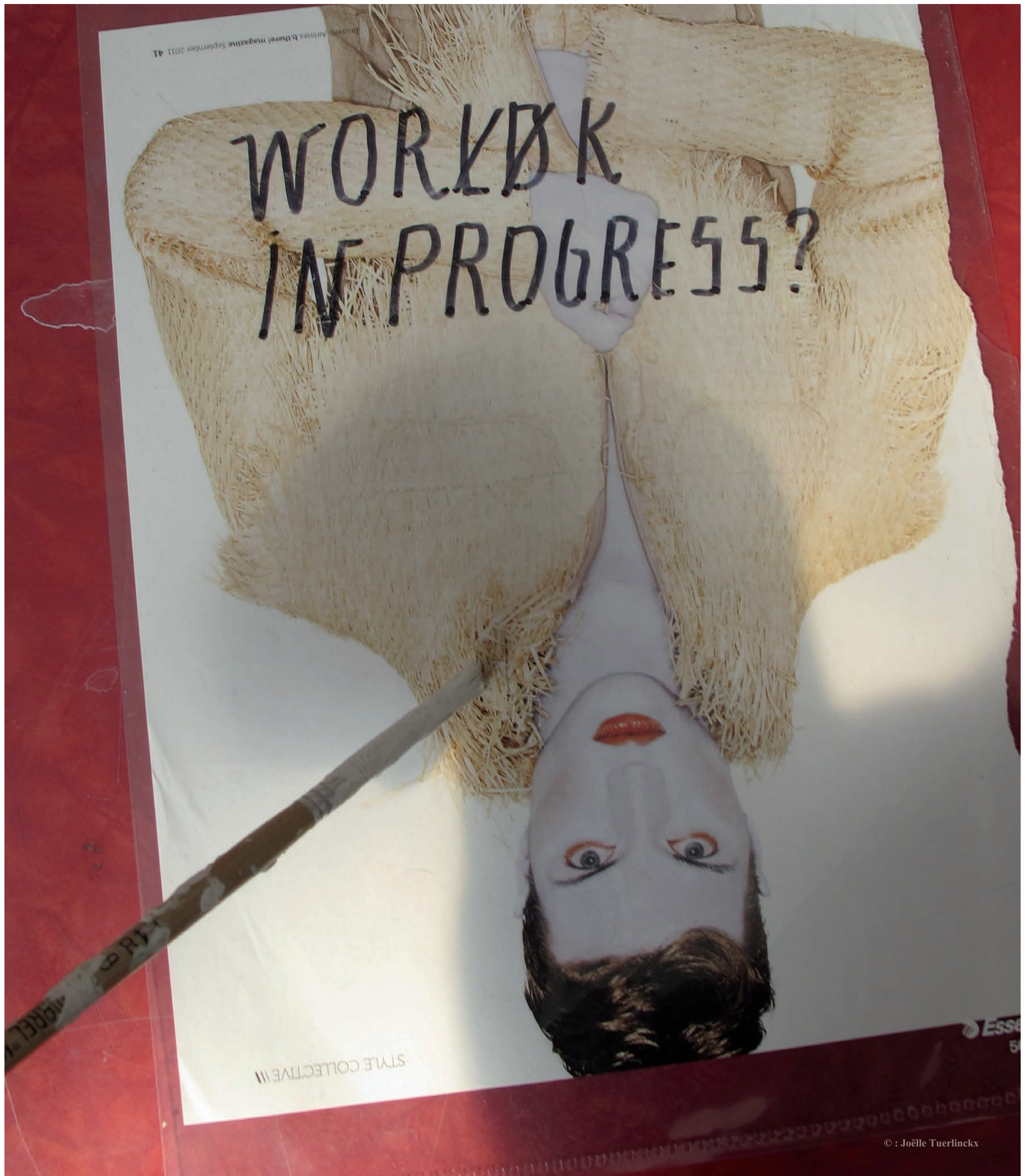


Belgie-Belgique
P.P.
bureau de dépôt
Liège X
9/2170



FLUX NEWS

Trimestriel d'actualité d'art contemporain: oct, nov, déc. 2012 • N°59 • 3€



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

2 Édito. Work in Progress Casino Luxembourg par Céline Eloy

3/4/5 Dossier Mamac Liège, intervention de Guy Vandeloise, André Delalleau et Jean Luc Pluymers. Rétrospective Sol LeWitt à Louvain, texte de Lino Polegato

6/7 "Documenta 13" un texte rétrospectif de Luk Lambrecht.

8 Reportage photo sur la Documenta par Jeremie Demasy et Lino Polegato.

9 Kassel/Avignon, un texte de Jeremie Demasy

11 Rouen, une expo de Vera Molnar, un texte de Michel Voiturier. Expo au Grand Hornu, recensement par Michel Voiturier.

12 Etre à 360 degré, un entretien entre Tania Lorandi et Gian Rugero Manzoni.

14 Reciprocity: 6e Biennale Design de Liège, un texte généraliste sur les événements à visiter.

15 Découverte de la galerie Krethlow par Catherine Angelini. Lessines, Alain Bornain investit l'hôpital Notre Dame à la Rose, un texte de Michel Voiturier.

17 Jeremy Deller au Wiels, un texte de Florence Cheval. Heritages, un off à Manifesta à la galerie Flux.

18/19 Interview de Joelle Tuerlinckx par Colette Dubois dans le cadre de son exposition au Wiels.

