste engagé, à une construction meilleure et juste de la société.

Ces manifestations de Piero Gilardi, peu appréciées par le monde de l'art, collent bien avec son idée utopique selon laquelle l'art devait (à nouveau) faire partie de la vie.

Il voulait contaminer et rendre hybride le concept d'art autonome à travers la mise en route de processus collectifs. Nourris actuellement et de manière plus récente par l'apparition des technologies immatérielles qu'il a surtout testées dans le Parco d'Arte Vivente de Turin où il expérimente en compagnie d'autres artistes avec des « modèles bio-politiques », selon une formule généralisante.



Piero Gilardi, *PuzzleNature 2*, VanAbbemuseum, foto PeterCox

## Conséquent

C'est tout à l'honneur de l'artiste Piero Gilardi d'avoir continué à produire artistiquement de manière extrêmement conséquente.

À l'entrée, l'exposition au Van Abbemuseum présente une œuvre très précoce : « Macchina per Discorrere » (1963) – une machine de discussion prenant la forme d'un pavillon et qui fonctionne comme un appareil moderniste transformant les mots en couleurs.

Cette œuvre/modèle engageante exprime déjà en soi le champ de travail utopique de Piero Gilardi qui se préoccupait alors de donner forme à la ville cybernétique où la paix se portait garante à travers le bannissement du conflit humain.

À côté, on pouvait voir l'impressionnant « Igloo » de 1964, une sculpture très particulière et étrange où l'igloo, le socle et la tête de cerf sont entièrement constitués de matière synthétique souple, une nouveauté à l'époque. D'autres œuvres en matière synthétique de 1964 et 1965 montrent clairement que Piero Gilardi associait l'utilisation de nouveaux matériaux à une utilisation relationnelle basée sur la stimulation d'expériences actives du spectateur.

L'exposition « samen werken » de Piero Gilardi était d'une grande importance parce qu'on a ici débridé muséalement une œuvre polémique dans le monde de l'art qui a contribué radicalement à une synthèse théorique de l'art de la fin des années 60, alors que cette période contestataire a donné lieu à l'activisme via l'art dans la société remise en question...

Pendant toute sa carrière, Piero Gilardi a associé sa recherche sociétale autour de l'élaboration et de la permanente reformulation du concept d'art avec une attention particulière pour les nouveaux matériaux « démocratiques » avec une observation significative, soucieuse du destin de la nature comme indispensable poumon de/pour toute (sur)vie, pensée... et production de beauté pertinente.

Luk Lambrecht

novembre 2012

traduction Estelle Spoto

«samen werken» Piero Gilardi  
Van Abbemuseum Eindhoven  
08.09.2012 au 6.01.2013

J'ai consacré toute mon énergie dans les dix premières années de l'an 2000 dans la construction d'une structure qui s'appelle « Parc d'art vivant ». C'est une structure pour l'art contemporain spécialisé dans le bio-art. Elle est publique, c'est une structure de la ville de Turin. Cette structure est un lieu d'exposition, un lieu d'expérience, de laboratoire. Un lieu de discussion autour des théories liées au bio-art. C'est mon chef-d'œuvre vivant. On peut retrouver dans ce parc des installations de Michel Blazy, de Dominique Gonzalez Foerster.

## Qu'entendez-vous exactement par art vivant ?

C'est l'art qui a dépassé tous les médiums traditionnels de l'art et qui travaille sur le cycle organique de la nature vivante. Sur la vie biologique.

## Et sur la vie artificielle ?

La vie artificielle, c'est à travers un autre domaine qui est la biologie virtuelle. Il y a beaucoup d'artistes qui font des travaux sur la nature et qui font aussi un travail informatique sur la nature avec la préfiguration des hybridations évolutives des phénomènes naturels, des organismes naturels. Au centre, il y a la vie biologique comme référence pour changer notre vie, notre façon d'être dans ce monde.

## Finalement, la mort n'est pas un point final... Ca continue.

Voilà! Tout se transforme dans le cycle de la vie et de la mort. Et l'énergie continue. Toute la vie biologique est faite de cycles qui se répètent, c'est aussi une considération philosophique. Nous sommes mortels mais nos idées revivront dans les prochaines générations.

Interview réalisée le 10 janvier/2013

www.centrostudiopierogilardi.org

# Les correspondances de Jacqueline

## Sur les expositions récentes de Jacqueline Mesmaeker.

à l'occasion de l'exposition *Le Miroir et les Chemins*, au Mac's, Hornu.

Alain géronneZ 08.2012

Il y a une cuisine de l'art. Jacqueline est excellente cuisinière. Ceci parce que, hormis les ateliers de stylisme autrefois, Jacqueline n'a jamais eu d'atelier, mais une cuisine. Son art est donc infiltré du quotidien et de l'espace habité. J'ai déjà écrit à propos de Jacqueline Mesmaeker en ces pages en 2007 (Flux News n°44). Je n'avais pu commenter que ce que je savais de son travail, en vingt ans de visites aux expositions sporadiques et discrètes de l'artiste. Je suivais une petite lumière, comme la lampe de poche chère à l'artiste. Aujourd'hui, si l'art de Jacqueline est toujours par essence confidentiel, de nombreuses publications et expositions l'ont portée en pleine lumière<sup>(1)</sup>. L'exposition du Mac's, cet été, vient compléter la très riche exposition de la galerie Nadia Vilenne l'hiver dernier. Je ne suis pas sûr d'avoir apprécié l'exposition du Mac's en tant que telle. Coupler Mesmaeker et Downs-brough peut avoir un sens, mais Durand paraît appartenir à une autre histoire. Le formalisme de l'expo veut ainsi que chacun des trois artistes expose des cartes postales, des films et des photos. Malheureusement, les films de Downs-brough et Mesmaeker, dans la dernière salle, sont muets, et celui de Durand bruyant, ce qui sonorise intempestivement l'ensemble. Curieux pour des films sans son, dont *Épisode*, une boucle d'un fragment film burlesque muet et une image fixe, 2010, de Jacqueline. Il ne m'a pas semblé qu'il y ait vraiment correspondance entre le train de Busterine Mesmaeker, les automobiles nocturnes de Peter Downs-brough - *IN/TO* d'une part, et les canoës de Phil Durand de l'autre, bien que le rail, la route et l'eau soient des chemins, car le silence est lui aussi musique, nous le savons.

<sup>(1)</sup>. publication récentes de J. Mesmaeker : *Until it fitted...* (SIC), Bruxelles, 2010  
*Jacqueline Mesmaeker, œuvres 1975-2011*, par Olivier Mignon (SIC) & couper ou pas couper, Bruxelles, 2011  
*A Childhood*, JAP éditions, Bruxelles, 2012  
*Les péripéties*, DVD & livret, Gevaert editions, Bruxelles, 2010

Une autre œuvre de Jacqueline, exposée récemment à la galerie Nadia Vilenne, Liège, *Les Charlottes*, semble à mes yeux s'inspirer indirectement de la double face des cartes postales : de petits écrits à la machine, photocopiés sur cello, rephotocopiés dans un second temps en superposition sur des images, additivement. L'image et le texte, indépendants, éliminent la dichotomie face-image et pile-texte des cartes postales ordinaires. Bien sûr, le format de ces travaux n'a rien du format d'une carte postale, mais je pense que, dans la réflexion de l'artiste, il doit y avoir un rapport. Une même carte postale du commerce connaît de multiples versos personnalisés : les textes écrits par chacun. Le système de superposition en photocopieuse à dos souple aurait pu permettre à Jacqueline de superposer deux textes différents à une même image ou l'inverse : il est donc impossible de penser le rapport image-texte dans un basique rapport illustratif, d'autres strates interviennent qui donnent son caractère poé-

tique à l'œuvre. Ces œuvres réalisées avec un médium pauvre ont très bien vieilli : le rapport de Jacqueline Mesmaeker à la photocopie comme médium est exemplaire. *Les Charlottes* sont effectivement le résultat de correspondances entre des personnages historiques (le destin de Charlotte de Belgique) et de voyages de Jacqueline, à Vienne notamment, générant des textes et des images montées comme une sorte de



Echanger de la correspondance avec Jacqueline est très stimulant : ses envois sont souvent imprévus. La carte postale, aujourd'hui obsolète, est évidemment le courrier idéal, qui s'envoie sans enveloppe, contient l'image, le texte, le timbre et le cachet. Jacqueline a des réserves de cartes postales achetées et non envoyées, reçues...ses *Images appariées*, présentées à Hornu, sont des juxtapositions de cartes dont nous n'avons pas à connaître le verso. Il est difficile de trouver des correspondances qui correspondraient à des critères de composition, similitudes colorées... entre deux cartes qui se juxtaposent. Certaines sont des reproductions d'art. Toutes ont la patine du temps. Mais entre un château en Écosse et l'ancien Mont des Arts à Bruxelles, ou entre *la Cène* et Trafalgar square (les cartes viennent toujours de



quelque part), le rapport est fluide, purement pictural, visuel. Lorsqu'il est moins (une Annonciation d'Angelico et une colonnade à Florence, le sens renaît, on connecte les ailes de l'ange et les pigeons au sol sur la piazza), le rapport est plus classique. Ce qui est l'exception. Il ne faut sans doute pas chercher la logique du sens comme il ne faut pas chercher le pourquoi, dans l'autre œuvre commentée ci-avant, de la date et de l'heure proposées. Après tout, Jacqueline est de Bruxelles, où les styles architecturaux souvent se côtoient sans solution de continuité. Les cartes postales font partie de ce que nous appelons "la correspondance" et cette correspondance là suffit. Restons-en donc à la logique de *l'Innocence*. Mais on reconnaît au passage un flambeau olympique, la petite flamme, la petite lumière dont j'ai

déjà parlé autrefois... les cartes postales s'envoient une à une. Dans la manne du facteur, on ne sait pas ce qui se côtoie. Ici, deux rectos semblent vouloir fonctionner en interface, chaque carte ayant perdu sa seconde face. Il y a donc réduction de l'objet carte à l'objet dé-paint. Inutile de jouer à pile ou face, les duos tombent pile, sans chercher à réduire l'écart. Il faudrait voir, dans l'échange privé de cartes postales entre Olivier Foulon - ou d'autres - et Jacqueline ce qui fait question et ce qui fait réponse, mais nous ne disposons pas de ce matériel à l'heure actuelle.



Le Mac's expose aussi le film *1998*, qui est dans ses collections, ou celles de la *Communauté française*. Filmé dans le monte-charges d'une ancienne glacière, le film offre un magnifique différentiel de lumière. Dans ce cas-ci, l'installation dans ce local toujours réservé à une projection, mais cette fois non pas sur le mur du fond mais le mur latéral gauche, entre en parfaite correspondance avec l'escalier de l'architecture. Par bonheur, le film est seul dans la pièce, et prend toute sa charge. Il témoigne de la beauté des films de l'artiste (édités en DVD par Gevaert Editions, Bruxelles).

roman(tique) en images par l'artiste. Le destin d'une princesse de Belgique, qui écrivait jusqu'à vingt lettres par jour (nous dit Wikipedia), mariée à un prince autrichien qui deviendra un temps empereur du Mexique et qui sera exécuté, et morte quant à elle recluse au château de Bouchout, plonge ses racines dans une histoire qui nous paraît ancienne, oubliée, mais qui résonne sans doute dans l'imagination de Jacqueline, qui

eut un grand-père allemand réfugié en Belgique et une grand-mère écossaise. Je ne saurais rien de cela si je ne l'avais interrogée, mais la qualité du travail réside dans la prégnance de l'œuvre lorsqu'on la regarde et la lit. L'Histoire devient l'histoire, les histoires : dans la même exposition, elle consacre un petit film aux restes d'un repas gourmand du tsar Pierre Le

grand à Bruxelles... mais j'écris, et la place manque. Terminer alors sur un peu de rose, qui serait la couleur de l'artiste (cf. *Les infiltrations roses*), et lui envoyer du rose. Et un peu de vert, car, après tout, Stendhal a aussi écrit *Le rose et le vert*, un roman plus confidentiel que *Le rouge et le noir*.

ci-dessous : Jacqueline en chaussettes roses et en chaussettes vertes, photos Alain géronneZ.

ci-dessous : Jacqueline en chaussettes roses et en chaussettes vertes, photos Alain géronneZ.



# L'école de Vancouver

à propos de Rodney Graham, *humoriste canadien* (Vancouver Art Gallery).  
Alain géronneZ 09.2012

Rodney Graham est un cas d'école, l'École de Vancouver. Un voyage là-bas n'a pas pâli son étoile, mais m'a permis de mieux mesurer les liens qui unissent les artistes du cru, en particulier Jeff Wall, Stan Douglas, Roy Arden et Rodney Graham. De Rodney, on connaît la qualité des oxymores (je ne regarde pas la rivière qui coule au pied du pont, mais, de nuit, éclairée par un puissant spot et filmée en 16mm, je la regarde couler en projection). Il faut l'artifice pour contempler feu la nature, ou du moins pour en prendre le pouls. Du film découle la rivière : je dis le naturel par l'artifice, l'art. En vacances à Vancouver, j'ai trouvé Rodney partout, en intérieur et en extérieur, une sorte de Strebell local, mais qui aurait du talent, et de l'humour. L'exposition d'été à la Vancouver Art Gallery s'intitule d'ailleurs *Rodney Graham, Canadian Humourist*.



Graham a sans doute assez peu de scrupules à utiliser des caissons lumineux garnis de tirages façon Cibachrome à la Jeff Wall, lui qui avait autrefois perverti des structures à la Don Judd pour y insérer des livres de Freud... je devrais parler de Stan Douglas, et ceci confirmerait que les ex-étudiants d'Ian Wallace à la UBC forment corpus, se citant les uns les autres tout en restant totalement originaux. Rodney Graham adopte un humour généralement absent chez Jeff Wall. On le voit en tenancier d'un magasin de photo, en photographe si vous voulez, derrière son comptoir, une situation qui a disparu avec la photographie argentique et Kodak. Un peu de nostalgie ironique si l'on se dit qu'aujourd'hui, les tirages contenus dans les caissons doivent être numériques.



Parmi les petits métiers sandersiens mis en scène par Rodney Graham, dans lesquels il se met en scène à sa guise, on le retrouve aussi en libraire, en cuisinier, mais le tableau le plus drôle est ce pot de peinture rouillé, *Can of Worms*, très wallien à première vue, sinon que le fil qui alimente le caisson est vieux et torve, et bien visible : il fait évidemment partie de la composition, et nous dit que nous ne devons admirer un(e) pot de peinture rouillé(e) que via un cordon électrique déclassé. Le cordon ombilical wallien est exposé, on se prend à l'hameçon, tout se complique.



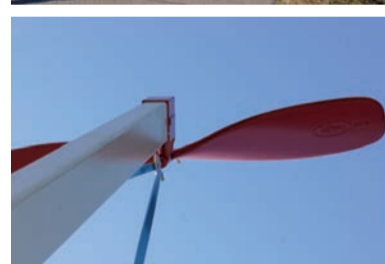
Un cordon formant d'infinies boucles, filmique cette fois, se retrouve dans le projet *Green Cinematograph* du même Rodney dans la même expo. Le petit film 16 mm. magrittien-broodthaersien (Graham fume la pipe tandis qu'un robinet coule dans un évier qui déborde de mousse blanche dans une opposition fumée-savonnée crémeuse) n'existerait pas comme œuvre sans le projecteur qui le projette en boucle, mais le réceptacle de la pellicule est transparent et montre toutes les sinuosités du film, fleuve si j'osais dire, eut égard au robinet qui coule à l'écran, mais nullement par sa longueur bien sûr. Cet usage du médium exposé est une marque de fabrique de l'artiste, et je me souviens avec émotion de son film *Rheimetall*, dans lequel une ancienne machine à écrire se couvre de neige tandis que le projecteur fait le tac-tac qui en évoque la frappe.



La neige est récurrente dans la nostalgie grahamienne : sa *weathervane*, représentant Erasme à l'envers sur un cheval, lisant, a fait l'objet d'une édition sous globe à la Whitechapel Art Gallery, Londres, en 2009. Tout s'est passé comme si, en sortant de la Vancouver Art Gallery cet été, l'humour encanaillé de Rodney se prolongeait à l'extérieur. Face au musée, je vois l'étalage d'un certain nombre de toiles abstraites désuètes (Rodney Graham comme chez nous Jacques Charlier en ont produit dans un style emprunté). Alors que je les cadrais l'auteur, Yuri Padal, s'interposa brandissant son panneau *No Photo*. Comme on m'avait fait le même coup dans le musée, et que j'ai dû faire état de *Flux News* et attendre plus d'une heure durant l'autorisation de photographier l'exposition *Canadian Humourist*, je lui ai refait la même demande, promettant une publication, que voici. Promesse tenue. C'est ainsi que tourne le vent. Mais il est temps de parler des commandes publiques de Rodney Graham à découvrir...



Erasme, contre vents et marées, lit, sans doute, son *Eloge de la Folie*, montant un cheval à l'envers. Que ceci devienne le sujet d'une girouette est fort drôle dans la mesure où le philosophe quelquefois perd le nord. La girouette coiffe un bâtiment de Vancouver. Le rapport de Rodney Graham à la Belgique, où vivait Erasme, est fort, puisqu'il y a chez nous son plus attentif éditeur (Yves Gevaert éditeur, Gevaert éditions). Je suis moins convaincu par *Aerodynamic Forms in Space*, qu'on voit à l'orée de Stanley Park : une sculpture composée à partir de photos prise dans la jeunesse de l'artiste d'éléments de petits avions. Il faut peut-être penser à la polémique suscitée en douane par l'hélice de Brancusi pour trouver tout le charme de cette sculpture, dont l'hélice, précisément, est signée GRAHAM. Les éléments du petit avion évoqué sont déconstruits sans s'être écrasés, rien de dramatique, du drôlatique. Rodney Graham a réalisé de très belles œuvres mettant en jeu des hydravions (*Loudhailer*) ou des hélicoptères... (*Edge of the Wood*).



Dans la même veine neo-formaliste on pourrait signaler *Anamorphic Psychomania* au Hawksworth Restaurant, une pièce inspirée par un film de zombies britannique. Une adresse pour zombies futés...



La plus belle œuvre se trouve sur le campus de l'UBC (University of British Columbia), La *Millennial Time Machine*. Une calèche du 19ème siècle est installée dans un élégant pavillon en béton largement vitré, faisant face à une vaste place publique légèrement en contrebas, et bordée d'arbres.



L'avant de la calèche est muni d'un énorme objectif portant l'inscription latine : *G.B. Della Porta. Magia Naturalis, Sive Miraculis Remrum Naturalium. Napoli. 1558. Lib.IV. Cap. 2.145*. en référence à *La Magie naturelle*, de Giambattista della Porta, un ouvrage de vulgarisation scientifique publié à Naples en 1558, qui comprenait un chapitre consacré à l'optique.



Il faut aller demander l'entrée du pavillon au Belkin Art Center proche, et quelqu'un vient vous ouvrir. Il faut ensuite s'installer dans la calèche occultée, face à un écran circulaire dans l'axe de l'objectif.



Si tôt les portières fermées, la calèche fonctionne comme camera oscura, et le paysage arboré de la place, avec en son centre visuel un jeune séquoia (sans doute d'une cinquantaine d'années, mais le guide nous a précisé qu'un séquoia vit mille ans) vient se projeter sur l'écran, inversé, tête en bas. Horizontalement, le long d'une ligne claire, on distingue le pas de minuscules passants.



La *Millennial Time Machine* nous prend donc dans son vertige (in)temporel : 16ème siècle la camera oscura, 19ème siècle la calèche, 20ème à 30ème siècle le séquoia, 2010 Rodney Graham et son piège angélique.

# Histoires de fantômes pour grandes personnes

Du 5 octobre au 30 décembre 2012, se tenait au « Fresnoy – Studio National des arts contemporains » (Tourcoing, FR) *Histoires de fantômes pour grandes personnes*, une exposition en forme de mise à l'épreuve pratique d'une pensée sur l'image. À l'initiative d'Alain Fleischer, le philosophe et historien de l'art français Georges Didi-Huberman et le photographe autrichien Arno Gisinger ont conçu ce projet en deux parties : *Mnémosyne 42*, la section présentée par Georges Didi-Huberman, est une prolongation du geste et de la pensée d'Aby Warburg à travers le motif de la lamentation ; la section intitulée *Atlas, suite*, présentée par Arno Gisinger, est une relecture en images de la précédente exposition d'Huberman, « *Atlas – Comment porter le monde sur son dos ?* ». De l'une à l'autre proposition, le titre générique « *Histoires de fantômes pour grandes personnes* » résonne en de multiples échos.



une photo de l'exposition au Fresnoy, © Jérémie Demasy

Lors de la journée d'étude organisée le 12 novembre en présence d'Alain Fleischer, Georges Didi-Huberman, Arno Gisinger, Dominique Païni et Régis Durand, *Histoires de fantômes pour grandes personnes* fut contée telle une histoire de marins au retour de leur campagne.

## Le port

En 1998, le « Fresnoy – Studio national des arts contemporains » présente son exposition inaugurale, *Projections, les transports de l'image*. Sous le commissariat de Dominique Païni, essayiste et critique de cinéma français, l'exposition pose un regard à la fois poétique et technique sur le mode d'apparition de l'image projetée, sa source, son parcours dans le temps et l'espace, sa réception en plan et son retour vers le regardeur<sup>1</sup>. Cette exposition est emblématique du projet pédagogique du Fresnoy, de sa vocation de lieu d'expérimentation et de recherche dédié aux technologies modernes et postmodernes (photographie, cinéma, vidéo, arts numériques) ainsi qu'aux technologies émergentes. De nouveaux artistes sont régulièrement invités à y enseigner et des cycles de conférences y sont organisés chaque année. Institution de formation artistique dirigée par l'écrivain, cinéaste et photographe français Alain Fleischer, le « Fresnoy – Studio national des arts contemporains » est aussi un lieu de production et de diffusion pour ses étudiants et les créateurs qu'elle accueille. Enfin, son programme de présentation d'expositions et de projections en ses murs et ouvert au public tend à le positionner comme un centre d'art à part entière. À travers chacune de ces missions, la notion d'expérimentation appliquée en théorie ou en pratique à l'image lumineuse est fondamentale. En ce qui concerne plus particulièrement le pôle « exposition », l'expérimentation imprègne autant le contenu que le dispositif de monstration.

La première collaboration entre le Fresnoy et Georges Didi-Huberman remonte à l'exposition *Fables du lieu*, présentée en 2001, dont Huberman est le commissaire. L'exposition pose un axe de travail propre au penseur et à l'institution : développer le lien opérant

entre geste artistique et mouvement de la pensée, le dialogue nécessaire entre la théorie et la pratique, leur rencontre. Les artistes réunis sont Pascal Convert, Simon Hantaï, Claudio Parmiggiani, Giuseppe Penone et James Turrell. Au départ d'une œuvre créée par chacun d'eux, une hypothèse prend forme : celle de la perturbation des espaces que l'on tente intuitivement de maîtriser, de rendre familiers. D'une manière ou d'une autre, le travail de ces artistes bouleverse nos sens, pose question et suscite un travail de conceptualisation qui à son tour appelle les artistes à poursuivre leur recherche, l'échange. Ce va-et-vient entre forme à créer et pensée à produire, cette mise en mouvement de l'œuvre et de la pensée en-dehors de toute catégorie de styles, de domaine de connaissance ou de légitimité de titre, constitue le point de départ de la dialectique, chère à Georges Didi-Huberman<sup>2</sup>.

## Les amarres

Dans le corridor menant au cœur de l'exposition, la planche 42 de l'*Atlas Mnémosyne (Der Bilderatlas Mnemosyne, 1927-1929)* de l'historien de l'art allemand Aby Warburg (1866-1929) nous est présentée par-delà une balustrade, au loin, dans la pénombre, projetée sur grand écran et mise en mouvement. Réunissant par thème ou motif des milliers de reproductions photographiques d'œuvres d'art et d'images provenant de tous horizons sur des grands panneaux à fond noir, le projet *Atlas Mnémosyne* d'Aby Warburg est d'étudier les survivances des formes antiques dans celles produites à l'époque de la Renaissance. Il qualifiait lui-même son objet d'étude d'« histoire de fantômes pour grandes personnes ». Il s'agit autant d'une thèse que d'un outil de connaissance et l'amorce d'une méthodologie : la possibilité d'une connaissance du monde et de son histoire à travers le montage d'image<sup>3</sup>.

La planche 42 est spécifiquement consacrée aux formules de pathos : partant du motif de la pieta, Warburg a rassemblé les reproductions d'une quantité de « mises en formes » des lamentations sur les morts. Depuis quelques années, Georges Didi-Huberman s'intéresse en particulier à ce motif et a constitué sa propre base de

données réunissant plusieurs milliers de documents prolongeant la planche initiée par Warburg. L'installation *Mnémosyne 42*, que l'on peut voir au Fresnoy, est un montage unique et fragmentaire de ce prolongement, un chemin de traverse à la lecture de son dernier livre, *Peuples exposés, peuples figurants*, paru aux Éditions de Minuit peu après l'ouverture de l'exposition<sup>4</sup>.

Au départ de ce dispositif de « montage d'images », Huberman avait déjà conçu en 2010 pour le « Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia » (Madrid, ES), l'exposition *Atlas – Comment porter le monde sur son dos ?* Celle-ci fut ensuite emmenée et adaptée pour le « ZKM – Zentrum für Kunst und Medientechnologie » (Karlsruhe, DE) et enfin pour la « Sammlung Falkenberg » (Hambourg, DE)<sup>5</sup>. Chacune de ces étapes de monstration fut marquée par un important travail d'adaptation du projet initial, en raison de son ampleur, de la capacité d'accueil des nouveaux lieux et de la mobilité potentielle des œuvres exposées. La proposition d'Arno Gisinger au Fresnoy, intitulée *Atlas, suite*, a précisément pour matière première la conception, le montage et le démontage de la dernière version de cette exposition, lorsqu'elle fut adaptée pour sa présentation à la « Sammlung Falkenberg ». Il s'agit en somme d'une exposition de l'exposition, d'une mise en image des images, de leurs possibles réflexions à travers le prisme de leur mise en présence et du regard interprétatif du photographe.

## Dans le ventre de la baleine

Passé le corridor, nous sommes pris au cœur de l'exposition, dans l'immense nef du Fresnoy : un hangar de 1 000 mètres carrés sur le pourtour duquel, à une hauteur d'à peu près 4 mètres du sol, se déploie un déambulatoire, que chacun nomme coursive. Seule cette salle est investie et seule la coursive est accessible au visiteur.

Ne recevant pas le moindre éclairage naturel, la nef est un lieu idéal pour la projection. Le bâtiment actuel a été conçu spécifiquement pour accueillir le projet du « Fresnoy – Studio national des arts contemporains », sur mission du Ministère de la Culture (Délégation aux Arts Plastiques) français dès 1987. Au

départ d'un bâtiment datant de 1905, ayant abrité une entreprise de pneus, une patinoire, une salle de cinéma, une piscine, des salles de jeux, un manège d'équitation et un dancing, l'architecte français Bernard Tschumi réalise un immense parallélépipède, « succession de boîtes dans une boîte », intégrant et conservant totalement le bâtiment original.

Du haut de la coursive, à l'entrée de la nef, où nous sommes, il nous est offert de mettre en pratique ce que Ludwig Wittgenstein (1889-1951) appelle *le regard embrassant (Übersicht)*. Les deux installations sont agencées sur deux plans distincts – l'un vertical, l'autre horizontal – qui, même s'ils se rencontrent, à jamais s'ignorent.

## Ligne d'horizon : remonter le temps au présent

Sur toute la longueur de trois des quatre murs de la coursive, à hauteur du regard, se déploie l'installation *Atlas, suite* : l'assemblage des prises de vue de Gisinger, imprimées sur papier et collées bord-à-bord à même le mur, crée un fil narratif aléatoire, ouvert à de multiples liaisons. On y découvre des jeux de reflet, de flou et de transparence qui font apparaître au présent différentes couches du temps. Des images inscrites dans des instants particuliers de l'histoire de l'art. Ainsi les *48 portraits* de Walker Evans se fondent dans une capture d'écran de la performance *Trademarks* de Vito Acconci et nous mènent aux portraits d'anonymes de Gerhard Richter.

## Ligne de flottaison : se pencher pour mieux penser

En contrebas, par-delà la balustrade, sur les 1 000 mètres carrés de surface au sol, se déploie l'installation *Mnémosyne 42*, planche d'atlas monumentale associant images fixes et en mouvement projetées depuis le plafond de la nef. Au centre, se trouve un enchaînement des images de la planche de Warburg ; autour d'elles, une constellation d'œuvres en tout genre émerge et se perd en un flot continu : documentaires, images d'archives, extraits de films, reproductions de peintures ou de gravures projetées en « slide », le tout dans des rapports de proportions qui semblent aléatoires tant ils sont interchangeables. Le visiteur,

accoudé sur la rambarde du pont, est appelé à scruter les images de son choix, la bande son des œuvres étant restituée tout autour de la gigantesque planche, en fonction de leur disposition.

« Se pencher sur les images », « plonger le regard » : voilà l'activité qui est ici mise à l'honneur. Lorsque le philosophe se penche sur une matière, surplombe-t-il ce qu'il étudie ? Se pencher peut signifier, en toute simplicité, voir d'en haut. Mais regarde-t-on pour autant *de haut* ? Cela signifie-t-il que l'on domine la matière, en l'occurrence, les images ? Là se situe le danger : l'orgueil du concept, l'éminence, la transcendance. Se pencher peut être autre chose : se courber pour mieux voir, s'approcher pour mieux penser. Risquer le vertige. Il s'agira, alors, d'un acte d'humilité. Et qu'en est-il des lamentations ? Il s'agit bien de se pencher sur le corps mort de l'être aimé. Au Fresnoy, nous nous penchons sur l'extraordinaire énergie de la vie face à la mort.

Est-ce tout ? Qu'en est-il du mouvement de retour de l'image lorsqu'on se penche pour mieux penser, lorsqu'à son tour elle vient à nous (en nous) ? Se pencher, c'est dialectiser. Les concepts dialoguent avec l'expérience. Ils ne sont pas des entités isolées. Le concept n'est jamais seul, ni même, peut-être, hors de l'expérience. La théorie va de pair avec une forme d'artisanat, une certaine manipulation. L'exposition du Fresnoy est autant un concept qu'une expérience. Huberman y expérimente un concept autant qu'il conceptualise une expérience : le montage d'image comme forme esthétique et mode de connaissance. La théorie se donne comme une pratique, plutôt que comme un métalangage.

## Carnet de bord : l'exposition à l'ère de sa reproductibilité technique

Le dispositif de présentation des deux sections de l'exposition, *Atlas, suite* et *Mnémosyne 42*, exploite avec radicalité son lieu et fait sens quant au contenu. Deux expositions en une se dévoilent et la scénographie exprime cette dualité, voire ce va-et-vient, de différentes manières : du projeté au collé, de l'horizontal au vertical, du déroulé au tabulaire, du fixe au mouvement et du silencieux au sonore. Une certaine tension se ressent entre les deux propositions. La liaison la plus évidente se trouve à l'entrée où l'on peut voir le « slide » sur grand écran des photographies épinglées par Warburg sur sa planche 42. La photographie est ce qui a permis à Warburg de faire son travail : il envoyait ses assistants photographier dans tel ou tel musée ou lieu public les œuvres, les objets, les éléments d'architecture ou autre dont il avait besoin pour élaborer ses planches, sa pensée. C'est aussi grâce à la photographie que son travail nous est encore accessible. Le médium, en histoire de l'art est devenu essentiel en ce qu'il permet la transmission et l'étude comparative.

Lorsque Walter Benjamin parle de « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (1936), il ouvre alors une réflexion sur les effets que produit la photographie sur la notion d'œuvre d'art. Par la perte de son unicité, celle-ci perdrait son « aura » si particulière. Au Fresnoy, aucune œuvre d'art originale n'est présentée et chacune des

# En contrepoint, Dan Van Severen

Un premier plan comme un écrasement des temps. Une juxtaposition d'espaces et leur compression. Le plan est fixe et serré, les croisillons d'un châssis de fenêtre tracent une composition rigoureuse, un point central et deux axes opposés; un point de mire vers l'au-delà à parcourir. Dans ce plan séquence, la perception de la vérité est mise à l'épreuve, on sonde l'image, on veut l'étirer. La vérité est trouble, on ne sait mesurer la profondeur du champ. Brièvement, la vie entre dans le cadre et on en sait un peu plus quant à l'endroit d'où nous posons le regard. Il en va ainsi de ce film : il est une douce et lente délivrance.

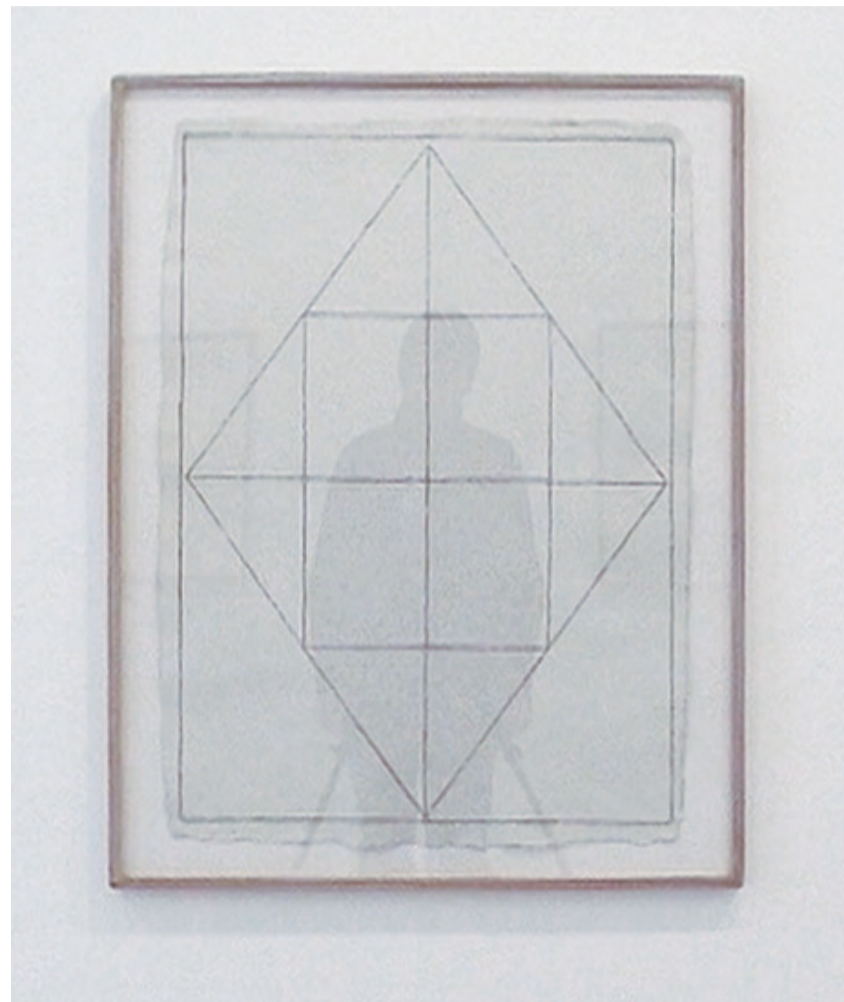
## UN ESPACE INVISIBLE

Depuis 2004, le sémiologue, écrivain et réalisateur Aldo Guillaume Turin accomplit, en marge des circuits de production et de diffusion traditionnels, la réalisation d'une série de sept portraits d'artistes sous forme de courts-métrages inclassables, éminemment poétiques. Chaque film est un hommage rendu à un artiste aujourd'hui disparu : Yolande Pistone, Jean-Jacques Bourgois, Michel Frère, Monika Droste, Marthe Wéry et Dan Van Severen. Seul le dernier, consacré à Peter Joseph, actuellement en cours de réalisation, échappe à cette constante comme pour déjouer le sortilège, retrouver un souffle après la longue apnée<sup>1</sup>. *Un espace invisible*<sup>2</sup>, sixième de la série, est consacré au peintre belge Dan Van Severen. Dans ce film, images et sons s'agencent en un langage rigoureusement construit. De la couleur à l'image, de l'image au son, chaque détail est investi et nous appelle. L'univers est doux lorsqu'on écoute Lotte Van Severen, veuve du peintre, nous raconter sa rencontre avec « Dan ». Il est étrange lorsque le silence revient et que notre guide tarde à nous dire ce que nous faisons là. Ce court-métrage, fait de longs plans séquences, peut se voir telle une extrapolation de la patiente et profonde application de Dan Van Severen face à la pressante et entendue rentabilité de la création d'aujourd'hui. *Un espace invisible* : « ma cabane de moine ». À lire entre les lignes, si l'on veut bien s'astreindre au rythme de l'autre. Réalisé en 2011, il sera présenté au public pour la première fois durant les mois de mars et avril prochains au « 105 Besme », petit espace d'exposition intimiste où résonne à merveille le chant des loupes. À cette occasion, le film est édité

en quelques exemplaires accompagnés d'un petit cahier d'images reprenant également le texte du film en français et en néerlandais.

## LE 105 BESME

Face au parc de Forest se situe le « 105 Besme », espace d'exposition indépendant initié par Tania Nasielski, curatrice de *Hexen 2039* – présenté notamment au « British Museum » et « Warburg Institute » de Londres (novembre 2006 – février 2007) – et *Plasticiens en mouvement* – présenté à la 1<sup>re</sup> Biennale d'art contemporain de Dakar en 2002 et à « De Markten » à Bruxelles en 2003. En ce qui concerne le « 105 Besme », nous sommes invités dans le salon de Tania Nasielski.



capture d'écran, *Un espace invisible*, 26'23'', 2011. Réalisation : Aldo Guillaume Turin

Le lieu fonctionne en toute liberté de rythme, la production y étant privée et les projets y naissant au gré des rencontres et des envies. La proposition se fait banc d'essai pour les jeunes artistes et terrain neutre pour les artistes déjà confirmés.

En dehors de toute préoccupation stylistique ou thématique, le « 105 Besme » développe avec les artistes un axe de travail monographique : y ont notamment participé Isabelle Plat (FR, 1958), Michel Couturier (BE, 1956), Truc-Anh (FR, 1984), Emilio Lopez-Menchero (BE, 1960) et Olga Fedorova (RU, 1977).

Au départ du film réalisé par Aldo Guillaume-

Turin, il y a sa rencontre avec Lotte Van Severen et plus tard Tania Nasielski. Un projet d'exposition se dessine. Ainsi, autour de la projection d'*Un espace invisible*, une sélection d'œuvres de l'artiste, réalisées entre 1950 et 1970, sera présentée. En partenariat avec le Wiels, une rencontre consacrée au projet et à l'œuvre de Dan Van Severen est prévue pendant la période de l'exposition, à ne pas manquer au détour d'Art Brussels.

À noter également que par le plus grand des hasards, paraît au même moment un ouvrage consacré à Dan Van Severen : *Dan Van Severen – in dialogue with Ellsworth Kelly, Brice Marden, Agnes Martin, Barnett Newman, Ad Reinhardt* – Curated by Griet Dupont, Foundation De Elf Lijne, Denbrug, 2011 – Texte de Hans Ulrich-Obriest.

## LA RENCONTRE COMME MODE OPÉRATOIRE

Le contrepoint est une technique de composition consistant à superposer plusieurs lignes mélodiques. Dans sa version la plus simple, le contrepoint consiste à superposer un thème secondaire au thème principal. Dans une conception plus élaborée, il n'est pas possible d'identifier la répartition des voix, ni même de leur attribuer une valeur hiérarchique. L'un est l'autre, tout est un. Les liens ouvrent un univers invisible, tout se tient pour dire l'indicible. Point contre point, un constant effet de contraste dans le détail se fait équilibre dans l'ensemble.

Jérémy Demasy

<sup>1</sup> *Partie comme elle est venue*, 14'10 », 2004 (Yolande Pistone); *Intérieur incendie*, 27'5 », 2005 (Jean-Jacques Bourgois); *We Must Meet Apart*, 23'35 », 2006 (Michel Frère); *L'immensité*, 28'44 », 2007 (Monika Droste); *Il neige dans la couleur*, 23'44 », 2009 (Marthe Wéry); *Un espace invisible*, 26'23'', 2011 (Dan Van Severen); *Before the Nightshot*, en préparation (Peter Joseph).

<sup>2</sup> *Un espace invisible*, 26'23'', 2011. Réalisation : Aldo Guillaume Turin / Assistant-réalisation : Benoît Vantomme.

deux installations peut être reproduite à l'envi. La reproductibilité est bien ici une « redite »... Mais elle sera toujours différente! En exposant un argument et une méthode plutôt qu'une œuvre ou un ensemble d'œuvres, Histoires de fantômes pour grandes personnes active une certaine valeur d'exposition de la science, un nouvel espace de recherche. La notion d'œuvre, autant que celle d'exposition, se trouve ici mise en mouvement.

Jérémy Demasy

<sup>1</sup> Sur l'exposition, voir notamment *Projections, les transports de l'image*, catalogue d'exposition, Le Fresnoy Edition/Hazan/AFAA, Tourcoing, 1997.

<sup>2</sup> Sur l'exposition, voir notamment DIDI-HUBERMAN, Georges, *Fables du lieu*, catalogue d'exposition, Le Fresnoy Editions/Les Editions de Minuit, Tourcoing, 2001; PALMIERI, Christine, *L'œuvre-fable : entretien avec Georges Didi-Huberman*, dans « ETC », n° 53, Prévoist, 2001, p. 24-29.

<sup>3</sup> Sur l'*Atlas Mnémosyne*, voir notamment DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'image survivante – Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Editions de Minuit, Paris, 2002; DIDI-HUBERMAN, Georges, *Atlas ou le gai*

*savoir inquiet – L'œil de l'histoire 3*, Editions de Minuit, Paris, 2011.

<sup>4</sup> Sur l'ouvrage, voir notamment DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'« ajoie » des images*, propos recueillis par Jean-Marc Adolphe et Valérie Da Costa, dans « Mouvement », n° 65, septembre-octobre 2012, Paris, p. 11-15. Sur l'exposition, voir notamment *Histoires de fantômes pour grandes personnes*, dans « Mouvement », n° 65, septembre-octobre 2012, Paris, p. 16-17; VISSAULT, Maité, *Une exposition à l'époque de sa reproductibilité technique*, dans « L'art même », n° 57, Bruxelles, 4<sup>e</sup> trimestre 2012, p. 22.

<sup>5</sup> Sur l'exposition *Atlas – Comment porter le monde sur ses dos?* voir notamment DIDI-HUBERMAN, Georges, *op. cit.*, 2011; HAGELSTEIN, Maud, *Montages poétiques, montages critiques. Sur l'exposition « Atlas. Comment porter le monde sur ses épaules? »* dans « Flux News », n° 55, Liège, avril-juin 2011, p. 10-11; DUBOIS, Colette, *Le savoir des images*, dans « (H)art », n°78, Anvers, 3 mars 2011; DIDI-HUBERMAN, Georges, *Atlas : comment remonter le monde*, entretien avec Catherine Millet, dans « Artpress », n°373, Paris, décembre 2010, p. 48-55.

## “Circle of dreams”: quand les ombres de David Lynch se déploient ...

**Au Centre de la Gravure de La Louvière, l'exposition des estampes de David Lynch se tiendra du 23 février au 19 mai 2013. On pourra y découvrir l'ensemble des lithographies réalisées par David Lynch depuis 2007 ainsi que ses gravures sur bois de grand format, montrées pour la première fois.**

Qu'est-ce qui pousse Lynch à œuvrer dans cette surenchère du montrer? Cinéaste reconnu internationalement, pourquoi ressent-il encore le besoin de passer des heures la nuit devant la même pierre blanche à s'escrimer comme un beau diable avec ses pinceaux et parfois rien que ses doigts pour tenter d'y faire redanser ses ombres ou ses doubles? Raya Lindberg, grâce à ses dons de clairvoyante, dans un numéro précédent, tente une explication pour décrire les fantasmagories de ce passionné de voyages hors-corps : « ... Est-ce parce que, en tant que presbytérien finlandais, son grand-père maternel était pétri du Kalevala, épopée irriguée de déesses-mères, de héros, de forêts? Cet ani-

misme qui ne doit rien aux mythologies grecques et latines souffle sans doute à Lynch un fantastique construit dans des déserts de glace. Mais c'est en Amérique, Côte Ouest, qu'on le retrouve, soumis à d'autres cosmologies, lui qui médite sérieusement et régulièrement, discipliné à se transporter au-delà via la méditation transcendante. Lynch n'aime pas le bavardage herméneutique. Il préfère taire, entendre des sons, voir des images, l'un se substituant souvent à l'autre pour entretenir avec le monde un double qui, invisible, vocifère derrière des vitres. »

C'est en 2007 que Lynch découvre le procédé de la lithographie dans l'atelier parisien Idem, ancien atelier Mourlot, où l'on trouve encore les presses sur lesquelles ont travaillé Picasso ou Matisse. Il commence par traduire en lithographie des dessins abstraits réalisés sur des post-it, qui donnent naissance à la série Paris Suite. Un ensemble de dessins symboles en noir et rouge, qu'il titre lui-même sur la surface de la lithographie. Une des questions qui se posera au responsable de la scénographie, c'est com-

ment présenter toutes ces lithographies afin qu'elles dégagent cette même sensation de trouble et de dérangement que l'on retrouve dans ses films? Catherine Debrakeleer a opté pour une double option : aux estampes, s'ajouteront des courts-métrages expérimentaux, à la lisière entre les arts plastiques et le cinéma d'animation.

Le musée sera-t-il plongé en partie dans la pénombre comme elle nous en avait fait la divine surprise lors de la présentation au Bozar en 2006 de son exposition « Artitudes »? Ce qui donnait la sensation de renaissance aux œuvres présentées. C'est un fait, les fantômes de Lynch ne sortent que la nuit...

L.P.

**David Lynch, Circle of Dream – estampes et courts-métrages et Concours d'images numériques 2012/2013 du 23 février au 19 mai 2013**  
Du 7 mars au 25 avril 2013, une rétrospective du cinéma de David Lynch est organisée par le Centre culturel régional du Centre de La Louvière et le Centre de la Gravure.

La Louvière

Exposition 10 mars – 2 juin 2013

Maria Marshall

*I Love You Mummy  
I Hate You*



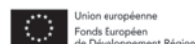
Maria Marshall, *Don't let the T-Rex get the Children*, 1999

**MAC's**  
EXPO GRAND-HORNU

[www.mac-s.be](http://www.mac-s.be)

MUSÉE DES ARTS  
CONTEMPORAINS  
DE LA FÉDÉRATION  
WALLONIE-BRUXELLES

Rue Sainte-Louise, 82  
BE-7301 Hornu



## GRAND HORNU

# Science-fiction et création plastique

*L'ensemble des expos rassemblées se met en rapport avec la science-fiction dans l'acception habituelle du terme. C'est-à-dire une extrapolation du présent dans un hypothétique futur. Mais aussi en dépassant cette perception traditionnelle par le grand public. Que ce soit en design ou dans une production plastique plus familière, c'est aussi une remise en cause du rationnel sans pour autant le dénier.*

Un parcours foisonnant qui plonge dans un passé récent pour déboucher sur un futur proche. De quoi stimuler l'esprit, de lui suggérer d'autres manières de voir et de penser. Le tout dans une optique finalement assez optimiste car les dérives du progrès sont relativement peu présentes, au profit d'avancées vers une sorte de confiance en l'avenir. Il est vrai qu'ici, le plus grand handicap à l'utopie, notre système économique, est absent.

## Les designers présents

Côté design, Mathieu Lehanneur est de ceux qui associent une démarche scientifique à leur travail de créateur d'objets. Il les conçoit le plus souvent interactifs. Car ici, le côté utilitaire est de produire une réaction à partir d'une situation donnée. Leur fonctionnalité est liée au vivant qui les entoure.

Parfois, il s'agit seulement d'un lien purement conceptuel. Ainsi ses poteries, réalisées par Claude Aiello à Vallauris, dont la forme externe épouse les variations de la pyramide des âges de diverses nations. Ou un sac-gourde accordéon permettant un meilleur transport de l'eau en pays sous-équipés. Mais la plupart du temps, il s'agit d'interagir en fonction des présences humaines, soit à cause d'elles, soit en leur faveur.

Ainsi d'un générateur d'oxygène produit par activation lumineuse de microalgues, d'un générateur de luminosité afin de pallier ponctuellement des déficits de clarté sur le corps humain, d'un diffuseur de quinton par nébulisation en vue d'accroître la possibilité d'un organisme à combattre les microbes. Voici encore un diffuseur de 'bruit blanc' qui se déplace vers une source sonore trop bruyante et en atténue la nuisance. Voici encore un écosystème domestique permettant aux déjections de poissons en aquarium de nourrir des plantes. Ou un purificateur d'air éliminant les gaz toxiques produits par objets et vêtements. Et bien d'autres créations originales.

L'autre volet consacré au design sous le titre « *Space oddity* » mêle des recherches à des applications naguère futuristes. C'est ainsi que l'on voit *L'Artisan électronique*, machine à dupliquer en 3D (stéréolithographie) qui permet de reproduire des objets non en deux dimensions comme dans la photocopie mais bien dans l'espace. Résultats visibles : des sculptures, une chaise, une lampe et une robe en polyamide, un rocking-chair. Dans un ordre de pensée similaire, voici encore la mécanique imaginée par Jólán Van der Wiel pour réaliser des objets à partir d'un mélange de limaille alimentée et de résine.

Stupéfiante aussi, l'union de la technologie et de la nature conçue par

Gordijn et Nauta. Un assemblage lumineux se pare de graines de pissenlits d'où une structure improbable qui harmonise végétal et led. Le duo Dunne et Raby imagine des engins susceptibles de capter des bactéries urbaines afin de pallier au manque de nourriture lorsque la planète sera totalement surpeuplée.

Enfin, parmi d'autres, le voyage utopique d'un être humain dans une capsule qui le mène à travers un territoire pour vivre des moments de déconnexion totale. Images vidéo sur écrans multiples qui rejoignent une science-fiction plus traditionnelle.

## La fiction comme investigation

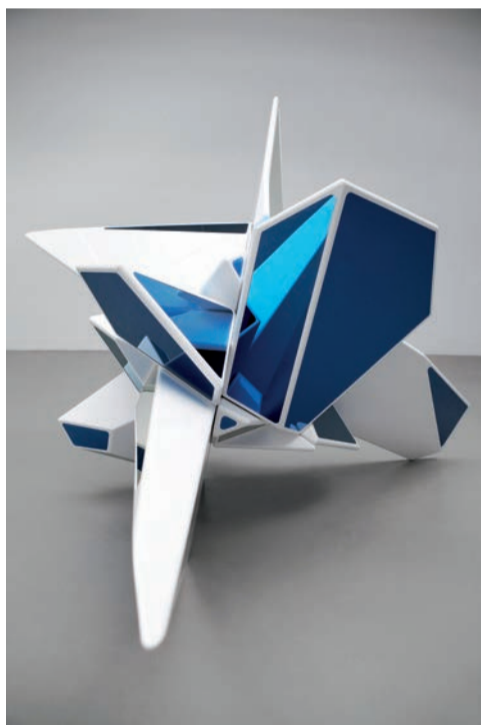
La fiction est le moyen essentiel d'imaginer, d'aller au-delà du réel à la fois pour le remettre en question et le mener plus loin. Lorsque les certitudes scientifiques deviennent des doutes, l'imaginaire, sous la forme de la fiction, est un secours, une ouverture vers des réponses aux nouvelles questions qui se posent. Les illusions d'optique ou certains courants esthétiques tel le cubisme sont des mises en cause de la géométrie autant que des imperfections de notre regard. Les sciences dites exactes ne sont pas à l'abri de l'irrationnel. Et la quatrième dimension est susceptible de s'inviter là où personne ne l'attend. Aussi l'expo s'aventure-t-elle dans les domaines de « *la génération d'un espace, la représentation de l'Autre, la conception du futur, la construction d'un mythe ou le rêve d'une utopie* ».

La littérature et le cinéma ont largement exploité cette veine. Le catalogue réalisé par Denis Gielen s'attache à en dresser un panorama, significatif à défaut d'être exhaustif, du XVe siècle de Léonard de Vinci à une analepse d'*Alien* en 2012, complément primordial à la ligne du temps de Marie Velardi exposée aux cimaises. Il reprend des éléments de l'expo mais brasse plus largement, de manière à établir les bases d'une réflexion.

Les parodies de Jacques Charlier font allusion aux thèmes consacrés avec la verve qu'on lui connaît tant sur les plans pictural que thématique. Tetsumi Kudo concocte des micro-installations aux apparences hétéroclites qui témoignent des bouleversements climatiques, géologiques, chimiques. Elles renvoient l'image d'un univers en pagaille incontrôlable. Ce qu'on retrouve dans la *Mégalopolis* d'Hutchinson et, à un moindre degré dans ses collages photographiques où



Bruno Gironcoli, *Ein Körper, Zwei Seelen*, 2001, Galerie Elisabeth & Klaus Thoman, Innsbruck/Vienne © Philippe de Gobert



Frédéric Plateus, *Solid Rock*, panneau aggloméré peint, acier inoxydable, 2010 © Gregory Derkenne.

le réel se décale de sa normalité. Dans ceux de Karl Waldmann, c'est davantage les conditions de vie et de travail des terriens qui sont fustigées.

Aligner en constats certaines conséquences des avancées technologiques est le sujet des aquarelles nucléaires de Gavin Turk à propos d'explosions atomiques. Il est aussi celui des photos de locaux de travail par Lewis Baltz, plus accueillants aux engins qu'aux humains.

Dans la lignée de Vinci, Panamarenko offre ses engins volants identifiables dont l'apparence est plausible et la fiabilité problématique puisque son imagination prime sur la faisabilité. Il en va de même pour le '*Spade Invader*' de Biesmans, créateur par ailleurs de très délicates mini-sculptures de lieux insolites aux détails précis. L'inventivité proche de la folie s'illustre au moyen d'une vidéo d'Oursler filmant le récit illustré d'une citoyenne ordinaire ayant eu des contacts avec des extraterrestres. Elle se retrouve dans les dessins et élucubrations de Perdrizet,

issu de l'art brut. Des créatures de l'au-delà terrestre sont malgré tout plutôt rares. Une sculpture de Bruno Gironcoli en polyester métallisé offre un être à deux esprits, présence hybride entre le vivant et le mécanique.