20 Un reportage photo sur la Biennale d'architecture de Venise par Carlo Menon.

21 Post City, Le Luxembourg à Venise, un texte de Carlo Menon.

22 Interview du performeur et compositeur Lasse Marhaug par Yannick Franck.

23 Recensement d'une rétrospective dédiée à James Coleman au Musée Reina Sofia. Un texte de Franco Giaveri.

Expo de Sylvie Macias Diaz à l'Ikob, un texte de Lino Polegato

24/25 «Comme il se doit en Amérique» un texte de Yoann Van Parys sur son voyage à NewYork.

27 La réouverture des Abattoirs à Toulouse par Isabelle Lemaître. Rebus NewYork city, une performance réflexive de Global Alien.

28 De l'art et du tourisme en Flandres, un parcours urbain signé Colette Dubois. Recensement de Newtopia par Colette Dubois.

29 Manifesta 9 à Genk, un recensement par Colette Dubois

31 Babel, le vieux mythe est revisité dans une expo à Lille, un texte de Michel Voiturier.

Exposition d'Antoine Mortier à Mons, un texte de Jeremie Demasy.

33 «Ceci n'est pas qu'une chaise», un texte de Céline Eloy sur Antoine Van Impe.

La Rentrée Parisienne, un tour des expositions sur les traces de la Documenta 13 par Isabelle Lemaître.

34 Un Temps sans Age (2), la chronique d'Aldo Guillaume Turin.

35 Agenda

Un numéro de rentrée riche en découvertes sous le signe du glissement de sens et de l'adaptabilité. La Documenta 13 sera bien sûr en avant-plan. Deux visions rétrospectives, Luk Lambrecht et Jeremie Demasy nous donnent leur perception sur ce qui reste l'événement le plus important de l'été. Aujourd'hui, une Documenta a-t-elle encore du sens face au déballage à répétition qui nous est offert par les grandes foires internationales? Une Documenta 13 totalement sous contrôle. La seule manifestation off autorisée a été le déploiement des tentes des indignados devant le Fridericianum. On chuchote que cette intrusion a plus ou moins été orchestrée par la directrice. Les brouillages des codes visuels font qu'il devient difficile aujourd'hui de distinguer le vrai du faux. Les deux s'interpénètrent... Dans ce numéro Colette Dubois interviewe Joëlle Tuerlinckx. Comme le souligne l'artiste, qui défend dans son travail l'idée d'un *work in progress* continu, l'architecture est souveraine, c'est elle qui indique les directions à prendre. Si en art l'architecture impose ses lois, dans la vie d'autres règles sont à respecter. Dans ce cadre nous logeons tous à la même enseigne. Il devient clair que nous devons tous nous adapter (ou résister?) aux exigences d'un système qui prône l'hédonisme *consumystique* comme une fin en soi (pour citer Pasolini, dont les vidéos sur YouTube sont aujourd'hui traversées de bandeaux publicitaires). Dans ce nouveau système, de nouvelles formes d'hybridité apparaissent, elles semblent être le moteur d'une nouvelle pensée. Cet été, la récente exposition rétrospective de Sol LeWitt dans deux lieux institutionnels importants a parfaitement symbolisé ce glissement d'adaptabilité aux nouveaux codes. La reconversion du Wall Drawing, œuvre unique, en œuvre hybride est en soi un véritable phénomène éclairant d'adaptabilité. Bienvenue à l'origami club! Désormais l'œuvre de Sol LeWitt perd son unicité et devient réadaptable. De l'intérieur soft et cosy du collectionneur au mur extensible du musée, aujourd'hui, les Wall Drawings peuvent se décliner en toute tranquillité entre quatre murs. Ce qui m'a le plus surpris, c'est l'encensement du milieu de l'art qui a jugé d'une

même voix cette rétrospective comme un magnifique hommage à l'artiste.

Un autre événement marquant de l'été, plus personnel celui-là, aura été l'attaque en règle de Gianni Motti pour que je supprime la diffusion sur YouTube du reportage que nous lui avons dédié le jour de sa conférence de presse officielle au BPS22. Ce reportage avait donné lieu à un recensement écrit lors du précédent FluxNews. L'artiste a réagi promptement à cette vidéo, argumentant que l'utilisation de son image privée sur YouTube ne dépendait que de sa volonté propre. Récusant ce point de vue, j'ai expliqué que ces images avaient été prises lors d'une conférence publique et n'entraient nullement dans la sphère privée du droit à l'image. Je me résolus à maintenir cette vidéo sur YouTube. L'artiste n'en resta pas là, il mit son cabinet d'avocats sur le coup et la suite ne se fit pas attendre. Sous peine de me voir pénaliser lourdement, YouTube m'invitait à procéder rapidement à cette suppression. Ne disposant pas d'un budget à la hauteur pour assurer une quelconque défense, je me suis donc incliné. Surprise! Malgré cette suppression, j'apprenais par la suite que cette clause était assortie d'une punition. Tous mes films ne pourront plus désormais dépasser la limite d'un minutage autorisé. Cette censure est une première dans l'histoire de FluxNews. Elle ne s'adresse pas uniquement à une seule personne mais à l'ensemble des personnes qui suivent nos activités et qui se retrouvent elles aussi pénalisées. Ce que je peux conseiller amicalement à Gianni Motti, c'est de ne plus se rendre physiquement à ses conférences de presse publiques sans une pancarte mentionnant *INTERDICTION DE ME FILMER* ou, au pire, de s'affubler dorénavant d'une chausse le masquant totalement. Ça règlera pas mal de problèmes. Le monde bascule et avec lui son cortège de certitudes. Sauf à NewYork, le temple symbolique du consumérisme international a quelque longueur d'avance sur la *«vieille Europe»*. Yoann Van Parys comme un équilibriste surfant sur la vague des courants et des modes nous en dresse un portrait rafraîchissant.