Au départ de réalités mathématiques, il est possible d'extrapoler des réalisations incroyables. Les avatars sculptés du fameux 'Rubik Cube' par le sculpteur Frédéric Plateus en sont une preuve à multiples possibilités. Au départ de transformations chimiques, la machine exploitée par Feuerstein produit, à partir d'algues, une couleur qui sera utilisée en peinture. Le bouquet installé en nature morte réaliste par Edith De Kyndt est là pour accoutumer l'ouïe à écouter les 'mélodies moléculaires' découvertes par un physicien et produites par un instrument électronique inventé par Lev Termen en 1919.

L'urbanisation futuriste ne pouvait être négligée. Une maquette de Malevitch en donne un aperçu. *Kandors Full Set* de Mike Kelley irradie de l'intérieur un ensemble de volumes qui symbolisent Kandor, la capitale de la planète d'origine de Superman. La *Ville volante* d'Häusermann rappelle, avec davantage de poésie, les dessins de ce précurseur que fut Albert Robida.

La mise en scène d'un espace ambiant amène à créer des œuvres spécifiques, éphémères ou non, comme tel dessin de Fontana réalisé sous lumière noire. L'installation de l'observation proprement dite de la réalité, sous l'angle visuel et aussi temporel puisque le concept d'espace-temps n'est jamais loin dans les spéculations de l'imaginaire, donne l'occasion d'en donner un aperçu différent comme cette vidéo conçue par Ann Veronica Janssens à partir de la notion d'éclipse. Anthony MacCall plonge le visiteur dans un environnement surgi de l'obscurité. L'espace est matérialisé de façon impressionnante par une projection pourtant immatérielle. De même qu'une évocation en 'camera obscura' de Gusmao & Paiva, visualise le passage du temps traversé grâce à des roues de vélo fantomatiques aux accélérations intermittentes.

Le temps demeure la matière première de la réflexion d'On Kawara. Le débat sur ce sujet est ironiquement clos par un agenda arrêté à la date de la fin du monde programmée par des illuminés en décembre de cette année. C'est sur lui, sans nul doute, qu'il convient de méditer au sortir de ces expos pleines de rêves et d'interrogations propres « à l'avènement d'un âge moderne qui débute », ainsi que l'écrit Denis Gielen, avec *l'invention de l'hyperespace et la théorie de la relativité, pour se poursuivre le long des courbes fractales et de bien d'autres monstres mathématiques* ».

Quant aux vidéos présentes, deux retiennent l'attention car elles mettent également la temporalité en question. D'abord la mise en images de la réalisation d'une gigantesque œuvre de land art de Robert Smithson, *Spiral jetty*, impressionnante performance de l'homme désireux de modifier la nature pour en prendre en quelque sorte possession. Ensuite *La jetée* de Chris Marker qui plonge dans un étrange univers d'après une 3<sup>e</sup> guerre mondiale avec un personnage voyageant vers son enfance.

Michel Voiturier

Au MAC's, rue Ste-Louise à Hornu, (Science-fiction > 17 février 2013 ; Space Oddity > 10 mars ; 'Choses' de Lehanneur > 31 mars). Infos : 065 65 21 21

POK, MIDAL, HERTO, "Space Oddity Design/Fiction", Hornu, *Grand-Hornu Images*, 90p.

Denis GIELEN, "S.F. Art, Science & Fiction", Hornu, *Musée des Arts contemporains de la Fédération Wallonie-Bruxelles*, 272p.

interview des commissaires de l'expo, Denis Gielen et Marie Pok sur fluxnews.skyrock.com

# LES MOTS DANS LE PETIT TRAITE D'EXISTENCE

Jean-Paul THENOT

Chacun d'entre nous a rêvé de réaliser une action, qu'elle soit grandiose ou presque insignifiante, mais qui ait un sens et exprime quelque chose d'important, comme un souffle intense qui donne soudain le sentiment illusoire mais profond d'être libre et d'exister pleinement. L'insatisfaction permanente nichée au cœur de l'homme est le moteur essentiel de l'action et de la création. Nous nous adonnons presque tous, parfois sans le savoir, à la fuite dans l'activité ou au divertissement au sens pascalien, pour répondre à la lourdeur de l'existence.

Le fait d'exister est une tâche pesante et l'art d'être, pourrait-on dire, est sans doute un art que certains artistes abordent avec sérieux et d'autres avec humour et légèreté. Certains cherchent à nier le réel, ou à l'embellir, d'autres à le modifier au gré de leurs désirs, ou mieux, le transfigurer. La recherche des possibles s'impose pour agir sur le monde de manière utopique ou réelle. Œuvrer c'est construire et se construire, exprimer sa manière d'être au monde. C'est se projeter dans un ailleurs imaginaire, celui des potentialités futures et d'une mise en actes des possibles.

## Un instrument d'optique

En vérité, si vous vagabondez dans le « *Petit traité d'existence à l'usage des jeunes artistes et des amateurs d'art* », dans cette liste d'actions, qu'il est conseillé d'appeler *partitions* et d'utiliser au sens musical du terme, c'est-à-dire comme quelque chose d'écrit et de noté, jouable et rejouable à l'infini par des interprètes, vous avez la surprise de rencontrer toutes sortes de propositions. Elles peuvent paraître tour à tour politiques, philosophiques, absurdes, provocatrices ou carrément obscènes, pas toujours artistiques. Selon votre mode d'être au monde, vos centres d'intérêt, vous leur accorderez un certain sens, qui sera inévitablement différent d'un lecteur à l'autre.

Vous serez induits, vous aussi, à proposer votre signification, par le jeu d'une libre association d'idée. Ce qui montre qu'il n'est pas besoin d'interpréter le plus fidèlement et le plus intellectuellement possible un récit original, mais qu'il suffit de se laisser aller, d'oublier que l'interprétation, au sens musical, est une forme et que pour saisir cette forme, il faut revenir à l'essence du récit, c'est-à-dire d'une certaine manière à soi-même.

Proust, dans « *Le temps retrouvé* », abonde dans notre sens : « En réalité chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument d'optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que sans ce livre il n'eût peut-être pas vu en soi-même ». Plus loin, il poursuit : « Regardez vous-même si vous voyez mieux avec ce verre-ci ou avec celui-là, avec cet autre »... L'affinement de l'observation ne va pas sans une certaine sophistication du langage. Le filtrage du monde objectif par la sensibilité de chacun peut être révélé par la qualité de l'appareillage optique que peut devenir la littérature, dans un usage bien pensé.

L'ancêtre de ce livre est un envoi postal « *Constat d'existence* » expédié en 1970 non seulement aux professionnels de l'art, critiques, artistes, galeristes et collectionneurs, mais également à trois cent personnes choisies par des tables de nombre au hasard. Dans cet envoi étaient énoncées de la même manière, en

quelques phrases, des propositions réalisées par quelques artistes reconnus de l'époque, sans toutefois mentionner leur nom. Ce message, isolé de tout contexte et de toute référence demeurerait peu compréhensible pour les destinataires « anonymes » qui le recevaient et restait dans la perspective d'une énigme en gardant une portée réellement questionnante, qu'il soit identifié ou non en tant que fait artistique. En dehors de l'intrusion sociologique, c'est cette ambiguïté au niveau du décodage qui est intéressante, dans la mesure où elle met en évidence les différents niveaux de lecture que suscite un même texte, selon qu'il est identifié ou non en tant que fait artistique. Qu'est-ce qui fait qu'un acte, un geste ou une attitude deviennent art ?

De nos jours, en général, l'œuvre n'est devenue qu'un indice de son contenu et l'art est ailleurs, comme toujours, au-delà du visible. Autrefois, en se fiant attentivement à la forme, on accédait au sens d'une œuvre. Parmi d'autres, les noms de Kazimir Malevitch et de Marcel Duchamp symbolisent la fin du lien classiquement entretenu entre la forme et le sens. En contrepartie, cela induit le risque et la possibilité de présenter tout et n'importe quoi...

Dans ce « *Petit traité d'existence...* » les actions sont regroupées dans douze chapitres dont les titres et le classement restent volontairement aléatoires. Le choix des actions est tout aussi arbitraire et injuste. Il existe trois mille, dix mille et plus d'actions réalisées de par le monde, au titre de l'art dont un grand nombre d'auteurs nous sont tout à fait inconnus. J'ai limité à 1000 un choix qui comprend inévitablement de nombreuses omissions et une subjectivité évidente.

## Le parti pris des mots

Contrairement à l'idée reçue, une description photographique n'est pas forcément plus éclairante qu'une description verbale. La photo n'est qu'une appréhension possible d'une œuvre. Prise sur un lieu précis, son cadrage et sa signification restent très subjectifs et ne permettent pas, contrairement à ce qu'on croit, de mieux percevoir les œuvres, de mieux les comprendre ou d'en être ému. Elle n'est que reproduction partielle, hors échelle, hors coloris, hors contexte, hors cadre de quelque chose qui s'est absenté, surtout lorsqu'il s'agit, comme ici, d'actions qui ont eu une durée et un vécu particuliers. La part d'invisible s'en échappe tellement qu'une reproduction photographique n'évoque qu'avec peine quelques cendres de la création.

Pour ceux qui me considèrent trop dadaïste ou trop philosophe, c'est selon, je les renvoie au site de l'américain Matt Richardson. Il vient d'inventer un appareil qui produit des descriptions d'images au lieu d'images. Je m'explique : on cadre l'objet et lorsqu'on appuie, au lieu d'une photo, il sort un texte imprimé qui décrit l'objet ou parfois donne des jugements esthétiques sur le réel. Exactement ce que vous allez trouver dans mes pages. Excepté que je ne décrit pas des objets, mais des gestes, des attitudes, des performances. D'où le



recours aux mots et à une forme symbolique de description du réel émotionnel par le langage.

Certes les mots sont des pièges pour la pensée et sont souvent une source de malentendus. Ils ont l'air d'impliquer une référence à une réalité bien définie et cette réalité qui existe pour l'un n'est pas la même réalité que celle qui existe pour l'autre. Parfois la difficulté de communication entre les humains vire au gazouillis d'oiseaux et certains discours, arbitraires ou confus s'annulent dans un chaos sonore. Mais le langage, soulignons le remplit une fonction capitale en créant un semblant de réalité organisée dont nous avons besoin pour nous entendre et tenter de vivre ensemble.

## L'oeuvre comme partition

En dépassant l'aspect langagier des *partitions*, nous pourrions aller voir du côté de leur capacité conceptuelle à être saisies, et transmises à une sorte de postérité. Et cette capacité passe par l'utopie d'une communication possible entre les hommes<sup>2</sup>. Le remake, bien connu au cinéma, affirme l'idée de modèles réutilisables à l'infini, de synopsis disponibles tant pour l'action quotidienne que dans un espace artistique. C'est dans la différence que se joue l'expérience humaine : l'art est le produit de cet écart. Le développement d'internet et du numérique, la démocratisation de l'information, l'apparition du sampling ont facilité l'émergence d'une nouvelle culture, où, pour résumer schématiquement l'instrumentiste est devenu moins important que le remix, les concerts moins excitants que les rave party et où la notion d'authentique ou de faux est passée à la trappe. L'appropriation est devenue un mode d'existence et chacun peut se permettre de tout re-jouer.

Cette nouvelle culture s'est structurée avec la succession de générations qui reconstruisent et interprètent la « progression » avant-gardiste des transgressions, tant en littérature, qu'en musique ou en art. Des générations se situent dans l'emprunt, la citation et l'autoréférentialité aux moments de la très courte histoire de l'art contemporain, spécialisée et close sur des modèles, qui ont cessé d'être les anti-modèles qu'ils se voulaient à l'origine. D'où un jeu citationnel, de clin d'œil, de ready made « de ready made », de zapping appropriatif, comme le pratiquent un

**Décrire mille interventions d'artistes et les rassembler dans un petit livre, voilà le travail auquel s'est livré Jean-Paul Thenot (Membre fondateur du collectif d'art sociologique). Définir succinctement des actions d'artistes n'est pas simple, il ne faut pas être trop long et malgré tout réussir à sauvegarder l'esprit de ces interventions. Il a réussi le pari. Les actions sont décrites et numérotées. La liste des auteurs se retrouve en colonnes serrées à la fin du livre. Un excellent test sous forme de Quiz pour tester nos connaissances. Ces mille actions se divisent, selon la volonté de l'auteur, en douze partitions qu'il nous invite à réactiver...**

L.P.

« Petit traité d'existence ... »  
176 pages, 14 E. Editeur : Critères Éditions (existe en format numérique)

certain nombre d'artistes, toute une partie des règles du jeu de l'art contemporain et officiel consistant à s'attribuer des morceaux et des partitions pour les interpréter et les revisiter selon des principes personnels.

Au bon sens du terme cela rappelle la réécriture du Don Quichotte, dans la nouvelle de Borges<sup>3</sup>, réécrit mot à mot mais dont la signification est totalement différente, compte tenu du changement d'époque... ou Borges encore, disant « Les lecteurs créent à neuf l'œuvre qu'ils lisent. » et osant affirmer : « Chaque fois que je cite Shakespeare, je m'aperçois que je l'ai amélioré »...

## Une mise en circulation dans le monde

Toute réactivation n'est pas une reproduction à l'identique : elle opère non seulement au niveau de l'interprétation, mais aussi comme sur une spirale, un tour supplémentaire dans la distanciation, dans le détachement à l'égard d'un référent qui peut être une micro culture, un cercle d'initiés ou la doxa esthétique du grand public. Ce qui implique aussi une conception ouverte et évolutive de la *conservation des œuvres*, qui autoriserait une part d'interprétation. Cette interprétation est à entendre de deux manières : à la fois expliquer comme le fait un critique et exécuter, comme le fait un instrumentiste, ou comme on le dit d'une œuvre musicale. Autrement dit la faire exister par sa « mise en circulation dans le monde, » grâce à la médiation et la qualité de celui ou ceux qui l'interprètent. Comme Christian Boltanski<sup>4</sup>, nous pensons qu'il y a toute une partie de l'art contemporain qui est à interpréter, qui est plus ou moins notée, comme des partitions extrêmement précises ». Il propose par ailleurs de dé-fétichiser les œuvres d'art conceptuel, réclamant de ne pas les déplacer physiquement mais de les réinterpréter à chaque mise en exposition, avec de nouveaux matériaux : « Il y a une règle du jeu que l'auteur essaie de donner et la chose est évolutive, et peut se transformer, c'est une notation musicale. »

On conçoit facilement un artiste passant une petite annonce dans un journal : « Recherche interprète d'installations ou d'actions ». Le mouvement de participation ou de délégation des « pouvoirs » de l'auteur aux participants,

engagé dans la fin des années soixante et auquel participa l'art sociologique avait anticipé cette ouverture<sup>5</sup>.

Cette conception interprétative et constructiviste de l'œuvre d'art rejoint les tendances contemporaines des sciences sociales et de la philosophie de l'art, ce qui permet d'observer que l'art est la continuation de la philosophie par d'autres moyens. L'œuvre se donne à travers des médiations reproductibles à l'infini, telles les partitions musicales ou les œuvres littéraires. Nelson Goodman<sup>6</sup>, souligne que l'objet créé par un individu peut être traité non comme « unique » mais comme une possible déclinaison d'un concept abstrait qui, lui, constitue l'œuvre véritable, faite de ses interprétations successives.

Ce catalogue de partitions nous paraît judicieux, au sens où il amplifie le phénomène pour lui tordre le cou. Comme au temps de l'art abstrait Tinguely avait réalisé une machine à peindre abstrait, les *Partitions* sont une sorte de machine à reproduire des performances, un appareil citationnel, qui permet de faire ou de refaire, bref d'interpréter à son gré des notations préalablement écrites.

Se questionner sur le bien fondé de telle ou telle intervention n'est pas la moindre qualité des *partitions* qui proposent au regardeur de mots que vous êtes, une éventuelle lecture critique de certaines actions de l'art contemporain, dans leurs aspects divers : questions actuelles sur l'esthétique, limites de l'originalité au sein du champ artistique, permissivité et possibilité d'aller parfois jusqu'au monstrueux, jusqu'à l'intolérable, au prétexte de l'art. Aujourd'hui, plus qu'hier, avec la multiplication effrénée des images toute perception devient un jeu projectif. Personne ne lit le même livre, ne regarde le même tableau ni ne voit le même paysage. Images et textes sont sujets aux rapt, aux collages et aux détournements divers. Ils ne sont plus par leur présence permanente que des propositions, des *partitions* sur lesquelles s'exerce et s'anime chacun d'entre nous.

## Le lieu de l'art

Si un petit vent extravagant et insensé souffle parfois dans ce catalogue atypique, il renvoie pourtant à des actions qui ont effectivement été réalisées par une ou plusieurs personnes, soit dans le cadre d'une intention artistique soit lors d'un projet la dépassant, en profitant du champ de l'art pour l'exprimer. Ce qui ne manque pas de questionner tout un chacun sur ce qu'est ou ce que prétend être l'art aujourd'hui, tant dans les motivations des créateurs que dans leurs pratiques ou leurs conceptions théoriques du beau, du bien ou de la vérité. Pour le dire autrement, ce petit livre n'est rien d'autre, au temps du zapping permanent, qu'une manière ludique de pénétrer un aspect de l'histoire de l'art contemporain. Notons que comme dans un quiz, les curieux pourront trouver l'auteur de chaque action décrite en allant au répertoire situé à la fin de l'ouvrage, en se référant au numéro indiqué. Les non spécialistes pourront découvrir ce qu'ils croyaient auparavant impossible ou déraisonnable et les initiés pourront contrôler le bien fondé de leurs connaissances... Bref l'opportunité de prendre l'art au mot.

Si l'œuvre devient une partition à interpréter, une conception ouverte de la création, le lieu de l'art se situe dans la manière d'en parler ou de le mettre en actes. En fait, les questions centrales

## Romain Cadilhon chez Rossi

subsistent : L'art peut-il être autre chose qu'une marchandise ? Un positionnement politique et existentiel du travail de l'art, comme une sorte d'antidestin est-il encore concevable ? Faut-il se demander « Quand y a-t-il œuvre (d'art) ? plutôt que « est-ce une œuvre d'art ? ». Y a-t-il un vrai chef d'œuvre lorsque nous avons le sentiment de toucher à l'essentiel ? Le fait de signaler un acte fait par un artiste ou par quelqu'un d'autre suffit-il à le faire entrer dans l'art ?... Nous ne confondons pas sa propre réception critique et commerciale avec le vrai but de sa pratique, pas plus que nous ne reviendrons, ici, sur le « caractère énigmatique » de la marchandise selon Marx<sup>7</sup>. Il s'agit de remettre en jeu des travaux d'artistes antérieurs ou contemporains par le primat du langage et la lutte contre la réification objectale.

Ce catalogue improbable permet de refaire le dernier Beuys, de réinterpréter le premier Duchamp, de parodier un film de Godard, de Pasolini ou bien d'Hitchcock, de réinventer Acconci, Wim Delvoye ou Rauschenberg, de jouer un silence de John Cage et les partitions de nombreux autres artistes... Cette liste actuelle et inactuelle, de toutes façons incomplète, où pointe le refus de certaines créations contre l'embrigadement par les contraintes de la production mondialisée, l'imposture d'une liberté individuelle magnifiée, ou d'une intériorité mythifiée, montre en creux les effets de surface de notre univers quotidien médiatisé. Elle joue avec les codes de l'humour, de la dérision et tente de faire de certains moments de vide et d'attraction, un nouveau chapitre de l'histoire de l'art et qui ravive la mémoire d'artistes et de critiques amnésiques d'actions passées.

La tentative est d'ouvrir la question du langage comme véhicule en art, pour la parodier immédiatement, quitte à retoucher les grilles de lecture et les détournements duchampiens. Les questions soulevées en arrière plan sont parallèles dans leur énonciation critique du mouvement de pensée historique de Foucault et de la philosophie de Deleuze, qui montrent que si le philosophe est celui qui trouve le fin mot, sinon le mot de la fin, c'est l'artiste qui le transforme en énigme...

Peut-on pour autant penser que je me suis confronté, à l'insu de mon plein gré, à un aphorisme fameux du maître Tchouang Tseu : « La raison des mots est dans le sens, mais pour capter le sens il faut oublier les mots » ? J'aimerais que ces courts récits évoquent chez toi, le regardeur de mots, la profondeur des fables chinoises décrites ainsi par Jean Lévi : « Leur signification se trouve toujours en dehors des mots qui la portent. Elles disent et ne disent pas. Elles suggèrent toujours autre chose que le sens explicite parce que justement elles n'expriment rien d'autre qu'un récit laconique. On peut donc leur attribuer mille significations différentes ; elles suscitent des séries d'images et d'associations qui se répercutent dans la conscience en cercles concentriques, comme des rides à la surface d'une mare après le jet d'une pierre. »

Jean-Paul Thenot

<sup>1</sup> François Pluchart, dans « *Combat* » Michel Ragon dans « *L'art pour quoi faire ?* » et Anne Tronche dans « *L'art actuel en France* » s'étaient fait le relais de cet envoi. Pour plus de précisions, consulter le site [www.jeanpaulthenot.fr](http://www.jeanpaulthenot.fr)

<sup>2</sup> Tahar Ben Jelloun avait bien noté cela en rendant compte dans « *Le Monde* », en juillet 1974, de l'une des manifestations que nous avions réalisées au Musée Galliera : « En fait ce qui obsède le « Collectif Art Sociologique », c'est de libérer le langage en dehors de toute valeur marchande, de détourner ce qui se donne en spectacle et de le transformer en un moment de la vie, un moment de poésie, de faire en sorte que la communication entre les hommes devienne possible et réelle d'envahir le quotidien des produits de l'imagination et de la création, de révéler l'art dans ce quotidien, en dehors des institutions et des systèmes dominants. »

<sup>3</sup> Jorge Luis Borges, *Fictions*, Paris, Gallimard, 1957.

<sup>4</sup> Christian Boltanski, Actes du Colloque : *Conservation et restauration des œuvres d'art contemporain*, La Documentation française, Paris, 1994.

<sup>5</sup> Comme en témoigne Nathalie Heinich, dans *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, 1998. « Prenant à la lettre le constat que l'art est une « construction sociale » opérée par l'artiste et par ses regardeurs, et non pas une propriété appartenant à l'essence de l'œuvre, les « artistes sociologiques » se sont donné comme but de faire de sa mise en pratique le propos de leur travail – relançant ainsi la balle un peu plus loin. Hervé Fischer, Fred Forest Jean-Paul Thenot se sont efforcés d'affirmer la « fonction critique » de l'art, sa « véritable dimension sociale et symbolique ».

<sup>6</sup> Nelson Goodman, *Langages de l'art*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1990.

<sup>7</sup> Karl Marx, *Le caractère fétiche de la marchandise et son secret*, Paris, Allia, 2003.

**Personne ne connaît encore Romain Cadilhon. « A man of no fortune and with a name to come » ? On serait tenté de dire ça si le jeune homme n'était pas français et si les prévisions de ce style avaient un sens et quelque importance aujourd'hui que tout fait buzz. Francesco Rossi, lui aussi, est encore passablement inconnu et l'on continuerait de l'ignorer s'il n'était galeriste de profession, tendance « talent scout » et prise de risques. C'est à la Rossi Contemporary Gallery que le visiteur est invité à rencontrer l'artiste et son mentor en ce moment.**

« Les expos que j'ai aimées récemment ne sont pas si nombreuses... Les dessins de Roni Horn... les gris de Dirk Braeckman... Richter à Paris... Francis Alys... ». Les références de Romain Cadilhon sont éloquentes, elles témoignent de son goût pour la peinture dans ses rapports avec la photo et le dessin. On pourrait ajouter Hans Op de Beeck, Fabrice Samyn et quelques autres contemporains dans ce panorama artistique qui nous est devenu familier dans la Belgique du XXI<sup>e</sup> siècle. Car Cadilhon, qui n'a pas 30 ans, vit et travaille chez nous. Il termine en fait ses études de dessin à La Cambre et l'on comprend qu'il se cherche encore lorsqu'il confie son désir de « sortir du rapport à la photo » et « sortir du geste du dessinateur », tout en reconnaissant que la couleur lui fait peur. « J'ai vécu à Bordeaux dans une grande solitude. J'y ai pratiqué la peinture acrylique sur toile durant trois ans, avant de reprendre des cours et de passer ensuite le concours d'entrée en Dessin à La Cambre. »

Ce qui est exposé de lui chez Rossi, notamment ce visage vu selon trois angles différents, trahit son rapport très physique, quasiment sculptural au dessin, lequel n'a d'autre point de départ, en l'occurrence, que le petit buste en plâtre et lait de plâtre coulé, réalisé par Rodin en 1902 d'après le modèle de l'Allemande Hélène de Nostitz. « *La dimension modeste de ce buste et l'intimité dont il témoigne le rendent émouvant, j'en ai fait des photos que j'ai agrandies, j'ai saturé les images pour faire sortir des effets du plâtre, puis j'ai redessiné tout ça d'après ces documents.* » L'impression de volume et de sfumato du dessin y sont remarquablement sensibles. « *Je ne cherche pas à faire de démonstration, je ne travaille jamais d'après un modèle vivant, j'aime la sobriété du noir et blanc* », précise l'artiste. Face à cette série de trois portraits, trois autres plus énigmatiques, réalisés sur des feuilles de lithogravure de grand format (80 x 120 cm) : des pigments de graphite argenté soufflés pour former un halo au centre blanc, sur la surface rendue la plus lisse possible. Un travail particulièrement délicat. Enfin, pour compléter cette exposition par une allusion à un travail antérieur de Cadilhon, les photos de trois cadres (25 x 35 cm) connus dans l'histoire de l'art, deux de Bacon et celui qu'utilisa Manet pour son *Olympia*, photos elles-mêmes encadrées pour un vibrant hommage à la peinture, rendu sous la forme d'une subtile mise en abyme.

Francesco Rossi, qui dirige sa galerie depuis maintenant cinq ans suite à son expérience de travail avec Zaira Mis (de 2001 à 2006), motive ainsi son choix d'exposer un artiste débutant : « *C'est grâce à ma participation à un jury à La Cambre que j'ai découvert le talent de Romain Cadilhon. Il possède, selon moi, un grand potentiel et j'ai été séduit par sa clarté conceptuelle, sa maîtrise technique et son sens de l'effort à fournir. Il a un rapport intime, réfléchi et « vrai » à ce qu'il fait. En tant que guide, accompagnateur de jeunes artistes, j'aime à penser que je découvre*



Romain Cadilhon, *Untitled (After Rodin)* 120x120cm 2012 Charcoal on paper

chaque fois une nouvelle étoile. Passionné de peinture depuis mon enfance en Italie, je suis à la fois spectateur et acteur dans mon domaine. Ma galerie est un espace de promotion et non d'investissement, je tiens à pratiquer des prix qui soient « justes » et si je suis collectionneur, c'est par goût pour les œuvres que je tiens à posséder. Je travaille essentiellement par plaisir, pour le bonheur des rencontres et les surprises qui en découlent. » Romain Cadilhon fera-t-il une carrière internationale ? D'après son galeriste, il y a un détachement à cultiver par rapport à l'ambition de réussir vite. Une dizaine d'années à consacrer au mûrissement d'une œuvre de qualité. Un niveau organisationnel à atteindre sans « se brûler ». Pour ce qui le concerne, après une demande de participation à *Art Brussels* refusée par les organisateurs voici trois ans, l'édition 2013 comptera Rossi Contemporary parmi les participants de la Foire.

S'il est vrai que les artistes bruxellois sont livrés à eux-mêmes, l'esprit communautaire qui prévaut en Belgique tendant à favoriser les Flamands ou les Wallons, ses aficionados se réjouissent : avec ses deux petites salles et ses deux vitrines d'exposition, la petite galerie où se sont déjà déroulés différents happenings (entre autres à l'initiative d'Alain Geronnez) commence à faire parler d'elle, elle a une âme et le projet d'édition de livres d'artistes caressé par Rossi verra le jour dans un avenir pas trop lointain, le rendez-vous est pris.