Work in progress au Casino du Luxembourg

Durant les trois prochains mois, le Casino du Luxembourg s'ouvre à l'expérimentation. Le temps pour le lieu de redevenir un forum vivant au gré des interventions artistiques. Le temps pour le public de découvrir des artistes liés de près ou de loin au Luxembourg. Le temps de se plonger dans ce projet en constante évolution visant à poser un regard prospectif sur la création luxembourgeoise.

Le titre de l'événement s'insérant dans la programmation « Atelier Luxembourg »¹ n'est pas anodin. « Making of » pourrait se présenter comme un journal quotidien de l'art en train de se faire, d'une pratique artistique en perpétuel mouvement. Il ne s'agit pas d'une exposition à proprement parler. D'ailleurs, le projet ne s'ouvre pas par un vernissage mais par une pendaison de crémaillère, formulation qui indique un changement de fonctionnalité du lieu. Laissant un instant de côté la présentation d'expositions, le Casino se transforme en un véritable lieu de vie artistique. Le principe est simple : mettre à disposition l'espace d'accueil pour qu'il vive au gré des expérimentations artistiques. Si les contours ont plus ou moins été définis en amont, ils restent suffisamment flous pour offrir

une liberté presque totale aux quatorze artistes impliqués dans le projet. Ces derniers investissent les salles du Casino en les transformant en atelier, et redonnent de la sorte au lieu une ambiance de forum antique propice à l'échange. Tout est mis en place de façon à créer une rencontre entre les artistes et à favoriser le processus de création. Le choix s'est délibérément porté sur de jeunes créateurs² aux pratiques totalement différentes afin de laisser ouvert le champ des possibles. Ainsi se croisent des artistes qui privilégient l'illustration, la peinture, l'installation, l'architecture ou encore le graffiti, nourrissant la multidisciplinarité du projet. Aucune contrainte ne leur est imposée pour le déroulement du projet. Ils ont donc la possibilité de travailler seuls ou de s'associer, l'essentiel étant de renouer avec la tradition du forum comme lieu de réunion, d'expérimentation et de réflexion.

Le pari peut sembler risqué. Tant pour le Casino qui voit son rôle quelque peu modifié par la proposition, que pour les artistes confrontés à la création dans un espace investi également par le public. Car ce dernier est convié à plonger dans cette fourmière un peu particulière et à se laisser surprendre

par les changements quotidiens du projet. Tout est d'ailleurs conçu pour l'impliquer au mieux dans « Making of ». Les ateliers sont accessibles tous les jours gratuitement. Une cafétéria prend place dans l'espace pour inviter à la rencontre et à la discussion. D'autres événements viennent également se greffer au projet comme des cartes blanches ou des soirées de réflexion autour des notions d'innovation, de création, de collectifs et de collections.

À l'heure actuelle, il est évidemment difficile de connaître le résultat de cette expérimentation. En subsistera-t-il une exposition? Ce terrain de création se transformera-t-il en une sorte de performance à vivre au jour le jour?³ Rien n'est impossible. Mais après tout, ce n'est certainement pas le résultat qui compte mais la manière dont le projet va naître, se nourrir des interventions et se développer au fil des jours.

Céline Eloy

(1) « Atelier Luxembourg » comporte une série d'expositions et de projets autour de la création artistique au Luxembourg de 1945 à nos jours. Outre le Casino, d'autres institutions, telles que le Mudam, le Musée d'his-



Making of © photo Eric Chenal

toire de la ville ou encore le Musée national d'art et d'histoire, participent à la programmation durant la saison 2012-2013.

(2) Yann Annicchiarico, Leonora Bisagno, Stina Fisch, Julie Goergen, Sophie Jung, Vera Kox, Philippe Nathan, Roland Quetsch, Letizia

Romanini, Sté Ternès, Sumo, The Plug, Steve Veloso, Jeff Weber.

(3) A noter que l'évolution du projet peut être suivie via un blog alimenté quotidiennement par deux curatrices associées au projet: www.makingof.lu

LIÈGE DOSSIER MAMAC

La transformation du Mamac en Ciac, c'est pour bientôt! A l'aube du grand changement, deux camps s'affrontent. Appauvrissement ou enrichissement pour Liège? Pour les uns, la transformation du Mamac en Ciac est une véritable catastrophe, Liège perd son musée d'art contemporain qui ne sera pas remplacé. Pour les autres, le changement du Mamac en Ciac est un vecteur économique important qui peut dynamiser Liège. Ce mini-dossier vous permettra de faire votre jugement. D'un côté, Guy Vandeloise et André Delalleau, deux artistes/professeurs à l'Académie des Beaux-arts de Liège et de l'autre, un représentant du GRE, Jean-Luc Pluyers, qui contrairement à d'autres, ose parler ouvertement sans langue de bois.