Catherine Angelini

02.02 – 23.03.13: Romain CADILHON, *Le bleu du ciel est sans pourquoi*



Le roman de gare caché derrière ce titre se déroule hors du temps, dans une débauche de lieux improbables (lac, château, grotte, cube blanc, bunker, salle de spectacle, hangar, forêt...). Contractant préhistoire, histoire et petites histoires et bafouant toute géographie trop précise (si ce n'est un maillage entre Bruxelles et Cajarc), cet ouvrage introduit à un monde fantasmagorique où l'auteur raconte en

## Sortie littéraire: The Spirit of Ecstasy ! Par David Evrard

réalité le montage d'une exposition, son commissariat, ses démêlés (esthétiques et affectifs) et ses péripéties. Car au départ, il s'agissait pour onze jeunes artistes belges (tous élèves de Joëlle Tuerlinckx à l'ERG) d'exposer à Cajarc (Musée des Arts Georges Pompidou). Mais le projet s'est mué en livre où chaque artiste porte un pseudonyme et devient un « caractère » (listé en fin de parution). Dans cette belle édition (Black Jack éd. et Komplot) agrémentée de photos ici et là (à la façon des romans de W.G. Sebald), il se décline au passage comme un inconscient collectif rattaché à la bonne cause de l'art contemporain (ou serait-ce l'inconscient mis à jour de David Evrard personnellement ?). En effet, une fois le scénario posé de la vraie fiction, un long passage est accordé aux origines de la danse moderne (allant de Loïe Fuller au théâtre de Brooklyn à Rudolf Laban à Monte Verita), une allusion à la chèvre de Rauschenberg, à l'oublié Mardsen Hartley, peintre « cubiste cosmique » des années 1910-2020 ou à Anthony Braxton, premier musicien noir à pratiquer la partition graphique et ce, au détour d'une narration décalée relatant par exemple l'invention de la clé Yale (par Linus Yale en 1860) au profit de l'avènement d'un « territoire intérieur ». S'il faut un peu rentrer

dedans, ce livre se dévore à force d'avancer... d'autant qu'il ne manque pas de piquant quant à l'art en posant notamment cette assertion « le code a remplacé le talent », ou quant à la société par ces mots : « le féminisme est amoral, et c'est ça qui est bon » ! Avec ce trip romanesque fait de « uppercuts et de swings » plein d'humour et d'absurde, l'artiste David Evrard rallie le monde de la fiction écrite par des artistes. Intégré dans la collection BOOK LOVERS (MuHKA), cette œuvre littéraire d'un autre genre est déjà présentée à New York (Elisabeth Foundation) et le sera prochainement, à Varsovie (Musée d'Art Moderne).

Isabelle Lemaître

David Evrard, *Spirit of Ecstasy*, Komplot et Black Jack Editions, Bruxelles, 2012 (224 p. – 21,40 €). Et ses commanditaires étant aussi les personnages sont : Anne Bossuroy, Jean-Daniel Bourgeois, Isabelle Copet, Jonathan Dewinter, Jenny Donnay, Lucie Ducenne, François Franchescini, Jonas Loch, Xavier Mary, Gérard Meurant et Nicolas Verplaetse.



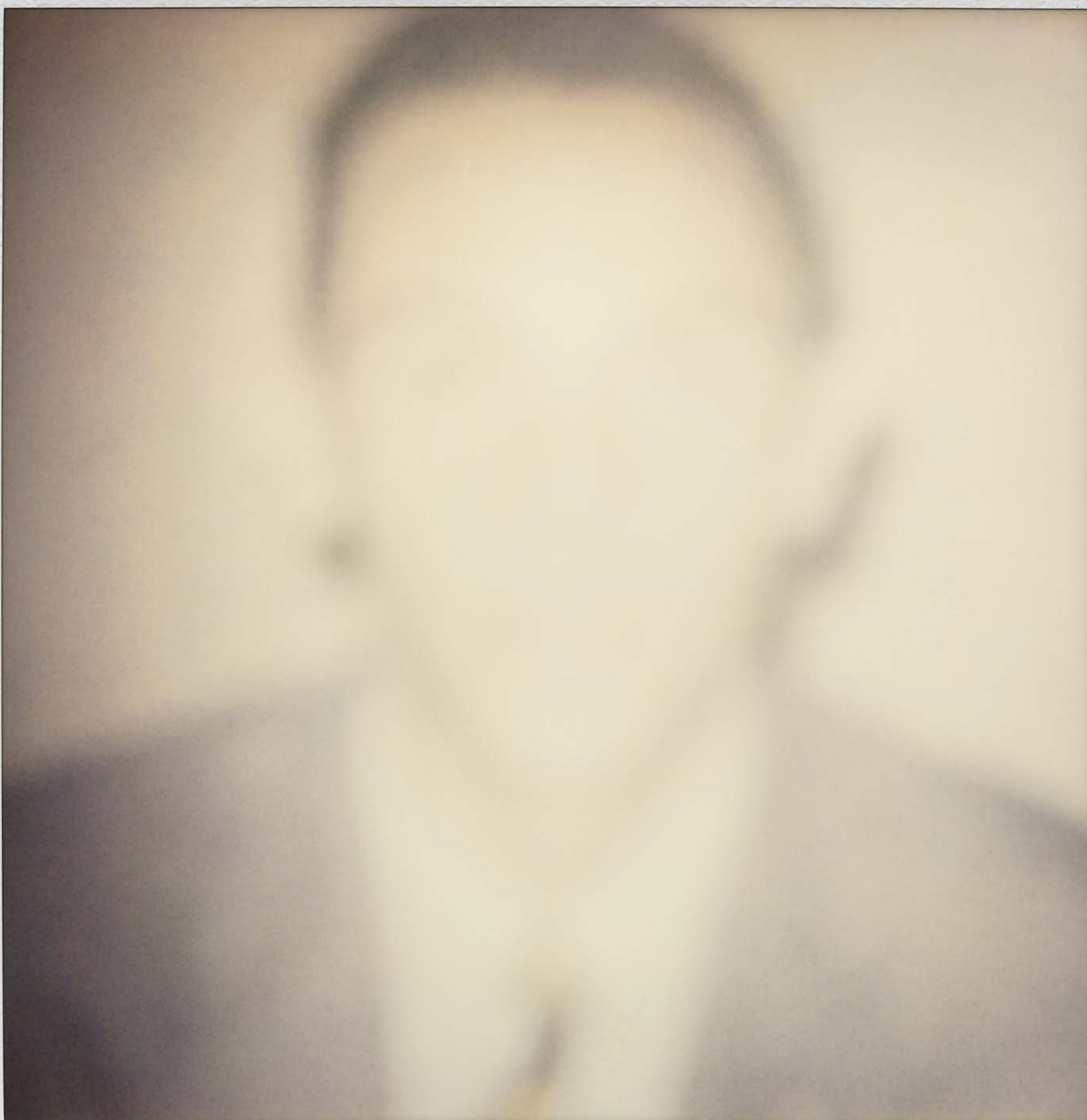
# BIENNALE INTERNATIONALE DE GRAVURE CONTEMPORAINE

**LIÈGE** 15 MARS > 19 MAI 2013 FÊTE DE LA GRAVURE

PaulaAlmozara / NoraMonaBach / EdwardBateman / SandraBaud / DerekMichaelBesant /  
ManuelBlázquezPalacios / Marie-FranceBonmariage / MyriamDeSpiegelaere / SabineDelahaut /  
DijianDeroche / JulieDeutsch / ChristiaanDiedericks / PaulineDjerfi / SophieDvořák /  
AgnieszkaGajewska / PeterGross / AudeGuerit / GuillaumeGuilpart / ValérieGuimond /  
AlexandraHaeseker / Wuon-GearHo / CélineHudréaux / Ayalmamura / WangJian / YoelJiménez /  
HeikeKeller / SirkuKetola / GuyLangevin / GenevièveLaplanche / AnneLeloup /  
IlsèLichtenberger / Lola / ÉlisabethMathieu / LudovicMenesson / ÉricMummery / PascaleParrein /  
RenaudPerrin / VictorRares / MirkoReinecke / LucasJamesRuminski / AugustoSampaio /  
DorisSchälling + JörgEnderle / MarcoAntonioSepúlveda / GuravShripad / MartineSouren /  
MasaakiSugita / SunTianLong / AlainVerschueren / DominiqueWillemart / SergeyZlotnikov /

**Musée des beaux-arts de Liège** / 86, Féronstrée / +32 (0)4 221 89 11 / [www.beauxartsliège.be](http://www.beauxartsliège.be)  
du mardi au samedi de 13 à 18 h, dimanche de 11 à 18 h / fermé le 1<sup>er</sup> mai





# Charif Benhelima The Allochtoon

Image extraite de la série *Semites : a Wall under Construction*, 2005-2011

16 Mars > 26 Mai 2013

mercredi > dimanche, 12.00 > 18.00

**B.P.S.22** espace de création contemporaine de la Province de Hainaut  
Boulevard Solvay 22 / B-6000 Charleroi / <http://bps22.hainaut.be> / 071 27 29 71

# Du film expérimental au film d'artiste et au documentaire : en toute transversalité

Entretien réalisé avec Silke Schmickl, directrice du Label Lowave  
Propos recueillis par Alexandra Bourré et Isabelle Lemaître (déc. 2012)

**Is. Lemaître & Al. Bourré :** Lowave est une maison d'édition de film qui s'est muée en boîte de production et distribution de ses films. Pouvez-vous nous parler de la formation de cette entreprise qui fête cette année ses dix ans ?

Silke Schmickl : Lowave a commencé comme maison d'édition en 2002 avec la volonté de diffuser l'art vidéo, le cinéma expérimental, le documentaire de création sur un support qui venait alors de naître, le DVD. A l'instar du label de musique (d'où le nom Label Lowave), on voulait lancer des jeunes talents et les rassembler sous différentes thématiques. Une fois le catalogue constitué avec environ soixante DVD à l'époque, Lowave est devenu distributeur de ses programmes pour pouvoir les diffuser dans des musées d'art contemporain, sur des festivals et plus récemment sous forme d'exposition.

**I.L. / A.B. :** Votre programme repose donc sur tous les genres filmiques, du documentaire à l'art vidéo : un mixte assez vaste et très particulier en même temps. Comment définissez-vous votre « produit » ?

S.S. : En matière de cinéma, les genres sont très cloisonnés. On trouvait cela dommage que les festivals ne proposent que du film expérimental et que les galeries d'art présentent exclusivement de l'art vidéo tourné en numérique principalement. On avait envie de voir comment ces différents genres pouvaient communiquer ensemble. Pour cela, il fallait passer par une astuce : rassembler autour d'une thématique des films tournés en vidéo, en pellicule, des films d'animation, des documentaires et des films d'art tous confondus.

**I.L. / A.B. :** Pratiquement, comment ça se passe sur le plan financier ? Et Lowave, c'est une personne, vous Silke Schmickl, qui assurez la marque et la qualité du produit filmique mais y a-t-il une équipe derrière ?

S.S. : Ça fait dix ans qu'on est là avec une bonne visibilité, ce qui témoigne en soi d'une bonne forme et d'une grande force de résistance ! Mais Lowave, c'est une équipe bien sûr avec des gens très engagés qui adhèrent à l'idée qu'il faut présenter aujourd'hui des productions en dehors du main stream. Notre équipe est constituée de cinq personnes de cinq nationalités différentes, d'où l'idée de diversité dans nos recherches. L'argent, on en a très peu.

**I.L. / A.B. :** En réalité, Lowave a déjà à ce jour quelques trois cent films édités ou co-édités à son actif. Cela s'organise par groupe que l'on retrouve listés sur votre site [www.lowave.com](http://www.lowave.com) Je pense au film sur l'art avec Mounir Fatmi ou Bertrand Lavier, mais aussi Nina et Massimilien Breeder dont vous avez promu un road movie ou en musique et son, la série ONEDOTZERO avec Phil Niblock, par exemple. Il y a encore des docs comme Gais Gay Games sur l'homosexualité, Alerte Verte sur l'écologie. Comment expliquez-vous vos choix ? Y a-t-il un fil



BREEDER Dogs HD 16 9

**rouge qui serait à cerner du côté des problèmes de sociétés, des minorités avec un caractère militant ?**

S.S. : En tant qu'historienne de l'art, le film sur l'art m'intéressait depuis longtemps. C'est en 2005 lorsqu'on a commencé la production de films, qu'on a initié la série *Artist & Work* avec le film sur Felice Varini. Après cinq titres, on a du suspendre la collection mais on a aussi comblé ce manque par la distribution d'autres labels. Par exemple, les DVD sur Bertrand Lavier et Claude Parent sont faits par les Editions Dilecta. C'est un éditeur berlinois, Edition Krötenhayn, qui a fait le coffret sur Günther Brus. Pour les DVD sur la musique, on a toujours cherché à montrer le rapport entre le son et l'image et pour cela on a préféré coopérer avec d'autres labels spécialisés, d'où la distribution de la série ONEDOTZERO. Enfin les films sur l'écologie et la question gay sont aussi des titres d'importation. L'idée dans ces collaborations variées est de faire fonctionner Lowave comme une plateforme et de poursuivre des projets avec des gens qui nous sont proches.

**I.L. / A.B. :** Puis il y a surtout, les importantes séries que vous avez initiées dont la première se nomme RESISTANCES, trois DVD avec de courts films en provenance du Maghreb et du Moyen-Orient.

S.S. : La collection RESISTANCES est une production clé dans le catalogue Lowave. Avec une amie libanaise Christine Abdelnour, musicienne en musique expérimentale, on a découvert en 2005 des œuvres extraordinaires des pays du Moyen-Orient qui n'étaient pas du tout distribuées en Europe. On a entamé des recherches, un processus très long car dans ces pays il n'existe pas de distributeurs qui peuvent donner accès à un catalogue quelconque. C'était souvent un artiste qui nous menait vers un autre. Après une année d'investigation, on a sélectionné huit films pour le premier volume. On cherchait un fil rouge à cette compilation et c'est le mot « résistances » qui est apparu comme étant le sujet récurrent dans toutes les œuvres. Résistance face aux médias, aux stéréotypes, à la censure : ces « résistances » au pluriel, ce sont aussi tous ces problèmes qui ont façonné les conditions de production de

ces artistes. Ce premier volume nous a donné une grande visibilité. On avait senti quelque chose qui était en train d'émerger. On a édité quelques grands noms comme Zineb Sedira et Basma Al Sharif étant déjà représenté sur la scène artistique mais ayant peu de réseau pour diffuser leurs œuvres d'art vidéo. De 2006 à 2010, on a donc édité trois volumes.

**I.L. / A.B. :** Puis il y a la série Re : Frame, sept DVD qui rendent compte de la production cinématographique indienne, CONDITIONNED, huit films sur la Turquie toujours à intérêt à la fois social, sociétal, éducatif et politique. Et j'en oublie une... Oui, In-Flux...

S.S. : Le concept de RESISTANCES a séduit d'autres personnes qui sont venues nous voir avec des propositions similaires concernant d'autres zones géographiques. Par exemple, Cédric Vincent, spécialiste de l'art contemporain indien, est à l'origine de la compilation Re : Frame. En 2010, on a édité CONDITIONNED, un DVD de films sur la Turquie, avec le concours de la saison turque à Paris, le Centre Pompidou et le curateur turc Yekhan Pinarligil. Pour In-Flux dont le volume 3 est en cours de réalisation, dernier produit de cette grande collection, on travaille avec Dominique Malaquais, chercheuse au CNRS, spécialiste de l'art africain contemporain. La suite de RESISTANCES est pour l'heure en suspend. Trop d'événements se sont précipités depuis les révolutions arabes, nous préférons attendre et voir ce qui va s'y produire d'intéressant après tous ces bouleversements.

**I.L. / A.B. :** Enfin, il y a ce vaste travail qui a donné lieu à la série HUMAN FRAMES et un coffret de dix DVD centré sur l'Europe et l'Asie. Pouvez-vous nous dire l'origine de ce méga projet ? Et nous raconter sa diffusion qui connut un fort succès à Düsseldorf au KIT (Kunst Im Tunnel) ?

S.S. : En 2009, dans le cadre d'un appel à projet lancé par la fondation Asia Europe Foundation et basé sur le rayonnement du film expérimental, Lowave a été sélectionné pour constituer un projet en partenariat avec le centre d'art Substation situé à Singapour. L'idée du pro-

jet repose sur l'exploration des émotions humaines à travers le cinéma de création asiatique et européen. Tous ces thèmes rassemblés dans un coffret de dix DVD se présentent tel un catalogue d'exposition, car les films ont pour destinée un mode de diffusion inventif, pouvant s'adapter à divers cadres artistiques. C'est ainsi qu'en 2011, on a pu organiser à l'invitation de la directrice du KIT à Düsseldorf, Gertrud Peters, une installation de dix écrans, un pour chaque tempérament et faire ainsi dialoguer ces immenses « tableaux ». C'était une véritable expérimentation scénographique, du point de vue de la technique et du rapport de l'œuvre au spectateur.

**I.L. / A.B. :** HUMAN FRAMES, c'est donc un ambitieux programme de films et d'artistes en cinéma qui s'organise sur les humeurs, ce qui traverse l'âme humaine depuis toujours allant de la mélancolie à la tristesse, la colère, le désir, la peur... Puis un sujet particulier que vous nommez le mono no aware. Pouvez-vous nous expliquer votre démarche ?

S.S. : En tant qu'historienne de l'art, j'ai toujours trouvé fascinant la typologie des expressions humaines comme la mélancolie ou la colère déclinée en dessin, en peinture et en photographie, mais peu en cinéma. On s'est dit que ce serait intéressant d'en rendre compte dans un cinéma d'aujourd'hui très caractérisé par les émotions. Je pense au cinéma très intime qui se fait sans équipe de production. Parmi les thèmes importants pour le XXIe siècle, la mélancolie et l'impermanence se sont imposées comme des sujets classiques. Mais d'autres thèmes comme le fanatisme ou l'isolement méritaient d'être regardés avec les particularités politiques de l'Asie comme de l'Europe. Enfin, on a inclus cette notion japonaise à la base intraduisible, le mono no aware, une sorte de tristesse que l'on ressent dans le côté éphémère des choses, mais aussi dans leur beauté. Le mode de sélection des films qui a rendu le projet si singulier, ce fut le travail de quatre curateurs basés en Asie et en Europe. Nous voulions absolument éviter un regard trop européen-centré, d'où cette collaboration qui s'est bien passée malgré les problèmes de distances géographiques. Sur le millier de

films visionnés, les fichiers partagés, les recherches via internet, etc., les cinquante œuvres retenues sont devenues le fruit d'un accord commun. Cette complexité du processus de sélection a rendu au final ce projet très humain ce qui est sûrement une de ses immenses qualités.

**I.L. / A.B. :** Dans HUMAN FRAMES et le désir, j'ai aimé *The place you left* (Junho Oh, Corée Sud) avec cet homme dans une bibliothèque, la neige, la nuit... *There is a Spider living between us* (Tejal Shah, Inde), montage, papier collé, un lys, une main, de la sensualité...

S.S. : Dans *There is a Spider living between us*, la réalisatrice s'interroge sur son propre désir, à travers son homosexualité, et aussi sur le désir de sa mère. C'est là une question rarement traitée sous cet angle. C'était d'ailleurs compliqué de signer un contrat. Tejal Shah, la réalisatrice, avait peur que sa mère apprenne l'existence de ce film. Il y a aussi le film de Gregg Smith, *Love, jealousy and wanting to be in two places at once* qui tient une place à part. Il invente une fiction dont le procédé filmique est totalement expérimental mais on a l'impression malgré tout que cette histoire est la sienne et que les images sont l'œuvre d'un autre cinéaste. Le procédé, assez simple, produit une sorte de trouble qui émaille tout le déroulement du film.

**I.L. / A.B. :** Au sujet d'impermanence, j'ai beaucoup apprécié Seeya in Elektrik Dreamz (Nelson Yeo, Singapour) avec des influences de T. Mallick, d'A. Tarkovski, d'H. Murakami et cet homme tantôt astronaute, tantôt berger, jeune, vieux qui fait face ou pas à la mort qui vient, et surtout Old Choi's Film (Bin Chuen Choi, Hong Kong) où la caméra suit la fin de vie d'un père cancéreux, le père du réalisateur, et atteint à un intime formidablement simple.

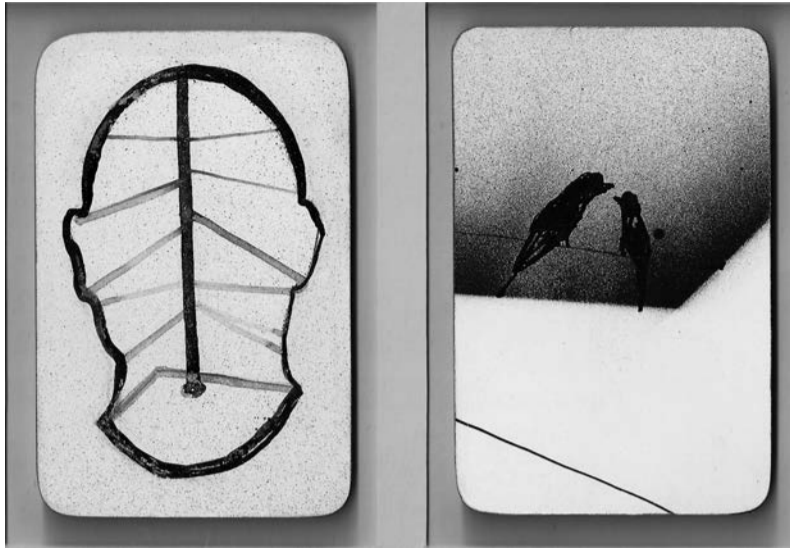
S.S. : Pour Impermanence, on a essayé de recréer le cycle de la vie. La série s'amorce par le film de Gérard Cairaschi, Magia, qui porte sur l'acte de créer. Un son accompagne des photographies qui défilent comme un diaporama sur la naissance, tout simplement. Ensuite vient le film Seeya in Elektrik Dreamz d'un très jeune réalisateur de Singapour, Nelson Yeo. Il reprend avec la métaphore de deux couples, un vieux, l'autre jeune, cet aspect cyclique de la vie d'une manière vraiment fictionnelle. C'est une espèce de science-fiction, on ne sait pas très bien dans quel siècle cela se passe. Old Choi's film de Bin Chuen Choi est sans doute le film le plus émouvant de la série parce que le réalisateur filme la disparition de son propre père mais avec un amour et une attention incroyable. Sur le sujet de la mort d'un proche, il y a aussi le film d'Hashish Avikunthak qui est un des cinéastes expérimentaux indiens les plus connus. Vakratunda Swaha est un hommage à son ami qui s'est suicidé. Le film à lui seul rend compte en quelque sorte d'une renaissance.

**I.L. / A.B. :** Au fond, à quel public adressez-vous ces films ? Et comment pensez-vous vous adapter aux nouveaux moyens de diffusion (évolutions d'internet etc...)?

S.S. : Dans l'exposition HUMAN FRAMES organisée au KIT à Düssel-

PARIS

## Bénédicte Henderick chez Catherine Putman



Bénédicte Henderick, *Technique mixte sur carte à jouer, 2012 - 30 x 24 cm*

La galerie Catherine Putman (rue Quincampoix, à côté du Centre Wallonie Bruxelles) a présenté jusqu'au 5 janvier pour la première fois le travail de **Bénédicte Henderick**. Elle l'avait montrée au Salon du Dessin Contemporain en 2011 déjà, et réitérera la chose au même salon aussi appelé DRAWING NOW en 2013 (11-14 avril au Carrousel du Louvre). Pour l'heure, c'est un ensemble de dessins sur toile ou sur papier, et notamment sur carte à jouer (deux par deux associées), qui habite les murs de la galerie. Et ce, dans un ordre flottant qui renvoie tantôt à Tadao Ando, tantôt à Maurice Blanchot, Francis Picabia et enfin à Jacques Lacan. Ces quatre figures qui accompagnent Bénédicte Henderick depuis toujours sont extraites d'un ensemble de quinze (avec Antonin Artaud, Constantin Brancusi,

Fernando Pessoa, Luigi Nono ...) que l'artiste a rassemblées dans un livre *Préface* (édité avec l'aide de Camille Buiatti, 2012). Cette publication intègre portraits et autres images associées moins par procédé de collage que par agrafage. Ici, il en est extrait le « Corpus I ». En vrac, le corps partiel y est souvent présent. L'image parfois post-pop, parfois post-cinématique fait place à des scénarios intimes, sensuels aussi et fantomatiques ! Moins mélancolique qu'elle ne l'a été, cette œuvre qui enfonce le clou de certains interstices métaphysiques prête une attention délicate aux signes imagés qui comme dans le langage parlé ont un versant signifiant et un autre signifié... sans omettre leur part indicible ou inimaginable !

I.L.

## Koenraad Dedobbeleer au CREDAC



Koenraad Dedobbeleer, *Human Existence Resides In Utter Superfluity 2010*

Croisant sculpture et design, l'œuvre de **Koenraad Dedobbeleer** fait partie de ce champ de l'art qui abat les cloisons entre les genres et qui repousse les limites imposées. Car au passage l'art, c'est de la nouveauté, du génie mais aussi une stratégie pour étendre son « territoire » et se développer. Koenraad Dedobbeleer fait partie de ceux qui s'attèle à ces différents « déplacements » d'une façon volontiers drôle et assez particulière. Au CREDAC, ce lieu en bordure de Paris qui a déménagé de 200 m pour intégrer un vaste espace industriel (type loft newyorkais), l'exposition est à ce jour en cours de montage. Je ne pourrai donc vous parler que de son projet où des simulacres d'objets fonctionnels s'émanent en œuvre d'art. Par exemple, avec *Tradition is Never Given, Always Constructed* (2012), et « la reproduction monumentale de pieds de tabouret tubulaires d'une grande banalité, peints dans des tons délicats de rose et blanc cassé », ou bien *Political Economy of the Commodified Sign* (2012) et cette chaleur du poêle tout en boule et rigolo qui fait office de réchaud rudimentaire. Car il en va d'autant de déplacements ironiques et d'oscillations relevant d'une appropriation des choses émanant de l'agrément. Ce qui est sur, c'est que l'artiste qui faisait partie du pro-

gramme de l'exposition UN-Scene au Wiels (vue d'ensemble sur la jeune production belge, fin 2008) gagne en visibilité et qu'on s'attend à une démonstration de qualité étant donné la capacité de l'artiste à s'inscrire dans

les lieux... ce qu'il a accompli récemment au Kunstmuseum de St Gallen (CH) et qu'il prépare pour la Vleeshal de Middelburg (NL). Cette trilogie, c'est d'ailleurs ce qui donne à l'artiste la possibilité de publier une monographie : *KD, Œuvre sculpté, travaux pour amateurs* (Roma Publications, 2012). Tandis que la série d'expositions s'intitule *Workmanship of Certainty...* Dans les titres aussi, Koenraad Dedobbeleer introduit sa dose d'absurdité et de second degré !