L.P.

CENTRE INTERNATIONAL D'ART ET DE CULTURE?

Réaction de Guy Vandeloise

Fin juin 2012, on apprenait que la Ville de Liège se déchargeait de la gestion du CIAC au profit du privé. En résultera que l'argent public servira à soutenir ceux pour qui l'art n'est jamais qu'une marchandise. Une décision typiquement néo-libérale, qui aura pour conséquence, plus encore que nous le redoutions dans notre propos, de tuer toute aventure, toute recherche personnalisée, tout ce qui de l'art importe. Par ailleurs, on peut légitimement s'inquiéter de ce que l'opérateur aurait un accès privilégié aux trésors et œuvres du patrimoine liégeois dépendant de la Ville. Pour en faire quoi, Messieurs les Bourgmestre et échevins de la Ville de Liège?

G.V. 7/2012

En octobre 2008, je faisais part de mes réflexions sur le CIAC à Monsieur Jean-Pierre Hupkens, Echevin de la Culture à la Ville de Liège. Les voici, actualisées.

Le Centre International d'Art et de Culture prévu par le GRE, avec l'assentiment des Bourgmestre et Echevins, a pour ambition de faire venir à Liège les « Tour Operator » par la « location » ou la création d'« événements », chers au tourisme culturel.

En a découlé le déménagement des collections du MAMAC, du fonds d'art ancien et du Cabinet des estampes et des dessins au Musée de l'Art Wallon, devenu pour l'occasion le BAL. Un seul musée où se retrouvent désormais près de 45.000 œuvres allant du XVIe au XXIe siècle.

Il s'en déduit que les collections du MAMAC, vues comme importantes par Jan Hoet et Jean-Jacques Aillaon, seront moins exposées que jamais alors qu'elles demandent plus d'espace pour être présentées dans toute leur richesse. S'en déduit également que les œuvres exposées dans ce « haut lieu de l'architecture muséale » qu'est le BAL, le sont comme au XIXe siècle. Si bien qu'on n'arrive plus à les voir pour elles-mêmes. Ce qui me renvoie aux propos de Caspar David Friedrich qui écrivait déjà aux alentours de 1830 dans « En contemplant une collection de peintures »: « Cela me fait toujours une impression fâcheuse de voir dans une salle, ou une chambre, une multitude de tableaux étalés ou engrangés comme une marchandise; le visiteur ne peut considérer pour elle-même chaque peinture détachée des autres sans avoir en même temps quatre autres moitiés de tableaux. Il n'est pas un spectateur qui serait à même d'apprécier un tel amas de trésors de l'art quand, en outre, et souvent à dessein des œuvres que tout oppose sont placées côte à côte. De sorte qu'un tableau, s'il n'efface pas l'autre tout à fait lui porte forcément préjudice et que tous les deux, sinon tous, font une impression moins forte. Ne soyez donc pas surpris si, ayant avoué ma contrariété par avance, mes propos sonnent dur. Je ne regarde des tableaux que pour en jouir et ce par quoi je ne me sens pas attiré reste sans consonance, ou comme une dissonance, au-dedans de moi-même: je préfère m'en détourner sans rien dire. Mais partout où l'œil se fixe, même les portes et les fenêtres sont encombrées de tableaux. On veut donc que je parle... A la bonne heure! »

Certes, ce texte est légèrement caricatural en ce qui concerne le BAL dont l'accrochage bénéficie d'une réelle recherche thématique, mais que faire quand l'espace fait cruellement défaut?

Par ailleurs, la suppression du MAMAC entraîne également la réduction sensible des lieux d'exposition qui permettaient, outre la présentation des biennales de gravure, de photographie et de design et du Prix de la peinture Georges Collignon, l'organisation de grandes expositions thématiques ou individuelles. Et ce n'est certes pas la Maison Curtius qui compense ce vide! Car enfin, ces lieux chargés d'histoire, dont l'éclairage est déplorable, oblitérent plutôt que de révéler ce qui y est exposé.

Ainsi verra-t-on qu'au lieu de mettre en évidence, de dynamiser les arts plastiques à Liège, les millions d'euros alloués par l'Europe auront pour résultat d'y « encaver toute vie ».