I.L.

jusqu'au 31 mars 2013

## Quand l'œuvre d'art retend l'architecture

### Intervention de Jocelyne Coster au Hall Sainte-Barbe à Louvain-la-Neuve

C'est un peu comme si on avait appliqué la loi « du 1% artistique » 40 ans plus tard, au bâtiment le plus emblématique de Louvain-la-Neuve, à savoir le Hall Sainte-Barbe qui abrite auditorioires et salles de séminaires pour les ingénieurs, les premiers à être arrivés sur ce campus et ville en devenir, en 1972. Je parle de la disposition bien connue en France d'accorder 1% du budget que nécessite une construction architecturale publique à un artiste pour y intégrer une œuvre d'art. Elle est aussi d'application en Belgique, je cite l'intervention des deux photographes Felten & Massinger dans la rénovation du théâtre du Manège à Mons (Pierre Hebbelink). Ici, nous sommes dans un cas de figure différent. Jocelyne Coster qui a gagné le concours (1) mis en place par l'Ecole Polytechnique (EPL) et les Alumni (associations des anciens ingénieurs), a réalisé une « œuvre d'art intégrée » sur une architecture existante et très marquée par son époque. L'œuvre DECRYPTAGE existe à part entière par l'ajout clair et distinct de longs caissons lumineux sur les rambarde de cage d'escalier dans ce grand foyer haut de plafond. Elle épouse les lignes du bâtiment, s'approprie les axes qui traversent ce lieu de passage, tient compte des coffrage en béton qui structurent l'ensemble et grâce à cela, redynamise une architecture de caractère (Pierre Coulon et André Notermain) sensiblement glaciale dans ses proportions et son dénudement. Ce qui habite ces caissons lumineux, ce sont autant de lettres sans ponctuation qui se dévoilent être une série de mot type du langage des polytechniciens. Sur le principe et à plus grande échelle, c'est ce que l'on trouve à la station de métro Concorde à Paris et qui a été réalisé par l'artiste Françoise Schein (1991). On y repère le même choix de lettres collées les unes aux autres sans espacement. Mais cette intervention cite la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen (autrement plus longue) et elle est réalisée sur carrelage tandis que Jocelyne Coster veut travailler la lumière en ce lieu gris et sombre de Louvain-la-Neuve. Et pour ce faire, elle importe donc le caisson lumineux qui répond favorablement à cet apport lumineux d'autant plus qu'elle pousse le mécanisme jusqu'à ce qu'il éclaire vers le haut (ils reposent à l'horizontal) et vers le bas, c'est-à-dire que des leds judicieusement placés dans les rainures que présentent ces caissons

éclairent un certain nombre de murets au titre de lumière tamisée qui fait respirer l'ensemble. De plus, et c'est sans doute l'essentiel de cette contribution, Jocelyne Coster dans sa quête lumineuse invente de recouvrir les plafonds de miroir. Ce n'était pas chose évidente a priori, mais une fois le matériau trouvé, du polymère mylar tendu sur châssis métallique, c'est tout le programme de l'entreprise esthétique qui a trouvé sa vraie dimension. Si le caractère réfléchissant des plafonds (300 m<sup>2</sup>) a d'une part influé sur les textes dès lors inscrits à l'envers dans les caissons lumineux (pour se lire à l'endroit dans le plafond), il a aussi pour effet de refléter les gens qui passent et les étudiants qui défilent. Cette présence démultipliée et « rayonnante » anime de toute évidence autrement les lieux au sein d'une architecture que Jocelyne Coster a sensiblement transformée.

L'on notera au passage que la Bibliothèque des Sciences, autre architecture marquante (André Jacquain, 1975) dans ce quartier de la ville, va se vider de ses livres pour accueillir le nouveau Musée de Louvain-la-Neuve – qui se nommera le « Musée du dialogue ». C'est prévu pour fin 2015. Espérons que le reconditionnement des espaces y sera judicieux et que le programme muséal et artistique sera à la hauteur des ambitions internationales de l'université !

Isabelle Lemaître

(1) les six lauréats retenus étaient : Michel Couturier, Thérèse Choteau, Paul Gonze, Cécile Massart et Damien Moreau & Benoît Raucant



Still, *Melanie Manchot*

dorf, les spectateurs se prêtaient vraiment au jeu, ils avaient envie de traverser tous ces états émotionnels. Et ce n'est pas grave s'ils ont raté un film par ci, par là. Pour moi, ces nouvelles technologies comme les douches de sons et le numérique en image, c'est une révolution. Cela montre que la vidéo peut communiquer, comme la peinture et la sculpture, et ce qui se passe entre les œuvres est extrêmement passionnant. Notre but est de montrer les films de différentes manières et notamment, de proposer des projections parallèles. C'est vrai que dans une salle de cinéma, on a une autre concentration que dans un musée. Pour la diffusion des vidéos, c'est sûr qu'Internet a pris le relais. C'était notre argument clé de donner l'accessibilité à ces films qu'on ne pouvait voir qu'en galerie ou dans les festivals. Aujourd'hui, c'est moins valable. Beaucoup d'artistes mettent leur vidéo sur Vimeo. Cela dit, je crois que tout cela doit coexister. On est plutôt dans

l'idée d'une distribution horizontale. L'idée qu'un même programme peut circuler en DVD, dans un musée et pourquoi pas sur internet si ça permet de faire connaître ces artistes, c'est formidable. Tout est valable. On ne peut pas être contre internet. C'est là et c'est génial ! On doit évoluer aussi avec ces technologies-là.

**I.L. / A.B. : En reléguant au second plan la diffusion DVD au profit d'une activité curatoriale, et tenant compte que le DVD va disparaître, semblez-vous dire, le label Lowave deviendrait-il un éditeur DVD d'un autre type ?**

S.S. : Jusqu'à il y a deux ans, on pouvait à peu près vivre sur les ventes des DVD. Maintenant ce format est vraiment en train de disparaître et ça ne constitue plus pour nous un revenu suffisant. Il y aura donc moins de DVD dans l'avenir. C'est pour ça qu'un coffret comme HUMAN FRAMES est

pensé comme un catalogue d'exposition qui accompagne un projet destiné à voyager. Cette expérience, événement + DVD, va devenir la nouvelle formule Lowave. Un de nos grands projets 2013 est une exposition intitulée « Theo.do.lites » (1) qui commencera à Singapour le 18 avril pour ensuite voyager en France et en Allemagne. Il s'agit de huit films sur le thème du paysage qui seront mis en scène avec des dessins et des photographies. Cela dit, les projets d'édition sont loin d'être abandonnés. Le développement des collections reste au cœur de nos préoccupations, à commencer par la production du volume 3 de In-Flux et la sortie d'un coffret rassemblant tous les films de la série portant sur l'Afrique !

**Fiche Identité : Label Lowave Date de création : 2002 Localisation : Paris – France**  
**Directrice/Fondatrice : Silke Schmickl**  
**Equipe : Mickaël Robert-Gonçalves (F/Portugal), Jeremy Chua (Singapour), Alis Vidal Quintela (Esp), Justan Volz (F)**  
**Site : www.lowave.com**  
**Points de ventes (Paris) : Librairie Flammarion – Centre Pompidou – Paris // (Bruxelles) : Galeries – Galerie de la Reine 28 – Bruxelles (www.galeries.be)**

(1) L'exposition « Teo.do.lites » (titre inspiré d'un instrument de mesure <http://fr.wikipedia.org/wiki/Théodolite>) ouvrira le 18 avril 2013 à l'Institut for Contemporary Art à Singapour.

L'interview est visible sur le blog : <http://fluxnews.skyrock.com>

## DUNKERQUE

# CoBrA : vitalité du geste, confrontation des genres, fusion d'énergies

*Ayant pris le relais d'un surréalisme essoufflé, CoBrA fut, au regard de l'histoire de l'art, un feu follet (1948-1951). Mais par sa puissante production, il fut en fait un feu d'artifices. Une collection et des prêts rendent hommage à ce remuant mouvement européen en rassemblant noms célèbres et artistes moins connus.*

L'origine du L.A.A.C de Dunkerque est dans la volonté d'un collectionneur local passionné, Gilbert Delaine. Il acheta nombre d'œuvres d'art moderne et en particulier celles des membres de CoBrA (Copenhague-Bruelles-Amsterdam), mouvement qui, comme l'écrit Dhainaut, « n'a cherché qu'à nous affranchir du « monologue » où nous confine le choix d'un seul moyen d'expression ».

Le mélange des genres et des supports, la collaboration avec d'autres sont des caractéristiques du groupe. Ainsi que la volonté de « réconcilier l'art avec la vie ». Attirés par la liberté et la spontanéité des dessins d'enfants ou de certains malades mentaux, par des formes populaires d'expression comme les arts pre-

miers, les participants se mettent en position de combat face aux codes habituels, notamment ceux qui présupposent une spécialisation artistique. Le rapport écriture-peinture qu'ils pratiquent est sans doute une préfiguration de certains tags. On les perçoit, en 'portraits' personnalisés, à travers les couvertures d'une série de monographies publiées en 1950, sur lesquelles chacun se livre synthétiquement, symboliquement, esthétiquement. Leur engagement artistique se double souvent d'un engagement idéologique. Ainsi, nombre d'entre eux se sont-ils retrouvés au sein de l'Internationale situationniste.

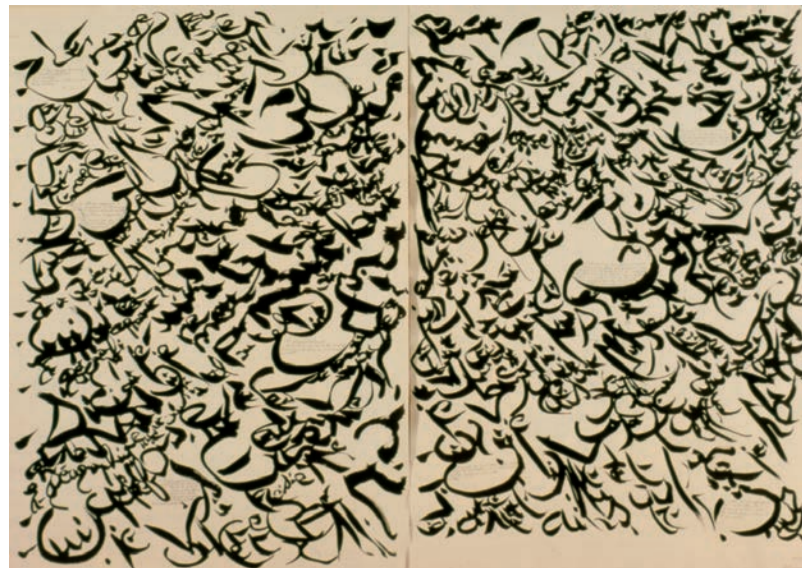
## Un vent venu de Belgique

Dans cet ensemble de plus de deux cents œuvres, les Belges ont belle part. Les célèbres logogrammes de Christian Dotremont (1922-1979) concrétisent sa conception de l'écriture devenant peinture. Ils fusionnent en effet les mots du poète avec les graphismes du plasticien. Le lisible devient illisible ou, du moins, mots et traits se lisent-ils autrement, l'un devenu l'autre et vice-versa. Il s'agit

alors d'une calligraphie inconnue, porteuse de rythmes inattendus, une sorte d'avatar pour l'œil de ce qu'est le lettrisme pour l'oreille d'un auditeur.

Pierre Alechinsky (1927) offre une belle palette d'expérimentations. Ses œuvres issues du mouvement même de la main s'affirment mouvantes, parcourues par des actions en train de s'accomplir. Même ce qui s'apparente à des portraits ne montre rien de figé, qu'il s'agisse des *Métiers*, de *La dame d'encre* ou de *la Religieuse portugaise*. Une huile comme *Mur d'oiseaux* provoque autant une impression de grouillement que l'audition oculaire d'un pépiement. Vient ensuite les séries avec ses notoires prédelles giratoires, aux allures de bandes dessinées fragmentées ou de vignettes littéraires alignées.

Serge Vandercam (1924-2005) y va lui aussi d'une gestuelle jubilatoire et d'un graphisme nerveux. Louis Van Lint (1909-1986) compose des architectures floues recréant des paysages réels ou imaginaires. Georges Collignon (1923-2002) s'adonne à une abstraction déjà



Christian Dotremont, *Vous voyagez beaucoup?* (1978). Encre noire et crayon sur papier. Collection LAAC, Dunkerque. ©Hugo Maertens ©ADAGP, 2012.

plus géométrique. De son côté, Hugo Claus (1929-2008) offre deux tableaux sombres, tourmentés, tensions affirmées entre la blancheur et l'obscur. Ses poèmes, illustrés par Appel et Alechinsky, rappellent qu'il reste mieux connu en tant qu'écrivain.

Raoul Ubac (1910-1985) joue de la lumière à travers des plans obscurs, alternativement opaque et translucides comme s'il s'agissait de vitraux. Son travail sur ardoise réinvente un cadastre minéral de campagne saisie de haut. Reinhoud (1928-2007) répand son bestiaire de cuivre et de laiton comme autant de créatures héritées de Bosch et de Breughel, inquiétantes et cependant familières, inventives sans être inconnues car sans doute nichées au creux de notre imaginaire.

Y sont adjoints des écrits de Joseph Noiret (1927-2012), co-fondateur de la revue *Phantomas* et auteur de *L'aventure dévorante*. Son compère Marcel Havrenne (1912-1957) figure à ses côtés avec *La main heureuse*, illustrée elle aussi par Pol Bury. Et, faut-il le rappeler ?, la dernière expo officielle du groupe s'est tenue à Liège en 1951, au mois de novembre.

## De plus en plus au Nord

La contribution des Pays-Bas fut essentielle. Le *Poisson volant* de Karel Appel (1921-2006) accueille les visiteurs dans le parc à sculptures entourant le musée. Omniprésent dans les collections permanentes, il réjouit les enfants avec les multiples personnages polychromes de son *Cirque*, gravés ou assemblés en contreplaqué, véritable hymne à la joie, ode ludique à l'exubérance libératoire. Ses nombreuses compositions, structurées à partir d'éléments juxtaposés, organisent l'espace en une sorte de narration. Il ira ensuite plus loin dans une violence tant des traits que des coloris, jusqu'à une expression plus proche du délire.

Bien que né à Liège, Corneille (1922-2010) est Hollandais. À la croisée des expressionnistes allemands, des arts premiers africains et des surréalistes français, il lui arrive aussi de retrouver, comme dans *Nu renversé* des atmosphères à la Matisse. Son compatriote Constant (1920-2005) demeure dans la ligne générale du groupe, avec une propension à peupler ses toiles d'animaux. Jan Nieuwenhuys (1922-1986), frère du précédent, n'appartiendra pas longtemps à CoBrA. Il est représenté par une gouache écarlate onirique et ironique. Quant à Anton Rooskens (1906-1976), issu de l'expressionnisme flamand, il se tournera assez rapidement vers l'abstraction pure, de même que Theo Wolvecamp (1925-1992), héritier de Kandinsky.

Mais c'est plus au Nord encore que se trouve le noyau du groupe. Installé au Danemark mais Islandais d'origine, Svavar Gudnason (1909-1988) affirme «

*Nous étions la spontanéité. Une spontanéité sans symbolisme, sans spéculation [...] ».* Cette affirmation résume bien l'esprit CoBrA. Elle s'applique volontiers à Henry Heerup (1907-1993). Ce Danois assemble des objets hétéroclites dans des 'sculptures-détritus'. Il travaille aussi la pierre, notamment le granit sur lequel il grave des motifs proches de traditions ancestrales. Il peint des images apparentées à l'art naïf, parfois avec des reminiscences de Chagall.

Asger Jorn (1910-1998) reste une des figures majeures du groupe. Sa palette polychrome est une des composantes de sa peinture. Il demeure à l'intersection d'un expressionnisme marqué et de l'abstraction lyrique à gestuelle vigoureuse. Egill Jacobsen (1910-1998) avoue les influences du Picasso inspiré par l'art nègre, de l'art océanien et des couleurs de Paul Klee. Chez Carl-Henning Pedersen (1913-2007), on retrouve la présence d'un bestiaire imaginaire, l'atmosphère des contes de fées.

## D'ailleurs aussi

Même si Michel Ragon se montra un farouche défenseur du groupe, même si le texte fondateur de CoBrA fut lancé à Paris en novembre 48, la participation des Français ne fut pas pléthorique. Jean-Michel Atlan (1913-1960) signe avec Dotremont des 'peintures-mots' : *Les Transformés* qui, ainsi que le suggère le titre, transposent les vocables ou les syntagmes en façonnage gestuel et spatial. Il signe également des compositions d'une abstraction suggérant des créatures puisées dans l'imaginaire. Son confrère Jacques Doucet (1924-1994) se réfère au dessin d'enfant. Il conjugue une évidente influence de Miro et des graffitis découverts sur les murs de la prison où il fut incarcéré durant la guerre.

Anglais, Stephen Gilbert (1910-2007) pratique un fantastique qui recèle en lui une violence latente, aux accents agressifs qu'il combine avec une évidente sensualité. Un mélange attirant qui ferait sans nul doute la joie d'un psychanalyste.

Japonais émigré aux USA, Shinkichi Tajiri (1923-2009) est présent avec des assemblages métalliques. Dans le sillage de Moore et Calder, mais plus proche de ce dernier, il mêle éléments trouvés et éléments sculptés. Pas mal de ses travaux évoquent une certaine agressivité, témoins sa *Plante carnivore 2* et son *Genou blessé* rehaussé d'ailleurs de quelques traces sanglantes.

## Michel Voiturier

Au L.A.A.C. (*Lieu d'Action et d'Art contemporain*), *Jardin de Sculptures à Dunkerque jusqu'au 3 mars*. Infos : 00 33 328 29 56 00 *Catalogue (trilingue) : Delaine, Dhainaut, Dotremont, Vanoosten, « CoBrA sous le regard d'un passionné », Paris, Archibooks/Sautereau, 226p. (30 €)*

## De la valeur du patrimoine.

**Dans un souci didactique, la ville de Rouen organisera chaque année une mise en valeur de son patrimoine muséal. Une première édition pose l'accent sur des œuvres anciennes (vitrail du XVIe, port vu par des peintres du XVIIe-XIXe, Boieldieu et son époque, Delacroix et la Normandie, rétrospective Colombel...). Si cela révèle d'abord le passé, la modernité n'est pas absente.**

Plusieurs artistes, dans une scénographie de Christian Lacroix, sont mis en valeur. L'un, comme Jacques-Émile Blanche (1861-1942), appartient aux débuts du modernisme. Grâce à lui, il nous est possible de revoir ce qui se passait à la Biennale de Venise en 1912. Et, précisément, le fait d'être invité à y présenter des œuvres transforme ce peintre quinquagénaire plutôt traditionnel en coloriste exubérant d'une frise de 36 mètres de long. On y sent le plaisir de peindre et de transmettre lumière et couleurs avec une sorte de retour vers une jeunesse créative.

Pierre Buraglio (1939) fait la démonstration de l'importance de l'histoire de l'art et de la nécessaire ou inévitable influence d'autrefois sur le présent. Comme il aime à le pratiquer, il s'inspire des maîtres d'autrefois pour donner de leurs travaux une interprétation actuelle. En résidence, il a puisé parmi la richesse des collections rouennaises chez La Hyre, Puget, Géricault, Vélasquez... Il en parle à travers des notes prises. Il montre ce qui en est résulté, une tentative de réponse à la « question permanente que nous posent les œuvres du passé ».

Le voici redessinant une crucifixion, ne conservant que des lignes de force qui donnent vigueur à une scène tellement rabâchée depuis des siècles. D'un combat mythologique, il restitue



Pierre Buraglio, *La capote du grand-père de S., d'après Géricault mais revue à partir d'une photo de l'uniforme d'un poilu de 1914 enfilée par l'artiste, 2012*

surtout les torsions d'un corps en lutte. Lorsqu'il emprunte un militaire à Géricault, il insiste sur une silhouette en autoportrait après avoir lui-même endossé une capote de soldat de 14-18, rendant anonyme et donc universel son visage sous des zébrures, focalisant sur le détail hyperréaliste des boutons. L'impression prend sa force dans l'attitude de l'homme et la chair de ses mains.

Du gros plan d'un cavalier, il déstructure la tête, la découpe pour la poser sur la crinière d'un cheval, comme si l'animal et l'homme ne constituaient qu'une seule entité et, en même temps, se voyaient menacés d'être mis en pièces par la guerre. Plus loin, des têtes de suppliciés deviennent des faciès ou des crânes pour vanités, sur lesquels se lisent encore les cris pous-

sés sous la souffrance. Le réalisme ne se situe plus alors dans la minutie des détails reproduits mais bien dans ce qui habite les êtres.

Avec des aquarelles et un *Hommage à Manet* sous forme de triptyque, Zao Wou-Ki (1921) donne de la nature une vision essentiellement picturale. Ses fleurs sont devenues des présences. Peu importe que ce soient des roses ou des pissenlits, qu'elles aient une identité botanique. Seules comptent les couleurs et la palpitation vitale qui les anime aussi bien que le vent passant entre leurs tiges.

On les voit pousser, se développer, foisonner. On les sent vibrer sous la sève qui les parcourt. On les pressant disperser leur pollen, recevoir l'eau de rosée ; on les devine en train de se hisser vers une lumière que concrétise la blancheur du support papier laissé vierge par endroits. Ces travaux récents témoignent du dynamisme d'un homme alors largement octogénaire. Leur facture est une continuité rénovée avec l'épure évocatrice des peintres asiatiques classiques. Leur vivacité joyeuse constitue un hymne éclatant à la vie.

M.V.

Musée des Beaux-Arts, Esplanade Marcel Duchamp à Rouen

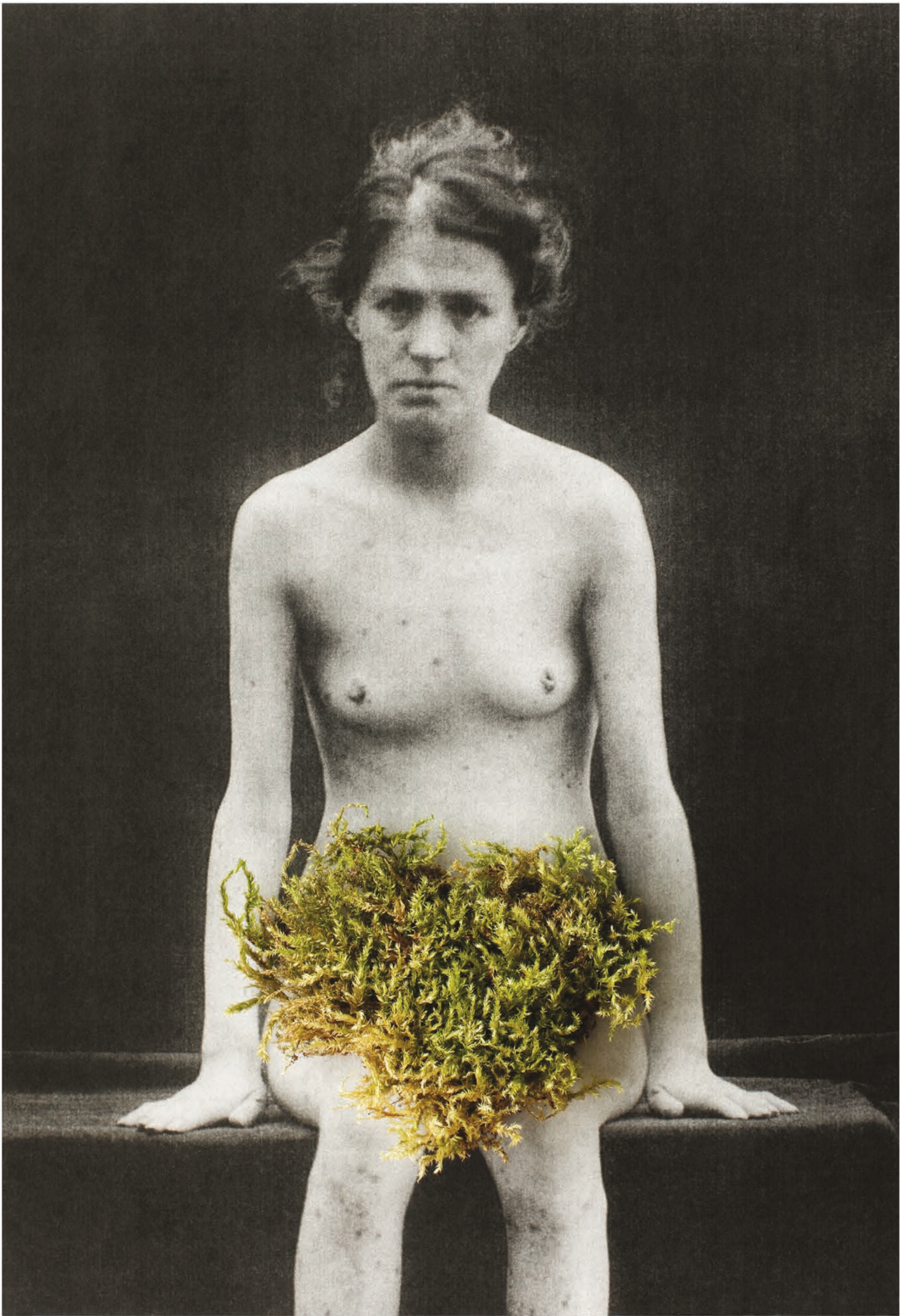
Infos : 00 33 (0)235 71 28 40

AMIC, HEROLD, BURAGLIO, DECOUX, BAKHUY, WEBER, « *Le temps des collections* », *Courtrai/Rouen, Snoeck/Musées de Rouen, 192p.*

CHASTAGNOL, BACKHUY, BARROERO, « *Nicolas Colombel* », *Lassy-les-Châteaux/Rouen, Nicolas Chaudin/Musée des Beaux-Arts, 232p.*

# Paula Muhr

## Double Flowers and Other Stories



2.3.2013 - 4.5.2013

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

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

# ART BRUSSELS

18–21 April  
Contemporary Art Fair  
[www.artbrussels.be](http://www.artbrussels.be)  
Brussels Expo  
Open daily 12–7pm

10 Chancery Lane | Adn | Aeroplastics | Albus Greenspon | A.L.I.C.E. | Aliceday | Alma | Annex 14 | Anyspace | Avlskarl | Albert Baronian | Hannah Barry | Johan Berggren | Bernier/Eliades | Blancpain | Bodson - Emelinckx | Borzo | Bourouina | Thomas Brambilla | Brand New Gallery | Jean Brolly | Sandy Brown | Callicoon Fine Arts | Cardi | Carroll / Fletcher | Marta Cervera | Bernard Ceysson | Chambers Fine Art | Cherry and Martin | Chez Valentin | C L E A R I N G | Continua | Crèvecoeur | CRG | Croy Nielsen | Cruise & Callas | Crystal | Heike Curtze | D+T Project | Jeanroch Dard | Patrick De Brock | Monica De Cardenas | Hadrien de Montferrand | De Zwarte Panter | Dependance | DEWEER | Umberto Di Marino | Eric Dupont | Max Estrella | Feizi | Fifty One | Thomas Fischer | Fitzroy | Fluxia | Forsblom | Foxy Production | Fruit and Flower Deli | James Fuentes | GDM | Gentili | Geukens & De Vil | Gladstone | Laurent Godin | Marian Goodman | Gowen | Grimm | Grimmuseum | The Hole | Honor Fraser | Hopstreet | Nettie Horn | Horton | Pippy Houldsworth | Xavier Hufkens | In Situ Fabienne Leclerc | Invernizzi | Rodolphe Janssen | Jeanne-Bucher / Jaeger Bucher | JGM | Jousse Entreprise | Kalfayan | Hunt Kastner | Parisa Kind | Krinzinger | Krome | Susanna Kulli | Lautom | Gebr. Lehmann | Lelong | Leme | Elaine Levy Project | Javier Lopez | Patricia Low | M+B | Maes & Matthys | Mai 36 | Ron Mandos | Marlborough Fine Art | Martos | Maruani & Noirhomme | Maskara | Mario Mauroner | Max Mayer | Mario Mazzoli | Greta Meert | Meessen De Clercq | Marion Meyer | Mihai Nicodim | moniquemeloche | Mot International | Motive | Horrach Moya | Mulier Mulier | Nächst St. Stephan Rosemarie Schwarzwälder | Neue Alte Brücke | Nev Istanbul | Nogueras Blanchard | Nosbaum & Reding | Nathalie Obadia | Office Baroque | On Stellar Rays | Other Criteria | Odile Quizeman | P420 | A Palazzo | Alberta Pane | The Paragon Press | Perrotin | Tatjana Pieters | Jerome Poggi | Polka | Profile | Projektraum Viktor Bucher | Prometeo | Quadrado Azul | Raum mit Licht | Almine Rech | Michel Rein | Ricou | Gabriel Rolt | Rossi | Rotwand | Lia Rumma | S.A.L.E.S. | Sophie Scheidecker | Karsten Schubert | Senda | André Simoens | Stephane Simoens | Filomena Soares | Société | Sorry We'Re Closed | Michel Soskine | Pietro Sparta | SpazioA | Steinek | Stieglitz19 | Super Window Project | Suzanne Tarasieve | Team | Daniel Templon | Torri | Florent Tosin | Transit | Triangle Bleu | Triple V | Tucci Russo | Steve Turner | Rachel Uffner | Georges-Philippe & Nathalie Vallois | Van de Weghe | Isabelle Van Den Eynde | van der Mieden | Tim Van Laere | Martin Van Zomeren | Samuel Vanhoegaerden | Axel Vervoordt | VidalCuglietta | Nadja Vilenne | Voice | Tanja Wagner | waterside contemporary | Wilkinson | Xippas | Zink

Nocturne: Thursday 18 April, 7–10pm

Twitter  @ArtBrussels

Facebook  artbrussels

PHOTO KRISTOF VRANKEN

organised by **artexis**



**LE VIF**  
L'Express

**Knack**

**dS**  
De  
Standaard

**LE SOIR**



**ING**



# Louise Bourgeois, obsessions infinies.

« HONNI soit QUI mal y pense » est le beau titre de l'exposition que l'on voit à la Casa Ecendida de Madrid. Elle propose depuis le 13 janvier de découvrir 60 travaux réalisés par Louise Bourgeois durant les dix dernières années de sa vie passées à New York. Cette exposition est en grande partie inédite, puisque un tiers des oeuvres nous arrivent directement de l'atelier de l'artiste et sont montrées au public pour la première fois, une majeure partie d'entre elles n'ayant jamais été vues. La commissaire Danielle Tilkin présente une sélection de sculptures, installations, tissus, dessins et peintures d'un très grand intérêt pour les amateurs comme pour les passionnés de l'artiste américaine. Documentaires et interviews, et matériel sonore, outre un catalogue très informé, accompagne ce projet organisé par la Casa Ecendida à l'occasion du dixième anniversaire de sa création. Le moment est particulièrement bien choisi vu que ce Centre polyvalent et très actif vient de bénéficier du financement de Bankia, une banque « sauvée » par l'Etat espagnol grâce à la contribution de fonds publics réunis il y a quelques mois. Les oeuvres de Bourgeois offrent une « détente » aux spectateurs, les éloignant des questions de la macro-économie pour les conduire vers l'inconnu (l'inconscient individuel et collectif), et vers la mémoire, un terrain de moins en moins exploré à l'ère contemporaine où tout se fait toujours plus rapide, plus éphémère.