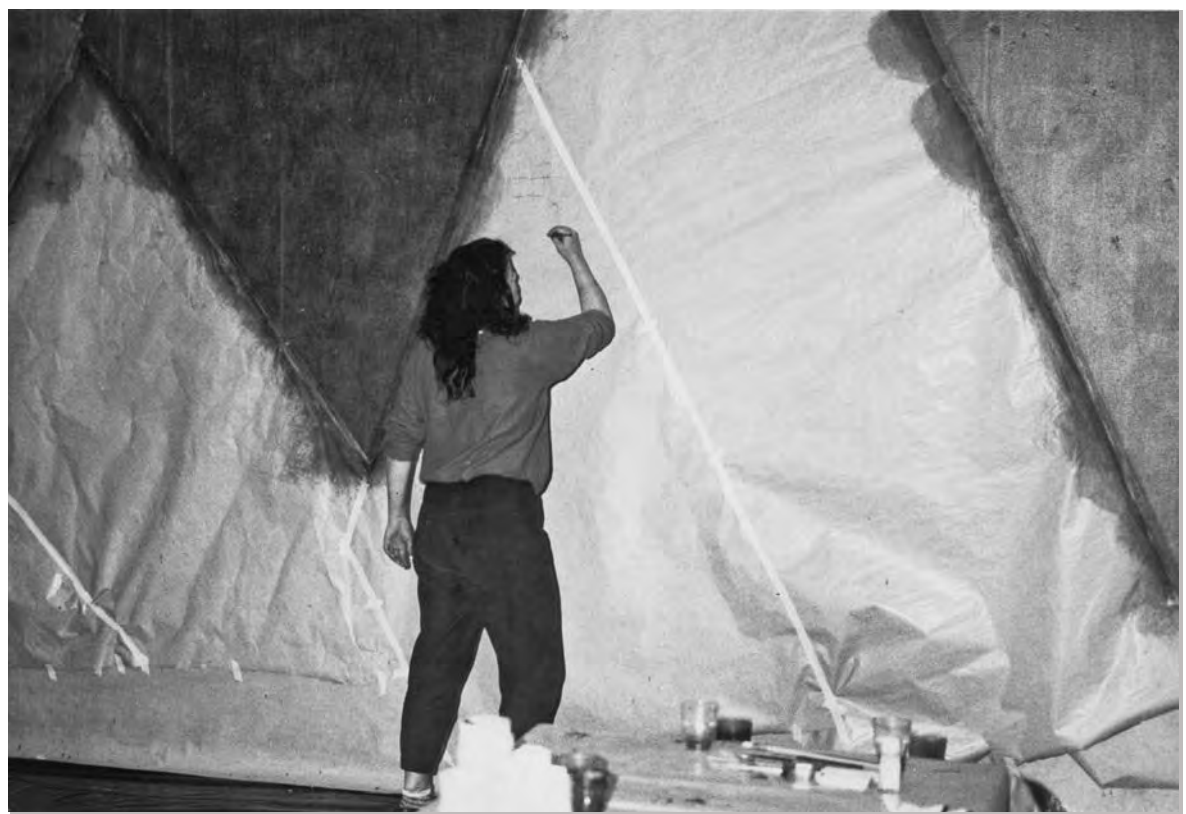
Mais de nous répondre que les visiteurs des grands « événements » présentés au CIAC « profiteront » de leur passage à Liège pour visiter les galeries et le BAL, le « nouveau » Musée des Beaux-Arts. L'exemple de Bilbao prouve le contraire et montre, en outre, que les subsides sont consacrés au seul Guggenheim. Sans aucune retombée sur la culture dite locale, ni même sans utilité réelle pour la compréhension profonde de l'art en général.

Tout cela, est-il dit, pour le bien du secteur Horeca et de l'économie liégeoise en général. A quel prix! Car enfin, si l'économie liégeoise m'importe, elle pourrait, me semble-t-il, bénéficier d'une autre approche du problème; une approche dont tireraient profit les personnes pour qui l'art n'est pas une marchandise mais est de révélation, à la longue, de ce qu'elles sont profondément.

Je propose, dès lors, que la problématique de ce Centre d'exposition, certes indispensable, soit insérée dans celle des Musées dévolus aux arts plastiques.

1/ L'art wallon n'existant pas plus que l'art belge et étant, par sa dénomination même, connoté négativement ICI et ailleurs, devrait réintégrer les collections du MAMAC pour la période allant de plus ou moins 1870 à nos jours.

2/ Les collections d'art ancien des Musées de l'Art Wallon et de l'ancien Musée des Beaux-Arts, entreposées depuis des années dans des réserves, devraient constituer un Musée à part entière allant, chronologiquement, jusqu'à Corot et Courbet compris. Jusqu'au moment où l'art, dit moderne, apparaît avec Manet puis les impressionnistes. Ce Musée d'art ancien devrait être doté d'une surface importante qui permettrait l'organisation d'expositions internationales partant des collections du dit Musée.



Qui va écrire l'histoire du MAMAC?

Cette photo a une histoire, elle date de 1985. Elle nous montre le travail de réalisation de la fresque de Sol LeWitt au Mamac. Le nom du photographe comme le nom de cette personne que l'on voit de dos nous sont inconnus. Durant des années, ce lieu a accueilli un éventail assez large d'expositions. Avec des budgets modestes ou même parfois sans budget, des événements s'y sont succédés. Avant de tomber dans l'oubli, un catalogue rétrospectif serait le bienvenu pour laisser une trace en hommage à son histoire et aux personnes qui l'ont écrite. Si vous possédez des photos d'archives, n'hésitez pas à nous contacter...

Exemples:

- a/ Lambert Lombard, resitué dans le contexte franco-flamand de son temps.
- b/ La peinture liégeoise du XVIIe siècle mise en rapport à la peinture française de la même époque.
- c/ Gérard de Lairese dans le contexte de l'art hollandais de son temps.
- d/ Léonard DeFrance et la peinture de genre de la fin du XVIIIe siècle en Europe.
- e/ Gilles Closson dans le contexte de l'art français de la première moitié du XIXe siècle (Ingres paysagiste, Corot, etc...).

Nul doute que ce Musée, et les expositions qui y seraient organisées, ne puissent rencontrer un grand succès, l'art ancien, apparemment plus accessible, intéressant plus le grand public que l'art contemporain. Et ce, d'autant plus qu'en ce début du XXIe siècle, les valeurs dites « anciennes », récusées pendant longtemps, ont repris sens, sont redevenues de l'ordre de l'enseignement, dans le grand sens du terme.