On découvre différentes présentations de *Cells* (formule que l'on pourrait traduire aussi bien par « caché » que par « cellule »), dispositifs narratifs et autobiographiques ressortissant au théâtre et au concept. Lieux à demi ouverts, à demi fermés, à partir desquels chacun développera son propre récit, à travers la rencontre d'un détail

ou d'une faille. Les éléments réunis permettent d'entrevoir l'universel à partir de « structures » très personnelles dont l'origine est située dans l'enfance de l'artiste. Il est question de matière et de mémoire, Louise Bourgeois ayant toujours ressenti le besoin d'explorer son passé, dans le but de le détruire et de le reconstruire; à travers plusieurs décennies, on aura vu ce sous-bassement autobiographique servir de point de départ à des propositions plastiques. Donner forme au souvenir suppose la vérification de son authenticité. Tiser une histoire personnelle, c'est l'organiser avec une telle précision qu'elle conduira à montrer un désir universel. On retrouve cette composition dans ses tissus cousus à larges points, lesquels mettent en évidence la relation et la séparation entre deux liserés, Bourgeois ayant le souci de rassembler ce qui fut auparavant dessoudé. Il en va de même pour les sculptures: défaire et refaire l'espace et la matière. *Give or take* (prendre ou donner) est le titre d'une sculpture en bronze de 2002 qui fait référence, au delà de son champ sémantique, à cette ambiguïté que sont le mouvement et le geste. Il s'agit d'un processus répétitif qui pousse inlassablement l'artiste à documenter sa propre mémoire, dont l'objet est de créer une tension capable de donner naissance à une forme.

Féministe *ante literam*, elle n'a jamais été une militante car elle se méfiait des étiquettes qui définissent et stabilisent la personnalité. Elle a toujours préféré l'idée du devenir, l'idée d'une variation et d'une modification dans la recherche de soi: « *Le féminisme m'a assignée au rôle de modèle, celui d'une mère. Je ne suis pas d'accord. En fait devenir une mère ne m'attire pas. Je suis restée une adolescente qui cherche à se comprendre elle-même.* » Elle procède, au long de sa carrière, à des reprises incessantes d'une théma-



Louise Bourgeois, *Cell (black days)*, 2006 photo Christopher Burke. © Louise Bourgeois Trust

tique obsessionnelle. « *I do, I undo, I redo* » (« Je fais, je défais, je refais »): voilà ce qui l'a accompagnée jusqu'au moment où elle devenue, malgré elle, une référence dans le monde de la sculpture et celui de l'art contemporain en général. La reconnaissance de son oeuvre survient quand elle atteint 70 ans; c'est alors, en 1982, que le MoMa lui propose sa première rétrospective qui est aussi la première fois qu'une femme artiste pourra exposer ainsi.

L'exposition présente une importante sélection de travaux sur papier avec accents picturaux, presque tous animés d'un rouge d'une fluidité telle que, compte tenu du grand âge de l'artiste, l'élasticité du geste s'en trouvera démultipliée. Ce sont presque des

aquarelles où la précision qui fit la réputation de sa production graphique antérieure débouche sur une élégance expressive et suggestive; le résultat est aux antipodes de la production d'une sculptrice mais répond à l'évolution exceptionnelle qu'a connue l'artiste. La rencontre avec de telles oeuvres entraîne la confiance que le spectateur accorde à ses propres interprétations, tant au niveau des concepts que des sensations. Il est le témoin d'une effusion permanente. L'artiste écrit: « *L'espace n'existe pas, c'est une métaphore de la structure de notre existence.* »

Combien d'expositions de Louise Bourgeois verrons-nous encore? Nous attendons d'autres travaux pour à nou-

veau nous sentir submergés par ses obsessions, par ses façons d'affronter et de résoudre le problème de l'espace à la fois dans sa vie et dans les nôtres. Etre universel et personnel, tel est le sens de cette attente. S'abandonner au possible et au divers, tel est le constat que fait le spectateur dès qu'il s'ouvre à un état émotif et intellectuel cherchant à se renouveler sans cesse, à travers le mouvement, quasiment comme une danse interminable.

Francesco Giaveri  
traduction Aldo Guillaume Turin

## Heimo Zobernig, quand l'art se met en scène.

On peut visiter jusqu'à mi-avril la première rétrospective espagnole de l'artiste autrichien Heimo Zobernig (Mauten, 1958). Elle a lieu dans le Palacio de Velasquez situé dans le parc du Buen Retiro. Le MNCARS et la Kunsthaus Graz y ont organisé une exposition incontournable, dont Jürgen Bock est le commissaire. Cette manifestation consacre un des artistes les plus importants en Europe. On y trouve une quarantaine d'oeuvres, peintures, sculptures, vidéos et installations, celles-ci offrant une idée étonnante de la carrière de Zobernig, depuis les premiers travaux datant des années quatre-vingt jusqu'aux plus récents.

L'exposition est un appel adressé au spectateur. Celui-ci, dans l'espace de l'exposition, est assimilé aux oeuvres, devenant acteur dans la mise en scène. Y aurait-il art contemporain sans public et sans musées? Zobernig, comme tant d'autres, en est persuadé. L'artiste devient chef d'orchestre dans la mise en scène de l'art par lui-même, opérant au plan de son attention et de la nôtre. La scénographie de l'exposition se révèle ici parfaite et également auto-réflexive. Déambulant parmi les travaux et l'atmosphère dont ils sont la source, le public découvre qu'il fait partie de l'oeuvre.



vue de l'exposition de Heimo Zobernig au Palacio Velasquez, photo Joaquim Cortes. MNCARS 2012

Zobernig clarifie la manière dont se développe un discours sur le travail artistique et sur l'insertion du spectateur dans le jeu. Exemple: dans le « cube blanc », surprise, nous rencontrons un énorme « cube nègre », qui prenant presque toute la place, devient reflet dans un miroir: miroir dans lequel se projette l'architecture de cette niche. Dans une autre salle, une peinture se répand sur le pavement, et il en résulte que, empreinte après empreinte,

le public s'y manifeste. De sorte que l'expérience de ce dernier inscrit une forme de présence réelle dans l'oeuvre d'art. Le mérite de l'exposition est d'ailleurs d'expliciter ce type de relation, et, simultanément, de transférer le spectateur de sa condition de contemplateur passif à celui de témoin (témoin de l'émancipation, comme dirait Jacques Rancière).

On raconte que Brancusi n'aurait

jamais souhaité voir son travail exposé sur un socle qui ne fût pas de lui, pour autant que ce socle incarne un espace neutre ou indifférent. En fait, il était concevable qu'un socle modifiât immanquablement la perception d'une sculpture. Autrement dit, n'importe quel élément d'architecture, ayant telle ou telle fonction, ne pouvait s'ajouter à la sculpture sans en changer la nature. C'est pourquoi les sculptures monochromes de Zobernig, ressemblant à des socles, renvoient aux idées de l'artiste roumain.

L'exposition telle qu'elle est nourrit l'imagination du spectateur, la preuve en est que de simples panneaux de bois peints en blanc envisagent de diviser l'espace de sa déambulation. En effet, liées aux oeuvres et à l'itinéraire qui en découle, ces structures parcellisent l'espace tout en offrant un appui au spectateur et lui servant de guides. Cet artiste autrichien n'a pas hésité à réemployer des structures appartenant à une exposition précédente, il ne les a pas réenduites, il n'en pas supprimé les imperfections, de sorte que l'on assiste à l'éclosion d'une zone chargée d'accueillir ses sculptures de petites dimensions. D'un point de vue muséal, ce type de structuration spatiale, associée tant au parcours du spectateur qu'au regroupement des

oeuvres, renforce et dissimule à la fois les choses, ce qui explique la préférence de l'artiste pour le recyclage en lieu et place d'une couleur blanche préparée *ex-novo*. On a compris que ce genre de décision influe sur le sens même de l'exposition, produisant une incidence explicite parce que ne cherchant pas à s'éliminer elle-même au coeur de l'interprétation que le spectateur s'en donne: après tout, il n'est de perception authentique que correspondant à un écart avec les oeuvres, sinon ce serait l'utopie achevée.

Une vidéo-projection redouble ce genre d'installation « murale » par l'intermédiaire d'un cortège de tentures d'un rouge enflammé rappelant le rideau d'un théâtre. Un drame se joue pour Zobernig, mais se situant au niveau du médium de production et de signification, à l'aide d'un appareillage lui permettant de créer des sensations, cela n'étant en tout cas pas pour accentuer un illusionnisme. Nous avons connu l'art pour l'art, nous sommes un peu au-delà, il existe une configuration artistique qui se représente elle-même dès lors que le langage devient métalangage et que le spectateur, ayant accepté de se détacher du « texte », se découvre partie prenante d'une histoire qui lui est racontée.

Francesco Giaveri  
traduction Aldo Guillaume Turin

## L'agenda culturel Liégeois

Liège est depuis quelques temps dépossédée de son musée d'art contemporain. Et, tout le monde le sait, la perspective de création d'une institution muséale dédiée à l'art actuel est dans l'impasse. Mais cette sclérose ambiante n'empêche pas la ville de rester un vivier en la matière, où une multitude de lieux alternatifs portés par de fortes personnalités continue de développer de beaux projets tantôt poétiques, tantôt perturbateurs. Petit tour d'horizon, en ce début d'année, de quelques expositions à voir, à pénétrer et à ressentir...

Si les **Drapiers** fourmillent de projets pour les mois à venir, Denise Biernaux et son équipe se concentrent pour l'instant à l'édition des jeux de cartes, à l'origine de l'exposition « D'joker ». Patrick Corillon, Benjamin Monti et Léon Wuidar ont chacun été invité à créer un jeu de cartes. Suivant les codes liés à leur confection, il en résulte trois jeux complètement différents, porteurs de l'univers et des préoccupations de chaque artiste. De l'abstraction à la narration, de l'imaginaire fantasmagorique à une parcelle de l'histoire d'Oskar Serti, chacun recèle de petites pépites qui ne se dévoilent qu'au fil des jeux.

La **Galerie Nadja Vilenne** propose quatre expositions monographiques qui se déroulent en un même temps tout en conservant leur espace physique propre. Valérie Sonnier développe un dialogue entre absence et présence, entre « souvenirs intimes et mémoire collective de l'enfance » ; "Capitaine Lonchamps, Nyctalope". s'imisce dans les films de Feuillade ; Pol Pierart présente entre autres des photographies tirées de « Angoisse ça te regarde? » ; Sophie Langohr explore les notions d'égérie et d'apparences avec sa série « New Faces ». Sans être exposés selon un discours collectif, la proximité des travaux crée une résonance particulière, où se mêlent préoccupations cinématographiques et temporalité.

Jusqu'en mars, Charlotte Beaudry envahit l'**Espace 251 Nord**. L'artiste y affirme son exploration de l'expression de la féminité. Par des fragments de la réalité, révélant l'absence tout en étant visuellement très présents, elle poursuit son traitement de l'image picturale avec force et de manière directe. Face à ces surfaces aux couleurs criardes et outrageuses, le spectateur n'a de cesse d'être mis à l'épreuve tant par l'œuvre en elle-même que par les différentes critiques qui la sous-tendent.

Continuant le cycle « Sixième sens », **Les Brasseurs** invitent Charles-Henry Sommelette à partager tout en nuances ses fragments de paysages. Une promenade atemporelle nous plonge dans l'atmosphère presque mystérieuse de ces fragments qui nous semblent à la fois familiers et étrangers. L'Annexe propose en parallèle, comme un écho, une exposition de Daniel Michiels. Avec justesse, ses photographies poursuivent l'exploration de la beauté discrète de l'environnement proche de l'artiste.

Après « Kokabolana », « Mawazo » et « Fenêtres sur mer », **La Châtaigneraie** continue de tisser des liens avec l'art contemporain africain. « Maendeleo » présente treize artistes venant de Lubumbashi et de Kinshasa. Au travers de médiums aussi divers que la photographie, la sculpture, la peinture, se dévoilent des considérations actuelles, tantôt quotidiennes, tantôt plus générales. De l'évolution des croyances à la politique, l'exposition apporte un nouveau regard sur cette création contemporaine empreinte de culture traditionnelle.

Abstraction géométrique, variations colorées, symétrie, Roel Goussy expose ses travaux à la **Galerie Flux**. Ses compositions construites, structurées autour des lignes horizontales et verticales, traduisent sa perception de l'organisation du monde. Une perception, née d'un dialogue entre lignes et couleurs, qui se déploie pour laisser petit à petit le regard se perdre dans une autre sphère, celle de l'émotion et de la vibration.

### En bref...

« Bates Motel », appartement particulier mis en scène dans les locaux de la **SPACE**, est encore accessible jusqu'à la mi-février. De nombreux artistes y dévoilent des rapports étroits entre cinéma de genre, horreur et art contemporain.

L'**Enseigne du Commissaire Maigret** se transforme en « Enseigne de l'Humanoptère Maigret ». Cette première exposition monographique de Michel Recloux donne l'occasion de découvrir un ensemble de ses collages.

Le **Centre culturel, les Chiroux**, propose plusieurs expositions dont «FFWD/REW», carte blanche à Dominique Castronovo sur la création vidéo d'hier et d'aujourd'hui. Matthieu Litt, jeune photographe liégeois, expose quant à lui à la galerie Satellite.



### Du contour naît l'émotion...

Pauline Cornu à Bazar Office

Pauline Cornu crée... Elle crée constamment, avec une sorte de besoin viscéral que l'on ressent comme presque vital. A tel point qu'il est impossible à l'heure actuelle de savoir quels seront les travaux présentés lors de son exposition au sein de Bazar Office.

Dessins, sculptures, broderies s'entrecroiseront dans cette présentation qui se veut intrinsèquement liée à l'ambiance et à la configuration du lieu. De la profusion de la production se dégageront quelques œuvres qui, sans aucun doute, trouveront leur juste place. Il sera question de désirs, de sensations, de toutes ces émotions qui se distillent progressivement en suivant les contours des enveloppes corporelles dessinées par l'artiste. On imagine déjà les silhouettes qui se dessineront au fil de notre progression dans l'espace. Et ce fil, et cette couleur rose ou rouge, qui jailliront dès que nous nous approcherons et qui, d'un coup, nous feront ressentir des sensations que nous croyions cachées au plus profond.

Peu importe, en fait, de connaître à l'avance quelles œuvres seront exposées. Nous le savons déjà : Pauline Cornu habitera sensiblement le lieu comme chacun d'entre nous habite ses enveloppes corporelles. Une exposition à voir comme une installation dans laquelle l'artiste nous invite à ressentir différentes émotions, à vivre une expérience intime au fur et à mesure du dévoilement des œuvres...

Céline Eloy

## Quelle gestion pour le MAMAC ?

### La réaction de Djos Janssens

Encore et toujours le Mamac... Le débat sur le Mamac entamé dans le numéro précédent fait des émules et ne laisse pas les artistes indifférents. Djos Janssens, plasticien et professeur à Mons « ARTS 2 », a voulu également réagir. Il commence son analyse par la redéfinition du sens étymologique du mot et revient dans son texte sur la fonction première d'un musée.

**Définition : n.m. (d'abord museum; mot latin, du grec mouseion, « temple des Muses »)**

**1. Etablissement dans lequel sont rassemblées et classées des collections d'objets d'intérêt historique, technique, scientifique, artistique, en vue de leur présentation au public. >collection : pinacothèque. Exposition temporaire dans un musée.**

**Conservateur de musée – loc. Pièce de musée : objet digne d'un musée.**

**2. Lieu rempli d'objets rares, précieux.**

Combien existe-t-il, en Wallonie et à Bruxelles, de musées d'art moderne et d'art contemporain ? Combien y a-t-il de lieux emblématiques et chargés d'histoire qui abritent des œuvres majeures et des collections ? Combien de lieux peuvent-ils conserver des œuvres dans des conditions optimales de préservation ? Il s'avère que le « MAMAC » dispose d'un magnifique bâtiment idéalement situé au milieu d'un parc. Bien sûr il existe des problèmes au niveau, entre autres, des conditions de conservation (espace de stockage) et du parking, mais il est prévu une rénovation, ainsi qu'un agrandissement avec la construction d'un nouveau bâtiment, tout en respectant l'environnement. Saluons cette belle initiative, qui est la première étape du programme de changement. Mais attention, après ces travaux, la deuxième étape concerne la nouvelle gestion et elle est très problématique !

A la différence des galeries d'art, des foires et autres manifestations artistiques, la fonction d'un musée – espace de conservation du patrimoine public, lieu d'exposition destiné à différents publics, confié aux pouvoirs publics et géré par eux — doit se concevoir en marge de toutes formes commerciales, même si l'on ne peut faire l'impasse sur une réflexion quant à ses moyens de fonctionnement. Le musée peut initier des relais avec les galeries ou les manifestations mais il est avant tout une institution qui présente des expositions constituées d'œuvres emblématiques et enrichies de leur histoire.

*L'institution que représente le musée est, dans son sens littéral, tout sauf une entreprise commerciale.*

Elle ne peut, par définition, être dirigée par une société privée, même si elle peut envisager des compléments d'entrées financières par le biais d'une librairie, la vente de catalogues, une cafétéria ou un restaurant associés, voire par des dons gérés par une association d'amis du musée, comme c'est le cas pour différents musées en Belgique et à l'étranger.

Le musée est un lieu d'intérêt public. Le propre d'un musée est d'élever le public vers la connaissance en mettant en place des expositions intelligentes et réfléchies suivant différentes thématiques qui sont le fruit d'un intense et continu travail de recherche et d'accompagnement d'artistes engagés poétiquement, socialement et politiquement dans leur travail. Certains artistes ne faisant pas montre de cet engagement ont également, bien sûr, toute leur place dans un musée mais doivent alors être présentés dans le cadre d'expositions proposant une attitude réflexive sur leur œuvre.

Il est primordial que la direction du musée soit aux mains de personnes compétentes et non issues du circuit commercial, afin d'être au plus proche d'une authenticité plastique moderne et contemporaine.

Cette activité doit être le résultat d'un travail réalisé par un directeur ou une directrice accompagné(e) de plusieurs commissaires ayant la volonté de proposer différentes thématiques relevant autant de l'actualité dans le monde des arts plastiques que de celle, plus générale, du monde et de la société dans lesquels peuvent s'inscrire l'artiste et son travail. A cet effet, des ponts pourront être établis avec différentes disciplines.

L'objectif du musée réside dans la transmission de la connaissance, en prenant racine dans l'histoire de l'art et dans l'actualité artistique confrontée à nos sociétés.

La direction d'un musée se doit de disposer d'excellentes compétences en matière d'histoire de l'art, de se tenir au courant de l'activité des artistes actuels (jeunes et moins jeunes), et d'avoir des compétences en gestion ou, à défaut, de se faire épauler dans ce domaine.

Nous savons depuis très longtemps que tout est bon pour faire de l'argent et si vous placez une entreprise commerciale privée à la tête d'un musée public, elle ne proposera, afin de répondre à ses impératifs commerciaux et financiers, que des solutions hybrides constituées d'expositions énonçant de grandes généralités et sans spécificités propres.

Je pense qu'une combinaison de cinq personnes à la direction du MAMAC serait idéale dans sa forme suivante : un historien (directeur ou directrice), un sociologue (directeur-adjoint), un gestionnaire (administrateur), un conservateur (gestion du patrimoine) et un secrétaire (secrétariat – administration). Pour le montage — démontage des expositions, je pense qu'une équipe de régisseurs ponctuels (free lance) serait adéquate et la permanence des expositions pourrait être confiée à des demandeurs d'emploi auxquels une initiation à l'exposition en cours aurait été donnée, ainsi qu'une formation plus générale à l'art contemporain. Pour certaines expositions, il serait bon de faire appel à des commissaires indépendants ou à des artistes afin de proposer d'autres réflexions, d'autres regards sur des thématiques précises. Il faut absolument créer une dynamique forte autour de ce musée avec une équipe compétente pour revenir aux objectifs propres. Il conviendrait d'entamer une procédure publique et internationale pour l'attribution de la direction du musée, en invitant un jury composé de professionnels, nationaux et internationaux. Il serait utile de revisiter l'histoire de l'art à travers les œuvres de différents artistes, à travers l'histoire de nos sociétés, car l'art et les artistes sont tributaires de leur époque, du présent, voire de l'instant, en phase ou en opposition avec ceux-ci. Mettre en place, à destination des enfants, une initiation à l'art moderne et à l'art contemporain ferait parfaitement partie des visées éducationnelles du musée ; développer les connaissances artistiques dès le plus jeune âge me paraît une excellente attitude, comme c'est d'ailleurs le cas dans de nombreux musées (Beaubourg, Wiels, Bozar...).

Trouver un modus vivendi entre l'essentielle fonction culturelle et sociale d'un musée et les configurations pratiques et commerciales dont il peut se doter afin de plus aisément mener à bien sa fonction première, voilà le défi que le Mamac se doit aujourd'hui de relever afin de pouvoir redémarrer avec une nouvelle jeunesse et dans une perspective d'accomplissement de sa mission d'intérêt général.



# Medley

Cet été, dans l'exposition collective *Track* déployée dans la ville de Gand, Peter Fischli & David Weiss présentent une installation au sein de l'abbaye Saint-Pierre, dans une salle en longueur que domine une voûte ancienne peinte de milles scènes et arabesques. David Weiss est mort dans les mois qui ont précédé la mise en place de cette installation qui se nomme *Le monde visible*, laissant ce formidable duo orphelin de l'une de ses parties et donnant à cette intervention des airs inopinés de testament. Ce n'est pas une nouvelle pièce puisqu'il s'agit d'un travail préexistant réalisé entre 1987 et 2000, du moins si on s'en tient aux dates données de début et de fin. C'est un ensemble de plus de trois mille photographies que les deux artistes suisses ont prises durant toutes ces années et qui a été montré jusqu'ici sous différentes configurations: projection, publication et installation. Mais si la pièce est ancienne, sa présentation sous ces voûtes imagées est inédite et lui confère un sens particulier que la disparition de David Weiss vient aussi éclairer.

Sur des tréteaux sont déposés des caissons lumineux à la surface desquels apparaissent les milliers de photographies précitées, tirées sous forme de diapositives, accolées les unes aux autres à la façon de planches contact que survoleraient des yeux le rédacteur en chef de quelque grand quotidien dans la secrète et non moins influente obscurité d'une rédaction. Voire, dans un genre moins dramatique le rédacteur en chef de *Géo* ou d'un magazine de voyage grand public. Voire encore le rédacteur en chef de Google images, si tant est qu'il y ait quelqu'un là-haut, quelque part.

Le visiteur courbe lui aussi l'échine sur ces innombrables clichés, y laisse errer son regard et suit avec un plaisir croissant le fil de ce qui, entre les lignes, lui est raconté.

On parcourt différents continents. On va partout, dans le monde entier. Une séquence a lieu à Paris, nous sommes dans un taxi pendant que dehors il pleut en abondance, dans les nuances de gris; teintes auxquelles s'ajoutent les rouges et les oranges de la circulation et de l'éclairage public. On aboutit ensuite en Asie et sans intermède passant d'une camionnette à l'autre, on s'enfoncé loin dans la jungle pour aller voir cette attraction, un temple bouddhiste admiré.

On se perd en chemin, c'est un peu l'aventure, nul ne sait où nous sommes, sinon dans une forêt. On prend son mal en patience. C'est beau aussi ici. Dans une clairière se dresse une cahute de palmes sur le sol duquel reposent, imperturbables, trois enfants beaux comme des Dieux qui forment un tableau vivant sculpté par l'alter ego asiatique de Michel-Ange.

On vit une aube quelque part dans ce qui s'apparente à la région de Munich. De douces collines s'élèvent vers les contreforts des Alpes. Une mince couche de neige habille uniformément le paysage formant une surface immaculée que vient seulement interrompre le trait noirâtre et sinueux d'une route de campagne. On transite dans des aéroports qui ont la grâce – dans leur horizontale similarité – de ne jamais manquer de délivrer tant les promesses d'exil que les promesses de retour...

Cet ensemble d'images s'apparente à une collection de photographies prises avec un savant mélange de maîtrise et de maladresse par les avatars de Fischli & Weiss, un rat et un panda. Ce sont deux passionnés, deux touristes philosophes, qui parcourent toute leur vie le monde pour le comparer avec son image d'Épinal, avec son chromo (some), gagné par un sentiment grandissant d'excitation.

Venant de Suisse, ils font un exercice préliminaire avec le Cervin et les vues gravées, colorées, collées sur les boîtes de fromage fondu du Cervin. Et le résultat est si spectaculaire (la montagne, majestueuse, dont rien ne remplace l'expérience) qu'il leur faut en avoir le cœur net et s'en aller partout dans le monde pour voir ses sept merveilles et ses quelques millions de miracles, pour voir que la déesse Vénus a répandu partout ses bienfaits, y compris dans les embouteillages et dans les aéroports, et pour voir qu'en somme même si David Weiss vient de disparaître prématurément, on connaît désormais la fin de l'histoire: le monde est bien ce paradis que l'on ignore. Ou que certains ignorent, du moins, pas tout le monde, pas David Weiss qui peut reposer en paix. Puisque lui le sait maintenant, là où il est.

\*\*\*

Au mois de mai 2012, j'ai une première discussion avec Pol Matthé au sujet de l'exposition qu'il projette de faire dans l'espace de l'association (SIC) et je ne sais pas encore que j'aurai plus tard des scrupules à écrire un texte de critique d'art en utilisant la première personne du singulier et à parler d'un projet dans lequel je suis impliqué personnellement, et qui plus est pas de manière exclusive (puisque d'autres de mes amis y sont aussi associés). C'est comme qui dirait faire d'une pierre deux coup, ou plutôt d'un coup trois tabous. Maman, si tu m'écoutes, pardonne-moi.

Comme lui est flamand et moi wallon, nous parlons ensemble en anglais (à cause de la reine Elisabeth d'Angleterre), ce qui provoque régulièrement de merveilleux quiproquos dont on peut longtemps s'amuser.

L'un de ces malentendus a lieu dès le départ, lorsqu'il me parle de son projet de carton d'invitation qu'il compte faire en utilisant du noir et une couleur. Je crois alors saisir au vol l'information que cette teinte



serait tirée de près ou de loin de l'œuvre de Mondrian, le peintre hollandais, connu pour sa rigueur dans l'identification des couleurs. Rigueur que Pol Matthé partage occasionnellement. Cela a le don de me laisser bouche bée, jusqu'à ce que je comprenne, plusieurs semaines plus tard, qu'il ne s'agissait pas de *Mondrian*, mais bien de *mandarine*. Donc tout simplement, une invitation de couleur mandarine. C'était une mandarine qui traînait sur la table de sa maison, délaissé par sa fille. Il s'avère que, au même titre que la rigueur, dans l'œuvre de Pol Matthé tout aussi significative est cette simplicité.

Il faut dire qu'en matière de quiproquo ou plutôt de téléphone arabe, Pol Matthé persiste et signe en décidant d'intituler son exposition du nom de *Murmuratives*, terme qui pourrait vouloir dire murmure en anglais, mais qui n'appartient en réalité ni à l'anglais ni au français bien que ce néologisme s'avère suffisamment évocateur. Au demeurant ce titre introduit d'emblée à son projet dans le même temps qu'il fait le portrait du lieu où il est accueilli: cette association (SIC) dont je fais partie, je vous le disais, et que l'on connaît en général principalement par la *bouche à oreille*...

Parlant de communication et de bouche à oreille, le carton d'invitation de Pol Matthé consiste en l'occurrence en une impression faite avec une imprimante Risograph d'un rectangle mandarine par-dessus lequel flottent les lettres M, U, et R, répétées plusieurs fois, comme susurrant un murmure à l'envi. Ce carton est lui-même recoupé pour former huit versions différentes qui sont distribuées à la main dans les semaines précédant le vernissage; manière d'acter la diffusion de la rumeur, du murmure, dans l'espace concret de la ville, par des intermédiaires de chair et d'os.

Dans son exposition qui est inaugurée le 15 novembre, Pol Matthé montre une série d'objets ainsi que deux ou trois images. Sa présentation est également marquée par deux interventions in situ qui font souvent sa marque de fabrique, et qui ont, ici comme en de précédentes occasions, quelque chose de spectaculaire.

En effet, lorsque le visiteur pénètre dans le lieu d'exposition situé dans une maison de Forest qui s'ouvre sur un couloir central distribuant deux espaces latéraux – l'un domestique et l'autre, un garage reconverti en salle d'exposition – il a tôt fait de noter la présence d'un trou circulaire inattendu exécuté à la carotteuse dans l'épaisseur des deux murs du couloir, donnant de la sorte à quiconque la possibilité de voir au travers de cette ouverture l'ensemble des espaces d'expositions en enfilade.

Ce premier geste opérant un décloisonnement ludique des espaces se trouve prolongé d'une seconde action, qui le voit réaliser un moulage en béton de l'escalier en pierre bleue qui donne accès au garage. Deux marches, tout au plus, se trouvent soudainement agrémentées de leur versant négatif: l'ensemble matérialisant désormais, non plus un escalier pour descendre dans l'espace, mais une plateforme pour le contempler, pour se trouver suspendu dans un entre-deux.

En entrant dans le garage on aperçoit, suspendu à un simple clou, un ustensile de bois fait d'un manche et d'une molette sur les dents de laquelle sont implantés des caractères d'imprimerie.

Cet objet est en réalité un tampon d'un âge oublié, trouvé sur un marché aux puces, qui a attiré l'attention de l'artiste tant pour son design inhabituel que parce qu'on peut y voir un témoignage de la conception de l'espace qui le préoccupe et qui est transmise dans cette exposition, dans le secret de chacune des œuvres. En effet, ce tampon de forme ronde dentelée pointant dans toutes les directions de l'espace est l'équivalent métaphorique et poétique d'un compas à 360 degrés qui serait capable d'établir la position de corps dans l'espace, pas tant d'un point central par rapport à des points périphériques, que de points qui s'empareraient successivement de la centralité, pour le laisser ensuite à d'autres points. Dans cet objet, comme dans d'autres pièces de Pol Matthé réside un principe mathématique, mais aussi et surtout ludique, de correspondances spatiales, qui est si dynamique et ingénieusement pensé qu'il semble rarement mener à des impasses.

Une seconde œuvre est une visionneuse de diapositives placée sur un petit plateau de bois gravé d'un cercle. A l'origine, cette plaque est placée au revers du mur, lors du forage des trous pour amortir le choc de la carotteuse. Pol décide ensuite de la réemployer à titre de socle pour cette visionneuse. Ce faisant, elle passe d'un plan vertical à un plan horizontal, et cette simple transition est l'un des signes visibles des mouvements spatiaux qui ont lieu dans le corps de cette exposition.

Au cœur de la visionneuse, on distingue un dessin à main levée qui ressemble à un cartoon, et dans lequel j'ai l'impression d'avoir vu un

personnage allongé au pied d'une pyramide. Comme qui dirait Numérobis dans *Astérix* et Cléopâtre. S'il s'agit bien de Numérobis (faisons comme si c'était le cas) ce cartoon vient en substance tempérer le caractère potentiellement sévère du modèle mathématique approché, en offrant une sorte d'autoportrait humoristique de l'artiste, allongé, exténué, au pied de l'édifice parfaitement harmonieux qu'il viendrait d'édifier.

Toujours dans le garage, on voit un livre rose ouvert qui est fiché à flanc de mur et qui joue lui aussi le rôle de socle, au propre comme au figuré, et également de compas. Ouvert, effeuillé autour de l'axe de sa reliure, lui aussi indique potentiellement des directions allant vers tous les points cardinaux.

Ce livre rose est un vieux livre de comptes qui soutient ici une demi sphère en verre et une feuille sur laquelle on peut lire en flamand ce qui ressemble à des instructions tirées d'un

manuel pour jouer au ping-pong. En tout cas, il s'agit d'un schéma avec des flèches qui explique comment lifter une balle.

Le livre qui joue le rôle de socle est une allusion plus ou moins immédiate dans cette sculpture à l'association (SIC) elle-même, puisque celle-ci est concernée par l'édition de livres et par l'histoire de l'art. On pourrait dire à ce titre que les objets de Pol Matthé sont toujours en substance des portraits et/ou des autoportraits. Ils conservent, dans leur abstraction, quelque chose d'anthropomorphe. Mais il s'agit de plus qu'un hypothétique portrait de notre association dans ce cas-ci puisque c'est pareillement une œuvre qui parle de l'art conceptuel lui-même, cet art qui est sensé reposer sur une théorie, ou disons reposer sur les livres. Ici, littéralement, le livre sert de socle. Cependant, loin d'en faire une démonstration dialectique, à la manière de l'art conceptuel canonique d'un Joseph Kosuth par exemple, il en est plutôt fait une démonstration poétique, à l'image de la couleur rose (dans laquelle on pourrait voir une allusion plus ou moins explicite à Jacqueline Mesmaeker), de la demi sphère et d'une innocente règle du ping-pong.

\*\*\*

Dans l'espace de gauche, qui est un espace typiquement bruxellois constitué de salles en enfilade, on trouve deux œuvres tout au plus. Il y a d'abord une petite lightbox, faisant surgir une image orangée sur laquelle on peut voir des confettis de papier. Ceux-là proviennent en fait d'une perforatrice que Pol Matthé a utilisée pour trouer les feuilles d'une édition d'un calendrier qu'il a fait l'année dernière. Ces trous liaient entre eux plusieurs mois de l'année. L'image trouve à présent un écho dans sa nouvelle exposition où de mêmes trous, à une autre échelle, associent non pas des épaisseurs de temps, mais des épaisseurs d'espace.



Et puis, en sus de cette lightbox, il y a une projection d'une image trouvée datant des années 1940 qui montre trois personnages en train de jouer à la pétanque, quelque part en Belgique. Les trois gaillards sont assez concentrés sur le jeu bien qu'ils soient manifestement des amateurs. Tous sourient en coin, conscients de ce que quelqu'un est en train de les portraiturer mais ils attendent néanmoins leur tour avec application, passionnés par le jeu. Ce groupe d'amateurs qui s'essaie à la pétanque est de toute évidence là aussi un portrait détourné de notre chère association et de ceux qui la constituent, mais au-delà de ce clin d'œil (que dis-je de cet honneur), c'est aussi le jeu de pétanque lui-même qui recouvre dans cette histoire une grande importance métaphorique.

La pétanque est d'abord décisive au regard du titre de l'exposition, puisque le mot *Murmuratives* peut être considéré comme une projection graphique d'une boule qui tombe au sol pour poursuivre ensuite son chemin sur quelques centimètres. Il y aurait presque du Mallarmé et du Broodthaers dans cette idée, si nos deux aïeux n'étaient pas actuellement en vacances prolongées, puisque c'est d'un jeu conceptuel et lexical dont il est question ici. Le premier *Mur* désignerait le son sourd que fait la boule au moment de toucher de la sol, le second *mur* en serait l'écho et la *atives*, serait quant à lui un dérivé de l'adjectif répétitif (ou *repetitive*) dont il tire son inspiration. *Mur-mur-atives*... et vous voyez la boule qui roule, qui roule, et qui s'approche du cochonnet!

Mais la pétanque est également un symbole fort dans cette affaire si on la considère ni plus ni moins comme la métaphore de l'acte créatif et comme une métaphore du projet artistique de Pol Matthé. Vous verrez, bientôt, vous ne lancerez plus vos boules de la même manière quand vous vous retrouverez les pieds dans le sable, lors d'un prochain week-end à la côte belge.

La pétanque est une métaphore de l'acte créatif car c'est un sport complet qui mêle l'action et la réflexion, la méditation et la concentration, tout comme la natation si vous avez le courage d'aller nager par ce temps et dans les eaux froides de la mer du nord. C'est aussi la métaphore de l'acte créatif parce qu'elle associe la chance et l'intention, une boule pouvant en pousser accidentellement une autre. Et ce l'est encore parce qu'elle combine des enjeux relatifs au plan *et* au volume, la pétanque suggérant autant une conscience de la surface plane de jeu qu'une conscience de la circonférence ronde des boules, et de la rondeur non moins engageante du cochonnet. Et enfin, il y a ce mouvement des boules dans l'air; il y a cette volonté d'être au plus près; il y a cette configuration de sphères tournoyant autour d'un noyau, comme dans l'intimité de l'atome...

A plus d'un titre, le projet artistique de Pol Matthé dans son ensemble relève de ce même jeu, puisqu'on le voit travailler selon une logique d'intervention in situ qui se prolonge occasionnellement par des éditions ou des sculptures, parfois fondées sur des rebuts de précédents travaux. Un peu comme si une boule, précisément, en avait poussé une autre. Cette logique de mise en abîme d'une exposition dans l'autre n'est pas quelque chose qu'il adopte systématiquement ou d'une façon tentaculaire, mais c'est une possibilité qui s'offre dès lors qu'une boule poussée par une certaine force se dirige vraisemblablement vers un point donné, ce que la géométrie peut *si nécessaire* démontrer. En fait, ce qui semble particulièrement intéresser Pol Matthé, c'est la place qu'occupent les volumes dans l'espace et les empreintes qu'ils laissent lorsqu'ils se déplacent ou sont déplacés, car il y a toujours une certaine mémoire des mouvements précédents qui ont animé le jeu. Ainsi, une boule qui se trouvait dans une position anecdotique peut postérieurement se retrouver en une position stratégique. C'est ce qui fait le charme de la pétanque et qui fait que l'espoir n'est jamais perdu. L'aspect fascinant du travail de Pol Matthé est que chaque fois qu'on déplace un élément, il y a une nouvelle configuration qui surgit avec agilité.

Dans cette entreprise, on pourrait quasiment voir un prolongement des projets de Marcel Duchamp et de Marcel Broodthaers (même si on a quelques scrupules à les déranger, à présent qu'ils sont en vacances). En effet, on sait que Duchamp fut l'un des maîtres de ce principe évolutif, voulant que de nouveaux paysages surgissent aux détours de nouveaux coups, lui qui parlait en la matière des possibilités nombreuses du jeu d'échec. Quant à Broodthaers, il a aussi commencé à imaginer un tel stratagème en créant d'exposition en exposition une sorte de plateau virtuel représentant son imaginaire (ainsi de la salle des nuances, de la salle Outremer etc.). Mais d'une certaine façon, on peut estimer que Broodthaers s'est bâti une prison, tandis que Duchamp se serait édifié un labyrinthe (bien que l'un et l'autre s'en soient sortis, rassurons nous, c'est une histoire qui finit bien).

Pol Matthé semble de son côté s'être construit non pas des murs mais un moyen de locomotion pour les franchir, les traverser. Un bon vélo pour rouler sur les routes du monde entier.

\*\*\*

Il est interdit de prendre des photographies dans l'exposition de Constant Permeke qui se déroule aux palais des beaux-arts de Bruxelles pour des raisons qui associent Steve Jobs à Vergingétorix, les assurances Axa à Attila le Hun, comme vous vous en doutez, mais on vous laisse les yeux pour voir la beauté et éventuellement y retourner.

Comme vous n'avez que les yeux pour voir et une mémoire qui connaît des limites, vous y allez une fois, deux fois; il faut en croire ses yeux. Et d'une fois à l'autre, vous êtes votre visite à vous tout seul. Vous êtes les uns et les autres. Vous êtes les idées qui se bousculent dans votre tête et qui font parfois à la surface du papier comme un trait de fusain s'échappant de la masse colorée. Et à l'occasion vous êtes vous et le personnage imaginaire qui vous accompagne. Vous êtes avec une femme, une muse évidemment, sortie de l'un de ces tableaux, descendue de l'un des ces piédestaux.

Sans image, votre mémoire est opaque: le tableau est une masse noire incoercible qu'on voudrait presque charger encore et toujours de matière, jusqu'à ce que cette charge le libère, jusqu'à ce que paradoxalement elle l'éclaire. Ainsi, vous agissez rageusement contre ce qui porte les habits lugubres du déterminisme, contre ce qui a une couleur de suie, que vous vous employez à ramener à une terre de sienne, au point où vous savez qu'elle luit.

Il y a des tableaux qui semblent inspirés par Van Gogh. Il y a trace de

la peinture française, de la peinture internationale. Il y a bien assez de preuves pour bousculer des Maillol et des Léger. Et vous aimez, avec la muse, reconnaître dans un champ, un chat. Deviner un visage dans l'animation d'une paroi. Elle a des mouvements de grâce. Elle est belle à en avoir le souffle coupé. Elle est à côté de vous, autour de vous et traces des arabesques, comme une danseuse sur le parquet bien ciré du palais. Les planches de ce parquet vont dans un sens puis dans l'autre. Elles sont bien organisées pour faire une surface qui glisse, qui va de ses yeux à votre esprit, à votre main, munie du crayon et du pinceau: les traces, vous les reportez. Les planches des primitifs flamands peuvent vous servir de support à dessiner si d'aventure vous manquez de papier. Et parfois même, vous insistez. Les planches ont déjà des motifs avec lesquels batailler. Ainsi, c'est bien, on ne part pas en terrain neutre. Il faut un adversaire à sa mesure. Depuis les stries on érige un portrait qui, par chance, peut mener à Paris.

Le travail avance. Par moments, vous êtes confiant, poussé dans le dos par un bon vent. Le tableau surgit comme par enchantement. Les yeux, les épaules, les hanches. Une maisonnette. Une scène en bord de quai... Un pêcheur, une repriseuse de filets, un tableau qui est dans la collection du musée de Gand et qui est à tous les deux, votre préféré. La masse que l'on croyait opaque, que l'on croyait obstacle ne forme plus qu'un tout dans lequel vous êtes inclus. C'est le liant, c'est la térébenthine, c'est du chloroforme qui emplit les narines.

C'est la Belgique de Tintin. C'est Tintin évanoui. C'est Tintin qu'on retrouve sur le versant d'un champ et qui voit les labours de champs précédemment peints par Breughel l'ancien. Qui voit les heures, entre chien et loup, gagnant encore aujourd'hui des coins du côté de Kortrijk ou de Sint-Niklaas.

Vous êtes là, Constant est là et les filles semblablement sont là. Des filles allongées nues, en bord de lit. Des splendeurs par milliers. Une fille que vous représentez. Vous savez que c'est elle, qu'elle est là



devant vos yeux, ignorés. Vous parcourez de la pointe de votre pinceau la moindre partie de son anatomie. L'image elle-même dit qu'elle est ravissante. Que c'est votre diamant brut, couleur réceptionniste. Que c'est un diamant qui fait partie de « l'avant-garde internationale ». Que vous avez été injustement oublié. Que vous n'êtes pas plus flamand qu'indonésien ou japonais (il faudrait leur soumettre le cas, eux qui aiment l'impressionnisme à la folie). Nous, sa peinture, elle, lui: c'est itou, c'est oute pareil au même. Vous l'aimez tout aussi passionnément.

Vous aimez les pièces d'eau avec de la terre autour et de la vase au fond. Vous aimez les étangs, même si vous savez qu'ils sont dénués de fond. Vous peignez aussi des paysages; vous pouvez à l'occasion changer radicalement de couleurs. Paf! Agir comme à l'inverse. De toute façon, ce qui compte, c'est un instant lumineux, quelque part au milieu. Votre visite à l'aveuglette. Comme vous, on la voit venir des profondeurs. Vous scrutez toujours les profondeurs. Vous scrutez toujours. Les profondeurs. Quelques ciels sous lesquels vous savez que l'averse est passée. Le songe passe en un éclair. Cela fait un moment qu'elle est partie. Vous ne pouvez pas prendre de photographies. Le musée ferme. Aussi.

\*\*\*

Dans le numéro 1357 du magazine Agenda qui est distribué dans le métro bruxellois fin décembre 2012, on trouve une interview de l'artiste et écrivain norvégien Matias Faldbakken. La raison de son apparition dans ce magazine tient à son exposition qui s'est ouverte quelques jours plus tôt au Wiels et qui est une présentation audacieuse de quelques œuvres à peine. Le journaliste qui mène l'entretien explique en début d'article qu'il se trouve au téléphone avec l'artiste. La conversation a probablement lieu plusieurs jours avant sa venue en Belgique pour son accrochage et son vernissage, compte tenu du timing éditorial. Le journaliste dit en substance « je suis avec Matias Faldbakken au téléphone, depuis Oslo ». A cela, Matias Faldbakken répond: « l'idée de base pour cette exposition est une sorte de plaisanterie imbécile. Je voulais transformer deux sculptures iconiques de la culture norvégienne en des containers pour alcool, pour vodka. Donc, je les ai renversées – vous savez, elles sont creuses à l'intérieur – et je les ai suspendues depuis des structures métalliques. J'ai choisi des œuvres de deux sculpteurs norvégiens morts, très connus. »

Le journaliste dit ensuite en aparté à ses lecteurs que ces deux sculpteurs sont Gustav Vigeland, né en 1869 et mort en 1943, et Arnold

Haukeland né en 1920 et mort en 1983. Le premier est un sculpteur de tradition classique, s'attachant à représenter le corps humain de façon expressionniste. Le second est un sculpteur abstrait, réalisant des volumes acérés tendant des doigts inquisiteurs vers les cieux nuageux de la Scandinavie.

Et puis le journaliste rapporte encore ces propos: « je n'ai pas seulement choisi la vodka parce que je suis un grand fan de vodka. Dans le passé, j'ai réalisé des douzaines d'œuvres qui traitaient de l'intoxication. Je veux explorer, au travers de celles-ci, les limites de la pensée rationnelle. L'alcool me fascine comme moyen de provoquer une transgression mentale, comme une clé pour une échappatoire. L'alcool a conjointement des effets libérateurs et destructeurs. » Le titre de l'exposition ironise sur cette potentielle imbibition à l'alcool puisqu'il se dédouble à même les affiches: *Portrait portrait of of a generation generation*. « Le dédoublement est une technique formelle que j'utilise assez souvent comme écrivain. C'est très simple, j'écris simplement chaque mot du texte deux fois. Vous pourriez imaginer que le contenu deviendrait aux yeux du lecteur deux fois plus clair, mais bien sûr, le texte ne fait que devenir plus abstrait. Cela crée une confusion. Paradoxalement, vous retirez de l'information lorsque vous en ajoutez. Dans l'exposition, je copie des images, je répète des signes et des techniques, un peu à la manière de Warhol. Le titre, en l'occurrence, est une référence à une sculpture aérodynamique de Haukeland, datant de 1969. Elle fait aussi partie de l'exposition. »

Apparemment sollicité sur la question de savoir comment il lui fut possible d'emprunter les œuvres des deux artistes à ses propres fins, Faldbakken ajoute: « J'ai dû négocier longuement, et passer ensuite par toute une procédure administrative. Mais le musée Vigeland et les fils de Haukeland ont compris que cette action avait sa place logique dans mon œuvre. En un sens, mon intervention ramène ces sculptures à la vie, puisqu'elles ont une image relativement démodée. Mais le projet a certainement deux dimensions: d'un côté, je paie un tribut à ces sculpteurs et de l'autre je me moque de leurs œuvres. Certaines interventions

destructives peuvent être très créatives et esthétiques. Et c'est exactement ce que je recherche comme artiste. Dans un sens, mon œuvre est dramatique: j'ai toujours besoin de détruire quelque chose pour créer quelque chose. J'appelle cela du vandalisme bureaucratique; avec des actions comme celles-là, je veux éveiller un certain inconfort physique. Mes techniques sont vraiment très simples. Mais j'essaie de garder les choses fonctionnelles. »

Pour conclure son interview, le journaliste sollicite Faldbakken sur son travail littéraire: « Il y a certainement des liens entre mes œuvres d'artiste et d'écrivain. Des techniques, des attitudes reviennent dans les deux pratiques. Mais néanmoins j'essaie de garder les deux activités aussi séparées que possible. Mon art visuel est plus abstrait, silencieux, non communicatif et non généreux, tandis que j'écris dans un style plus fluide en utilisant beaucoup d'humour. Comme écrivain, je suis presque burlesque, comme artiste je suis aussi sec que l'os. »

\*\*\*

Quiconque se rend dans l'exposition de Matias Faldbakken au Wiels constate exactement ce qu'il décrit dans cette interview. Les trois sculptures anciennes attachées à leurs structures métalliques sont disposées sur un des plateaux d'exposition du Wiels. Au fond de la salle, on trouve les dizaines de cartons de couleur rouge ayant contenu les bouteilles de la Vodka qui a servi à remplir les sculptures d'alcool, cartons qui sont autant de Brillo boxes. Les bouchons jonchent le sol. Les bouteilles vides ont été remises dans les cartons. D'autres sont dressées contre les murs.

Un artiste qui dit aussi clairement ce qu'il fait brise un tabou. C'est le tabou du mystère dont lui et son œuvre sont porteurs. C'est le tabou de la poésie qui ne s'explique pas. Et que se passe-t-il lorsqu'on dit ce qu'on fait, qu'on agit de la sorte? En fait, il ne se passe rien, de même qu'il ne s'est rien passé lors de la fin du monde, le 21 décembre dernier. Il ne s'est rien passé, sinon peut-être un mince écart dans la réalité. Il n'advient rien dans un geste littéral mais une inquiétude est transmise. C'est l'infime vibration qui fait vaciller le colosse aux pieds d'argile. C'est une phrase souterraine qui dit: voilà ce qu'il y a dans une œuvre d'art. Voilà ce qui y était caché. Voilà l'amour, voilà l'espoir qu'elle contient et que l'homme y met dans le meilleur des cas. Tout est à la surface de mes peintures, disait Warhol. Voilà tout cela, mais vous êtes trop stupide pour avoir, ne serait-ce que la curiosité d'aller le chercher là où il se trouve. Vous n'allez pas le chercher? Alors très bien, on vous le donne puisqu'en plus vous le réclamez. Donc désormais vous l'avez. Vous avez ce trésor entre vos mains. Vous avez les montagnes, les rivières, des innombrables espèces de riz, de maïs et de blé, des femmes belles, des enfants à élever, des années à passer. Mais de tout cela, de toutes ces richesses, que faites-vous? Que faites vous de vos mains, de vos reins?

texte et crédit photos Yoann Van Parys

## Chronique 5

Aldo Guillaume Turin  
Raoul De Keyser,  
Jean-Georges Massart,  
Jacques Tourneur, James Benning,  
Audry Liseron Monfils, Marcel Proust.



# UN TEMPS SANS AGE

On imagine mal, on n'imagine pas aujourd'hui, début automne 2012, qu'un écho de grande ampleur et à longue durée fasse retentir dans nos mémoires le souvenir des couleurs, avant tout des couleurs, mais aussi bien des tracés allusifs et toujours surprenants, des tensions plurifocales, des sertissages, des mondes que Raoul De Keyser faisait paraître dans ses toiles. Et, pensant de la sorte, on a tort. Nos pays, nos manières de vivre sont mis à mal, et la terreur creuse son sillon de sang, rien n'est plus difficile à admettre, rien n'exige plus de clairvoyance. Mais prétendre tout oublier de ce qui ne ressemble pas à une catastrophe, un projet politique, ou l'appauvrissement inéluctable n'est pas notre voie royale.