3/ Quant aux collections d'art moderne et d'art contemporain du Musée de l'Art Wallon et du MAMAC, elles donneraient à voir, parce que réunies, un panorama complet des grandes écoles qui se sont succédées de 1870 à 1970 environ. Par après, on ne peut que le regretter, les acquisitions valables ont été rares.

En exemples de l'apport du Musée de l'Art Wallon au MAMAC:

- a/ Philippet et De Witte pour l'impressionnisme
- b/ A. Donnay et Rassenfosse pour le nabisme
- c/ R. Heintz, A. Lemaître et A. Dupagne pour le fauvisme
- d/ René Magritte et Paul Delvaux, entre autres, pour le surréalisme
- e/ Henri-Jean Closon, Raoul Ubac, Jo Delahaut, Jean Rets, José Picon, Armand Silvestre, Silvin... pour l'art abstrait.

Tous artistes qui, à l'exception de Magritte, Delvaux et Ubac sont inconnus en dehors de nos frontières par incurie des critiques, par manque de galeries d'envergure s'y intéressant.

Par manque de foi tant des particuliers que du pouvoir politique.

Une foi qui pourrait naître de la confrontation de ces artistes dits locaux (rappelons que Van Gogh est resté local sa vie durant) avec les artistes reconnus du MAMAC. Enfin seraient-ils vus dans un contexte international, pourraient-ils être reconnus comme importants s'ils sont représentés par un nombre d'œuvres suffisant. Ce qui est loin d'être le cas dans le Musée des Beaux-Arts recréé.

Par ailleurs, si les œuvres étaient bien exposées et faisaient l'objet d'un catalogue exhaustif et que le bâtiment bénéficiait, dans sa refonte, d'installations de protection et de conservation modernes, le Musée deviendrait crédible auprès de donateurs. Ce qui, bien sûr, ne doit pas empêcher les pouvoirs publics d'acquiescer des œuvres de qualité. On peut rêver.

4/ C'est à ce « nouveau MAMAC » que devrait être ajouté un lieu d'expositions temporaires suffisamment important pour qu'y soient organisées des manifestations de grande envergure sans que les collections du Musée soient retirées des cimaises. Ces manifestations devraient être créées « in situ ». Ce qui ne veut pas dire qu'appel ne puisse être fait à des personnalités internationalement reconnues. Tant s'en faut!

Type d'expositions:

a/ des expositions de type historique en partant des collections du Musée mais aussi des expositions dotées d'un catalogue sérieux, susceptibles de faire émerger une personnalité: des rétrospectives qui devraient intéresser certaines galeries par expositions conjointes et qui seraient proposées à des Musées étrangers. Le seul moyen de faire connaître, de diffuser, de transformer le « bon local » en international.

b/ D'autres expositions pourraient mettre en évidence l'action qu'ont eue certaines personnalités liégeoises d'envergure internationale. Outre Fernand Graindorge, initiateur de l'APIAWet véritable prospecteur de son temps, présenté récemment, Ernest Van Zuylen, à qui Cobra doit beaucoup, André Blavier et l'univers de la pataphysique, de dada et du surréalisme.

c/ A ces manifestations devraient, bien sûr, s'ajouter des expositions de découverte des différentes pratiques contemporaines. Sans exclusive.

5/ Enfin, on pourrait joindre à cet ensemble muséal et d'expositions - et là je fais directement référence à ce qui se fait à Beaubourg- des espaces de présentation de B.D, de photographie, de stylisme, de design, de plans et maquettes d'architecture. Mais aussi des lieux de poésie et de lecture. Je pense, ici, avec une profonde tristesse, à Jacques Izoard, très grand poète, altruiste par ailleurs, soucieux de la poésie des autres, la diffusant.

6/ Complétant le tout: une bibliothèque, une librairie consacrée exclusivement à l'art: il n'en existe pas à Liège, une cafétéria digne de ce nom.

De quoi faire de ce centre un lieu vivant en permanence.

Ces Musées d'art ancien d'une part, d'art moderne et contemporain d'autre part, vivifiés par des expositions temporaires festives pour l'esprit s'ajoutant au Musée de la Vie Wallonne et au Grand Curtius rénovés, au Musée d'Ansembourg, à celui de la Cathédrale, à l'Archéoforum, aux Musées que constituent les différentes églises de la ville, au spectacle rendu permanent de la tour cybernétique de Nicolas Schöffers, au centre de vidéographie prévu au Palais des Congrès, au MAD et au Musée de la sculpture en plein air, constitueraient une carte de visite suffisante pour que la Ville de Liège soit vue comme lieu de culture à visiter.

Un lieu de culture que rendraient plus évident encore l'ouverture de Musées consacrés à Georges Simenon et à Serrurier-Bovy, qu'en 1972 j'introduisis au Curtius contre vents et marées, deux personnalités connues internationalement.

Guy Vandeloise
Juin 2012

CIAC: Tout est possible...

Réaction d'André Delalleau

En juin 2011, c'est à Jean-Pierre Hupkens, Echevin de la Culture, que j'avais manifesté, comme d'autres, mon désappointement concernant l'évolution du projet Mamac-Ciac.

Ces inquiétudes, touchant la disparition du MAMAC et les intentions floues de création du CIAC sont aujourd'hui confirmées et aggravées par l'appel à candidature, adressée au secteur privé, de la programmation et de l'exploitation du futur CIAC. (Voir « Le CIAC sera géré par un privé », Le Soir du samedi 23 juin 2012).

La décision de privatisation pure et simple de cette institution culturelle majeure est d'une importance inédite. Le caractère néolibéral de cette décision surprend car elle émane d'une majorité socialiste. Elle laisse songeur ceux qui, comme moi, ont le cœur à gauche.

Dépassant la seule compétence d'un échevin, c'est tous les politiciens en place qui doivent assumer cette option de démission culturelle. Le débat devrait s'ouvrir au Conseil Communal, ce qui permettrait de rendre public la responsabilité de chacun dans ce dossier. A l'exemple du Mac's, Il devrait également s'élargir à tous les niveaux, Commune, Province et Fédération Wallonie-Bruxelles. C'est tout simplement l'avenir d'une région et de sa culture qui est en jeu.

L'argumentaire du réalisme économique ne peut, à tout propos, justifier et dédouaner le politique de sa responsabilité. Puissent les propos qui suivent, avec d'autres réactions, relancer le débat de façon constructive.

Difficile de faire court, on pourrait écrire un livre sur le sujet des Musées et Institutions culturelles.

Au risque de paraître caricatural, je me bornerai à la synthèse de quelques points qui me semblent primordiaux.

Un exemple admirable: Le SMAK de Gand est issu d'une décision politique éclairée, son Directeur Philippe Van Cauteren assume humblement son rôle de « fonctionnaire créatif » chargé d'une mission claire définie par les élus démocratiques : offrir une vitrine des recherches et œuvres émergentes locales et, complémentaiement, contribuer au rayonnement international de l'institution et donc de la Cité.

L'exposition qui s'y est tenue l'année passée, confrontant autour des différentes thématiques de l'œuvre de James Ensor, des artistes contemporains flamands, belges et étrangers en fut une brillante confirmation. Avec ses 50.000 visiteurs par an en moyenne, le SMAK n'a pas l'ambition irréaliste « de masse » liégeoise (600.000 visiteurs par an pour un C.I.A.C. « rentable »). Cependant, cela suffit à donner une image dynamique et attractive pour une ville de taille moyenne comme Gand.

La fin du M.A.M.A.C.

Le rapport du G.R.E., réalisé par une commission d'experts non-élus, a érigé l'art actuel et contemporain comme non rentable (en argent et en voix ?) : On arrête de payer. Telle est la sentence de ce rapport qui servira d'appui aux politiciens locaux pour en finir pour de bon avec le vivant et l'émergent. Liège, ville de culture... nécrophage.

Elitisme ou culture boudin.

- La culture populaire, même de masse, est importante, elle nous relie. D'ailleurs le boudin cela peut être délicieux. Ne manger que du boudin peut cependant nuire gravement à la santé.

- La recherche et l'innovation, en art comme en science, est nécessaire à notre survie et à celle de notre civilisation.

- Le projet du C.I.A.C. dresse une vérité contre l'autre, c'est l'arme de toute démagogie : les deux camps s'insultent, les plus nombreux étouffent les moins nombreux, sous les drapeaux flamboyants de la démocratie...

- La Ville de Liège dispose de différents espaces possibles pour d'importantes manifestations culturelles populaires. Prendre possession, à cette fin, de la seule institution digne d'abriter les arts classiques ou novateurs est un acte historique, et irréversible.

Ce projet n'est pas celui d'un seul homme, mais les responsables politiques ayant en charge, aujourd'hui, la culture verront toutes leurs actions positives oubliées. La postérité ne retiendra que ce projet de capitulation. Plus encore que la tentative de vente de « La famille Soler » de Picasso, le C.I.A.C. liégeois deviendra le symbole d'une ville de province un peu limitée et sans vision.

Au revoir la vie, comme l'ont souligné d'éminents curateurs d'exposition ou directeurs de musées belges ou étrangers, le M.A.M.A.C., moyennant rafraîchissement sérieux et budget de fonctionnement en rapport avec sa fonction, aurait (pourrait) devenir un outil remarquable et lumineux pour accueillir où organiser des expositions modernes et contemporaines ambitieuses. Le changement de son nom et de sa vocation ne trompent personnes.

Des expositions consensuelles permettront à tous les élus V.I.P. d'y accueillir la presse en y préférant des discours lénifiants en costume sombre, remerciant les heureux sponsors. Peu importe que ces sponsors soient marchands de chips, de boissons pétillantes, opérateurs de téléphonie ou donateurs d'extrême orient. On vend bien des clubs de foot, pourquoi pas nos musées ?

Bonjour le cimetière.

L'entassement des collections du M.A.M.A.C. en notre bal, perle du ratage architectural, est vécue par beaucoup comme le recours à la fosse commune. Inutile de développer.

Raoul et Léonard sortiront grands vainqueurs de ces projets, car nous, professeurs, n'auront d'autres choix, pour nos étudiants, que d'intensifier nos visites d'institutions artistiques à Gand, Anvers, Mons, Cologne, Düsseldorf, Metz, Lille, etc. Ces deux célèbres loueurs de cars ont un avenir assuré.