Qu'était-ce que cette vaporisation de signes et d'aléas volontiers acceptés dont le peintre flamand qui vient de s'éteindre détenait le secret de fabrication, quand des accommodements plus directs, plus triviaux, poussent tant d'artistes à détourner la tête de la moindre dictée intérieure? Une telle pratique pouvait se montrer admirable, il est facile de s'en convaincre d'ailleurs si l'on retient d'elle le jeu sérieux qu'elle supposait, exposant l'esprit à ses limites et modulant la façon dont nous percevons en général la peinture, ancienne et actuelle. Mais il y a plus: elle pourrait dorénavant choquer alors que s'abattent les bombes aux quatre points cardinaux et que l'on se trouverait en droit de ne consacrer plus ses forces qu'aux menaces de famine découlant de guerres incessantes et étendant leurs sinistres prérogatives sur des aires de plus en plus nombreuses, de plus en plus lointaines. On est tenté en somme une fois de plus – car il existe une foule de cas similaires dans l'Histoire – de conclure que l'art et la poésie sont un désordre, et pire même: une façon de se distraire, que le malheur et la résignation observent telle une malfaisance. Mais on sait que l'art et la poésie n'annulent pas le malheur, qu'ils servent d'antidote à la résignation.

Le malentendu, comment feindre de l'ignorer?, persiste autour du problème de ce qui s'éprouve dans le rapport que nous avons à la vie dont nous sommes et de ce qu'entraîne la passion attachée à un art, à une proposition qui est travail sur soi et demeure un diamant à polir, celui-ci sans nul doute la métaphore du désir de comprendre le haut et le bas, certains diraient le bien et le mal, bref le noyau dur formant le contenu de chaque heure passée par nous sur cette terre. Monter en première ligne pour un artiste, ce n'est pas choisir des opérations marginales alors qu'autour de lui tout fait objection à son « rêve ». C'est au contraire intervenir au degré exact où il s'agira pour lui, dans l'urgence quelquefois, et contre les apparences, d'avoir la moins vague idée des blocs de sens et de non-sens auxquels il est comme chacun confronté. Seul le romantisme a estimé que les choses devaient être prises à rebrousse-poil, il a ainsi contribué à établir le constat que beaucoup de notions et de catégories – en fait les plus répandues, les plus attirantes aux yeux d'une société, les plus méprisantes finalement envers ce qui est – se prêtent au combat entre ces blocs. Avec souvent il faut le dire pour résultat qu'il ne se produit par la suite aucun désillusionnement.

L'artiste, à condition qu'il ne soit timoré et tienne compte des échecs possibles guettant son acte, de la facticité à la tentation de laquelle il se révèle sensible à l'instar de tous les natifs du globe, renverse les autels dressés, de même qu'il s'affirme par le soutien qu'il apporte et consolide corps et âme aux découvertes de soi qu'autorise – l'expression, pour autant qu'elle est brutale, est due à Franz Kafka – le « *bond en dehors du rang des assassins* ».

Raoul De Keyser a préservé ces constructions de l'imagination par climat de tempête et son œuvre nous prouve qu'il n'en a érodé ni freiné le pouvoir de faire ricochet au milieu de nos errements récents. Né en 1930, présent sur ce qu'on est convenu d'appeler la scène contemporaine depuis long-

temps, il a été accueilli avec éclat par quelques-unes des institutions et manifestations les plus universellement reconnues et appréciées: on citera, écartant le souci de hiérarchie entre les registres, les polarisations managériales comme esthétiques, De Pont au Wilhelminapark de Tilburg, ou bien Serlaves – et bien entendu la Biennale de Venise. Cette dernière, en 2007, avait permis au public, dévot ou non au moment de réagir à la vue des changements qui affectent la manière d'opérer ou d'endosser une attitude de la part des artistes « en période troublée », une véritable, quoique imparfaite, accession à ce qui se passe « en coulisse ». Derrière le voile trop épais des habitudes, des préjugés et encore des standards qui ont cours, tout en se fragmentant, ce rendez-vous ouvrait sur des terrains où l'on constate qu'il est des variétés entières de flammes qui s'allument et ensuite et aussitôt s'évanouissent, les unes après les autres, parce que l'oxygène authentique, fils de l'intime, vient à manquer. De Keyser, lui, à travers une poétique du visible inspirée et poignante, prenait autant de distance qu'auparavant il l'avait déjà fait: retranchant le tracé du pinceau du tracé au pinceau, densifiant par méthode non figurative « *l'absence de tous bouquets* » et la posant infinie.

\*

La pièce à l'angle de la maison a-t-elle laissé deviner une aspiration, il est des plus probable que oui et qu'elle n'a souci ni d'être jugée, ni de prendre l'espoir de ceux qui s'y rendent en otage. Elle possède un aspect d'esquisse, le béton qui lui donne forme en partie en est cause; elle pourrait se réduire à une maxime et l'on voit nettement que ses murs ont été rafraîchis pour la circonstance. Il semble que cela date d'hier, que l'on a eu la délicatesse d'épargner aux visiteurs de se sentir des silhouettes passagères dans un décor, ou seulement même des témoins auprès desquels la lumière trouve refuge. Peut-être est-ce cette acuité qui se nomme confiance. Ou démystification. Interrompre comme ici ou démailler les étreintes du temps rassemble l'imprévu et l'ampleur de champ. On ne perd que ce que l'on gagne à créer une brèche dans le réseau emphatique des actions et des paroles dépourvues de nerf qui anticipent ces actions. Assurément il règne ici, offrant ses lèvres à la coupe de l'amitié, l'un de ces jours finissants qui obligent à prendre conscience de la chair et du ciel. Et comment résister à l'envie de jeter un œil par la fenêtre? Avec une concentration proposant d'envelopper la multiplicité des éléments les plus concrets, les plus nécessaires, immédiats, la campagne alentour transfère octobre du côté de la virtuosité stylistique des paysages enchanteurs du sud de la Finlande.

Nous ne sommes cependant qu'à cinq ou six kilomètres de la capitale belge mais l'impression de détachement est énorme d'avec ses rues courtes, ses sièges de gouvernement trapus.

Les hôtes sont Marie et Pierre Martens – et c'est la salle servant ordinairement de bureau qui devient le local où aller à la rencontre des sculptures neuves de Jean-Georges Massart, sans que rien de passif dans les dimensions, dans l'ambiance de ce volume, ne fasse obstacle à cette sélection de travaux qui n'ont cherché qu'à souligner des étoilements d'espace. Le lieu confirme qu'il ne s'est pas voulu une « zone » à parcourir et à froisser après tel du papier, on ne retrouve pas l'un de ces couloirs de rencontre et de conversation, intercalaires et distribuables en kits, comme ils se sont mis à proliférer partout, y compris quand c'est d'art que l'on discute et non de taux d'intérêt ou de dynamiques de croissance.

Le sureau est le matériau qui a la préférence de Massart, depuis des décennies avoue-t-il. S'ajoutent aux convexités qu'engendre le végétal, aux torsions, aux nœuds marins, aux tressages explicites, les prestiges autrement exigeants du plâtre, qu'il

n'emploie qu'avec une stricte économie et selon les pouvoirs qu'octroie à l'invention le recours à la malléabilité alors permise: l'aspect de farine, la blancheur imitative de celle des fantômes lactés, la fusion avec l'eau produisant des reliefs soudain atteints de paralysie, toute une échappée, à la fois formelle et informelle, ajoute un tour mystérieux aux agencements entre les structures flexibles, dociles, de départ.

A la réflexion une œuvre telle que celle-ci n'a à peu près rien à voir avec l'état courant du domaine à quoi on la réfère et où la technique glacée l'emporte largement sur le sentiment d'une innocence perdue. La démarche que voici se trouve circonscrire le rapport de quelques courbes obtenues à la faveur de la grâce accidentelle qui caractérisait les rinceaux et les frises fleuries dont le goût du simple dans la fresque romane détenait, ne le sachant pas, la clé – la grâce également que traduisent les usages divers de la fibre née d'un sol intact dans les civilisations autrefois très habiles à produire des objets à l'aide d'herbes et de feuilles, par des entrelacements en alternance qui à la longue aboutissent à de paradoxales unions des contraires. On songe, bien que Massart appartienne à notre époque, retrouver les premiers pas vers l'horizon des hommes, et ce que fut le geste engagé au cœur du sensible, lorsque le faire définissait une appropriation transitoire et emblématique de l'être. On se souvient spontanément d'existences ayant su acquérir une profondeur « autre », car se situant dans un écart avec la réalité, tout en évitant que ne les conditionne, ne les enferme un langage abstrait, la langue propre au mythe ou celle de la croyance.

Des recourbements d'arcs, et une manière de flotter à eux bien assurée, fixés qu'ils sont au mur, néanmoins ingénus, et libres d'accroître leur expansion, leur extension.

Ils se répètent, se parlent et émettent par leur graphie des sortes d'avertissements de sauvegarde face à une planète que l'on exploite non plus à raison, uniquement à tort, et épuise au niveau de ses ressources, omettant volontiers l'idée de survie. Mais ces assemblages ont aussi quelque chose de plus grave, de plus déterminant à faire ressentir – cela du fait qu'ils se refusent à la collaboration avec le programme de Pythagore, qu'ils sont et tiennent à demeurer le roseau pensant dont un philosophe déjà moderne a interprété le rôle central, en tant que symbole, sur les chemins de bonheur et d'adversité que nous empruntons. De même qu'ils abandonnent le clos de la représentation traditionnelle, et par exemple ce chantier du déploiement baroque où la ligne souple et sinueuse fut poussée jusqu'à l'absolu, de même ils se dérobent à toute emprise émanant d'une grandeur hypothétique. Et le calcul, le calcul garant de pureté, d'incorruptibilité, le « nombre d'or » soumis à la métrie en fut une, tandis que l'harmonie dont les dieux auraient été les orchestrateurs en constituait indiscutablement une de plus. L'expérience bien plutôt conduit Massart à contrevenir à l'intellect.

\*

Les sorties en DVD abondent cette année, qui s'en plaindrait?

La redécouverte du film de Jacques Tourneur brièvement intitulé *Nightfall* et datant de 1956 est une « *time capsule* » aux effets qui n'arrêtent pas de refondre l'appréhension des données du scénario chez le spectateur, ni de renvoyer celui-ci au passé, mais un passé qui aurait en lui un aiguillon assez vif pour provoquer un galop de charge. Le cinéaste a ses ennemis, qui lui reprochent de ne pas être resté suffisamment fidèle à l'ambiguïté dont il portait sur lui triplement les marques: en tant que créateur européen exilé en Amérique, en tant que connaisseur rien moins qu'éclairé sur le problème « livre et écran », en tant que dramaturge capable

d'unir récit et fantastique visuels par le biais d'une intimation particulière adressée à ses personnages. Se fier aux commentaires risquerait toutefois d'égarer en la matière. On sait que Tourneur fut sur les plateaux d'Hollywood, dès ses débuts, et durant l'entière période de la seconde guerre mondiale, empêché de se conduire en invité notoire, la concurrence étant trop agressive à l'intérieur des rangs, trop en phase avec les attentes des salles obscures.

*Nightfall* – mais on ne peut que remarquer une conjonction invérifiable – est le titre que James Benning a également retenu pour la dernière de ses réalisations de cinéma-dispositif: le film, de 2012, regorge de vues de forêts, tournées en plans-séquences que l'on regarde comme on regarderait un tableau du gothique allemand, confrontant l'attention à un équilibre sans cesse menacé entre des lointains placés au-delà de la vaste et sombre ramure, et l'espèce de dilatation dont les écorces et les branches dès qu'elles sont captées de près révèlent le mouvement lent et continu. L'achevé s'empâte, l'inachevé se fluidifie, et le voyage qui a mené à la frontière du *natural writing* de Henry Thoreau suggère que l'on adopte le sous-bois comme un thème de fugue. Du coup le film de Tourneur, une fiction, à laquelle on ne pense évidemment pas, recule à toute vitesse dans le noir et blanc qu'elle met en scène, nuit et neige, opacité et légèreté, toutes deux magnifiquement assorties aux dédales de la signification que l'écriture s'est plu à travestir d'armes à feu et de ressorts psychologiques. La mission mensongère qui a été confiée à ces signifiants ne se démente qu'à l'occasion d'un double meurtre final.

La Sierra Nevada dans le cas de Benning, le Wyoming pour Tourneur. Argos de Bruxelles pour l'un et Wild Side, éditeur, pour l'autre. Dès l'ouverture de chaque visionnage, il est question d'approche sensorielle, mais qu'on ne s'y trompe, il faut que l'image des lieux se dissipe maintenant au bénéfice de ce qui la conteste, c'est-à-dire l'intuition.

Le propos se retrouve dans les dessins d'Audry Liseron Monfils, issus d'un séjour en résidence à Rome organisé par la ville de Lille, laquelle possède dans la cité de Michel-Ange un atelier dont le premier propriétaire a été Wicar. Ces travaux sont exécutés à la mine de plomb, ils sont d'un format qui dépasse celui d'un cahier de croquis normal quoique dans le traitement du sujet ils s'établissent sur des bases comparables à celles des notations que l'on glisse habituellement en poche se recouvre: on songe, puisque le contour d'une loupe ici et là apparaît par-dessus le motif, à des agrandissements virtuels de semblables notations. Le lieu ainsi considéré l'emporte sur la situation et le recadrage, et l'on infère de ce choix qu'il s'agit pour le dessinateur de réinvestir et d'occuper du dedans la séance où il s'est mesuré aux choses: bâti observé lors d'une halte, tesselles antiques en vue plongeante, statue de Grégoire XIII scellée dans la basilique vaticane. Ce qui explique que la main de l'artiste se trouble d'affermir par la précision du rendu l'éloquence de ces choses, les concepts dont elles sont la projection. Sabrant à coups de gomme la réception matérielle qu'il en extrait, c'est à la réception mentale de l'écart séparant l'avatar de la figure réelle qu'il décide résolument de s'en prendre.

\*

Lorsque Proust laisse entendre que la vie en littérature prime la vie tout court, il a déjà placé une pièce d'or dans la bouche du cadavre. Le temps à venir ne sera plus s'un crible mis à la disposition d'une infirmité. C'est pourquoi, une fois *retrouvé* à travers les mots, il aura la vertu réparatrice d'un onguent couvrant la peau du défunt.

# Agenda

Liège

## Mamac Musée d'Art Mod. et d'Art Contemporain

3, Parc de la Boverie, 4020 Liège  
T: 04 343 04 03

## BAL

Féronstrée, 86 4000 LIEGE  
32 (0) 4 221 89 11  
15/3-19/5: Biennale de la gravure

## Grand Curtius

Féronstrée - 4000 LIEGE  
Images à conviction 11.01 > 11.03  
POLICE & PHOTOGRAPHIES

## Les Brasseurs

6 rue des Brasseurs, 4000  
Liège. Tél. 04/22.4.91  
Du 16.01.2013 au 02.03.2013  
Charles Henry Sommelette  
Daniel Michiels

## Centre culturel des Chiroux

8 Place des Carmes 4000 Liège  
T.04 2224445  
Le mercredi 27 mars 2013 - 19h00  
Ping.Pong #10  
Une œuvre inédite entre ambiance sonore et montage vidéo live.

## Une certaine gaieté...

9/11 rue des Mineurs,  
4000 Liège

## Mad Parc d'Avroy

à Liège T. 04 2223295  
GENTLEMEN  
[ 15/09/2012 > 24/11/2013 ]

## Espace 251 Nord

251 rue Vivegnis 4000 Liège  
T.: 04 2271095  
Charlotte Beaudry  
25 Janvier 2013 - 02 Mars 2013

## Galerie Flux

60 rue Paradis, 4000 Liège,  
Tél. 04/253.24.65  
24/1>9/2: Roel Goessey  
22/2>15/3: Graziella Vruna  
22/3>13/4 : Boxing/Idols  
Manon Bara&David Protte

## Liehmenn

4 Bd Piercot 4000 Liège  
04 2235893

## Monos

39 rue Henry Blès 4000 Liège  
04 2241600

## Jean Sébastien UHODA art cont.

Rue Souverain-Pont 22  
4000 Liège

## Galerie de Wégimont

Domaine provincial de Wégimont, 4630  
Soumagne, T.:04/3772759

## Assurances Fédérales

25 Bd de la Sauvenière 4000 Liège

## Cinéma Le Churchill

20 rue du mouton Blanc  
4000 Liège

## La Châtaigneraie

Centre wallon d'Art Contemporain  
Chaussée de Ramioul, 19  
T.:04/2753330  
"Maendeleo" - artistes de Lubumbashi et  
Kinshasa 2/2>17/3

## Nadja Vienne

5 rue Cd Marchand 4000 Liège  
>3/3: Capitaine Lonchamps  
Nyctalope, Sophie Langohr, Valérie  
Sonnier, Pol Pierart

## Centre culturel de Marchin

place de Grand Marchin  
T.: 085 41353381  
Du 10 février au 03 mars 2013  
"l'objet du doute"  
Laurent Danloy, Jean-Luc Dirix, Jean-  
Philippe Tromme

Verviers

## Galerie Arte Coppo

62, quai Jacques Brel,  
83 rue Spintay 4800 Verviers  
087/331071

Stavelot

## Le Triangle Bleu

Cour de l'Abbaye, 4970 Stavelot  
080/864294  
merc. au dim. de 14h à 18h30  
>14/4: Pieter-Laurens MOL

Eupen

## Ikob

Musée d'Art contemporain Eupen  
Loten 3, 4700 Eupen T. 087/560110  
Du jeu. au di.: 14/18h  
JAN FABRE > 24/03/2013

Luxembourg Belge

## Centre d'art contemporain du Lux

BP56 T.: 061/315761 Florenville

## L'Orangerie

Centre culturel de Bastogne  
58 rue du Vivier 6600 Bastogne  
061 216530

La Louvière

## Centre de la Gravure et de l'Image imprimée.

10 rue des Amours, 7100  
La Louvière T.: 064 2787272/4  
David Lynch, Circle of Dream - es-  
tampes et courts-métrages  
du 23 février au 19 mai 2013

## Musée Janchevici

21 Place Communale, 7100  
La Louvière, T.: 064/28 25 30

Mariemont

Musée Royal de Mariemont  
100 Chaussée de Mariemont,  
064 212193  
ECRIVAINS : MODES D'EMPLOI. DE  
VOLTAIRE À BLEUORANGE (REVUE  
HYPERMÉDIATIQUE)  
02-11-2012 > 17-02-2013

Tournai

## Maison de la culture de Tournai

Bd des Frères Rimbaut 7500 Tournai  
T 069 253080  
ROLAND DENAYER ET COLETTE VAN  
POELVOORDE : INVENTIONS À DEUX  
VOIX // 12/01 au 17/02  
PHIL, PORTRAIT D'UN SERIAL KILLER  
AU REPOS // 31/01 au 24/02

Charleroi

## Musée de la Photographie

11 Av. Paul Pastur, 6032 Charleroi T.:  
071/435810 tous les jours:10/18h, sauf  
les lundis  
26 JANVIER 2013 – 12 MAI 2013  
«Une affaire de famille» La collection de  
photographies de Rodolphe Janssen

## B.P.S. 22

Boulevard Solvay, 6000 Charleroi  
T.064 225170  
jeudi -dim. de 12H à 18H  
16/3-26/5: Charif Benhelima

Mons

## BAM (Beaux Art Mons)

8 rue Neuve 065 40530628

## KOMA

4 rue des Gades, 7000 Mons.  
T.065/317982

Namur

## Maison de la Culture

14 Av. Golinvaux, 5000 Namur  
T.081/229014, de 12H à 18H00,  
PULSIONS  
Du 22 septembre 2012 au 6 janvier 2013

## Musée Félicien Rops

rue Fumal, 12, 5000 Namur.  
T. 081.220110  
tous les jours, 10-18h (sauf lundi)  
PULSIONS  
Du 22 septembre 2012 au 6 janvier 2013

Grand Hornu

## MAC's Musée des arts contemporains Grand Hornu

82 rue St Louise 065 652121  
From 18 November to 17 February 2013  
S.F. [Art, science & fiction]

Bruxelles

## Aeroplastics

32 rue Blanche, 1060 BXL  
T.: 02/5372202  
Dennis Scholl " Les non-dupes errent"  
recent drawings, until March 16 2013

## Aliceday

10 rue du Rouleau  
B-1000 Brussels  
T./ 02 6463153  
BART BAELE "LE SUICIDE ALTRUISTE"  
09/11/2012 - 19/01/2013

## Argos

13 rue du Chantier, 1000 BXL  
T : + 02 229 00 03  
Danse PERFORMANCE  
23.02.2012 & 24.02.2012

## Artiscope

35 Bd St Michel, 1040 BXL,  
02 7355212  
Fabrizio Corneli  
25th February - 26 April 2013

## Art@Marges Musée

rue haute 312  
1000 Bruxelles T.: 02 5110411  
Lionel. L'enfant bleu d'Henry Bauchau  
25.10.2012 > 27.01.2013

## Baronian-Francey

2 rue Isidore Verheyden 1050 BXL  
T. :02 51292951  
Olaf Holzappel  
February 15, 2013 to March 23, 2013  
Lucas Knipscher  
New York is an island  
February 15, 2013 to March 23, 2013

## Botanique

236 rue Royale, 1210 BXL,  
02/218 37 32  
>3/2: Harry Gruyaert

## Bozer

23 rue Ravenstein, 1000 BXL  
T.:02/507.84.80  
JEUDI 11.10.2012 > DIMANCHE  
20.01.2013: CONSTANT PERMEKE  
Rétrospective

## GALERIE FAIDER

12 rue Faider 1060 Bruxelles Belgique  
18 janvier au 23 février 2013.  
Chantal Talbot

## La Centrale Electriche

44 Pl Ste Catherine  
02/2796444  
8.01.13 > 20.01.13  
Résultats de l'atelier de création radio-  
phonique par Sacout Radio BABA-ALI

## Les Contemporains

18 rue de la Croix 1050 BXL  
T: 02 640 57 05

## Contretype

1 Av de la Jonction 1060BXL  
02 5384220  
HORS-CHAMP  
Boris Lehman, Olivier Smolders, Marie  
Sordat, Jean-François Sprigolo,  
Boris Van Der Avoort, Eric Van Dieren,  
Jaco Van Dormael  
16/01 - 10/03/13

## Galerie Dickier Devilez

Rue Emmanuel Van Driessche, 53  
1050 BXL Tél. 02/215.82.05  
>2/2: PAUL SCHRÖBILTGEN ET  
MAREK WYRZYKOWSKI

## Etablissements d'en Face

161, rue A.Dansaert, 1000 BXL  
02/2194451  
LES POTS D'ETABLISSEMENT  
19.01.13-17.02.13

## Komplot

295 avenue Van Volckelaan,  
B-1190 Brussels  
THE FRIDGE  
20.12.2012 - 20.03.2013

## Greta Meert

rue du Canal 13, 1000 BXL.  
T. 02/2191422  
TOBIAS PUTRIH - THE DEATH OF TA-  
RELKIN FEBRUARY 8 - APRIL 20, 2013

## ISELP

31 BD de Waterloo, 1000 BXL  
02 5048070

## Rodolphe Janssen

35 rue de Livourne, 1050 BXL  
T.02/5380818  
ELAINE CAMERON-WEIR & SAM  
MOYER  
18.01 > 23.02.13

## La Galerie.be

65 rue Vanderlinden, 1030 BXL  
02 2459992

## Maison d'Art Actuel des Chartreux

Rue des Chartreux, 26-28 1000  
Bruxelles 02/513.14.69  
Boris Thiébaud Acid Music and Dutch  
Manierism  
[ 18 janvier au 23 février 2013 ]

## DE MARKTEN

5 Vieux Marché aux Grains, 1000 BXL  
T. 02 5123425  
>3/2: Surveillance Art: expo collective.

## Meessen De Clercq

2a Rue de l'Abbaye  
1000 Brussels  
Lieven De Boeck  
January 18, 2013 - February 16, 2013

## Jan Mot

190 rue Antoine Dansaert1000  
BXL 02 5141010  
26/01 - 02/03  
Joachim Koester  
Reptile brain, or reptile body, it's your  
animal

## Office d'Art Contemporain

105, rue de Laken - 1000 BXL  
0 2 512.88.28  
22/2-13/4: Pierre Toby

## ROSSI CONTEMPORARY

Rivoli Building, ground floor # 17, chaus-  
sée de Waterloo 690  
1180 Brussels T:0486 31 00 92

Xavier Hufkens

8 rue St Georges 1050 BXL  
02 6396738  
David Altmejd  
14 February - 20 March 2013

## WIELS, Centre d'Art Contemp.

Av. Van Volckelaan 354  
1190 BXL  
tel +32 (0)2 340 00 50  
Matias Faldbakken: PORTRAIT POR-  
TRAIT OF OF A A GENERATION GENE-  
RATION  
15.12.2012 – 03.03.2013

Hasselt

## CIAP,

Armand Hertzstraat 21 bus 1  
B-3500 Hasselt  
di-vr 11-18u, za 14-17u

## Z33, Zuivelmarkt, Hasselt

011/295960  
All the Knives (any printed story on  
request)  
18.11.2012 tot 16.02.2013

Antwerpen

## Extra City

Mexicostraat, Kattendijk,  
Kaai 44 T: 0484 421070

## M HKA

Leuvenstraat, 2000 Anvers,  
tél:03.2385960  
>10 fév 2013  
Nouvel art à Anvers 1958-1962

## Micheline Szwajcer

14, Verlastraat , 2000 ANVERS.  
T:03/2371127  
MANFRED PERNICE  
31 January - 9 March 2013  
HANS-PETER FELDMANN  
14 March - 20 April 2013

## Zeno X gallery

16 L. De Waelplaats 16  
03 2161626  
Raoul De Keyser  
>26, 2013

Gent

## S.M.A.K.

Stedelijk Museum voor Actuele Kunst  
Citadelpark, 9000 Gent T.09/2211703  
tous les jours 10/18 h  
30.11.2012... 10.03.2013  
Joachim Koester  
Maybe One Must Begin with Some  
Particular Places

## FORTLAAN 17

Fortlaan, 9000 Gent,  
T.09/ 222.00.33  
16 November 2012 - 26 January 2013:  
Jacques Charlier

## Galerie Tatjana Pieters

Burggravenlaan 40/ 2nd floor  
9000 Gent + 32 9 324 45 29  
JULIA SPINOLA / THE DRUM IN THE  
MOUTH  
13 january 2013 - 17 february 2013

## Stavelot

### Pieter Laurens Mol au Triangle Bleu jusqu'au 14 avril 2013 "Dust that never sets"

Lorsqu'on considère l'œuvre de Pieter Laurens Mol une constante s'impose clairement : la référence à l'histoire culturelle. Pieter Laurens Mol décline son œuvre en sculptures, installations, photographies, peintures, dessins et mixed media, avec un sens tantôt mystique, tantôt poétique et mystérieux versant parfois dans la poésie de l'absurde.



FLUX NEWS

# Abonnez-vous!

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

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

Avec le soutien de la Fédération Wallonie-Bruxelles



# DAVID

CENTRE DE LA GRAYURE ET DE L'IMAGE IMPRIMÉE

# LYNCH

23.02

Grafiek en Kortfilms  
Estampes et courts métrages

19.05

2013

10 rue des Amours | 7100 La Louvière | 064.27.87.27 | [www.centredelagravure.be](http://www.centredelagravure.be)



item éditions



pure.fm

La Première  
Soyez curieux

La Libre

Culture  
&  
Promotion

ABSOLUT  
VODKA