Tant que le Collège Communal n'a pas définitivement attribué ce marché, il détient toujours le pouvoir de rebrousser chemin et de repenser ce projet, de le rendre digne de la Ville de Liège et de ses citoyens. Dans ce cas, au-delà d'un revirement, l'histoire ne retiendra que cette décision positive et le courage des élus qui l'auront prise.

André Delalleau
Veracruz, septembre 2012

Metz et Louvain

Rétrospective Sol LeWitt: une consternante mise en relation.



Mur de gauche Wall Drawing # 561, mur de droite Wall Drawing #449



Découpe dans le Wall Drawing #449



La validation des avant projet par la fondation Sol LeWitt a permis de contourner la problématique liée aux contraintes des lieux.

La photo du dessus nous démontre qu'avec Sol LeWitt 1+1 ne devient pas nécessairement deux. Wall Drawing # 449 accolé à Wall Drawing # 561 ne deviennent pas deux œuvres bien distinctes. Les jeux de raccords visuels font que les deux œuvres se fondent l'une dans l'autre pour n'en devenir qu'une seule. Une métamorphose qui continue grâce aux ouvertures des portes, le visiteur découvrant une image dans une autre image. Ce phénomène d'hybridation se répète à Metz (voir photo ci-contre.)

© photos FluxNews

Sol LeWitt, dessins muraux de 1968 à 2007, jusqu'au 29 juillet 2013 au Centre Pompidou Metz et jusqu'au 14 octobre, au M Museum de Louvain, de 11h à 18h, fermé le mercredi.

Que va devenir le Sol LeWitt du MAMAC ?



Le Wall Drawing # 449 de Sol LeWitt fait partie de la collection du Mamac. Il a été présenté pour la première fois en 1985 sur un mur unique au Mamac (photo ci-contre). Aujourd'hui, il est montré sur deux murs à Louvain. Il fut réalisé lors de l'exposition organisée par Manette Repriels : « Ressemblances /Dissemblances ». L'artiste minimaliste américain avait pensé et choisi sa place dans le musée. On peut se poser la question du devenir de cette œuvre dans la nouvelle configuration muséale du CIAC ?

Les 58 Wall Drawings de Sol LeWitt (1927-2007) réalisés au Pompidou de Metz et au M-Museum de Leuven nous démontrent que l'altérité ne peut exister que si elle possède son espace à soi délimité.

La monumentale fresque de Sol LeWitt (Wall Drawing # 449) est de nouveau visible au **M Museum de Louvain**. L'œuvre aux dimensions impressionnantes qui s'étendait sur vingt et un mètres de long sur quatre de hauteur est cette fois répartie sur deux murs et accommodée à la sauce louvaniste. Une porte la traverse. (voir photo ci-contre) Au visiteur de travailler mentalement pour reconstituer les parties manquantes. Sur les deux autres murs qui lui font face se trouve une autre fresque: Wall Drawing # 561. Là, c'est une fenêtre et une porte qui viennent s'intercaler dans l'ensemble. Même constat, le visiteur doit faire un effort pour reconstituer l'ensemble. Le concept idéiste du peintre offrant la primauté de l'idée sur sa réalisation n'est pas ici remis en cause. C'est le confinement de deux Wall Drawings sur quatre murs dans une même salle qui pose problème. Il faut un œil exercé pour séparer les deux œuvres. A cette vitesse de revisitation de l'œuvre, les dérives sont envisageables... Quand verrons-nous des tapis muraux Sol LeWitt servir de coins déco ? La visite à Louvain m'a largement documenté sur mes appréhensions. Un bémol, le choc émotionnel de la première fresque murale du parcours. Réalisée aux crayons de couleurs, elle fait face aux trois Christ datant du Moyen Age et

appartenant à la collection du musée. Si les trois premières salles témoignent d'une maîtrise absolue de l'espace au niveau de la cohabitation, c'est à partir de la troisième salle que les problèmes surgissent. Les fresques souffrent d'une cohabitation étriquée, cette sensation physique désagréable se répète au dernier étage avec deux œuvres monumentales, en vis-à-vis discordant, parce que trop proches l'une de l'autre. Un seul Wall Drawing par salle eut été bénéfique pour une bonne réceptivité de l'œuvre. Les dessins muraux de Sol LeWitt réalisés au Pompidou de Metz et au M-Museum de Leuven nous démontrent que l'altérité ne peut exister que si elle possède son espace à soi délimité. Si cette condition n'est pas respectée nous risquons de nous retrouver (avec certaines associations maladroites) face à une construction virtuelle.

Mort en 2007, Sol LeWitt, aurait-il apprécié cette nouvelle forme de présentation de ses œuvres ? On peut en douter en se posant la question des limites de ce genre de présentation en tir groupé. Dans la même logique on peut se poser la même question sur le devenir des travaux de Daniel Buren.

L.P.

Jean-Luc Pluymers : « Le domaine culturel est un axe important du développement économique de Liège ».



Que va devenir le MAMAC après transformation ? Face aux interrogations sur le futur de ce musée, Jean-Luc Pluymers, Directeur général du GRE, (Groupement de Redéploiement Économique de Liège), nous éclaire sur l'avenir qui se dessine.

Lino Polegato : Quel est votre avis sur la nouvelle dénomination « CIAC » qui va remplacer « MAMAC » ?

Jean-Luc Pluymers : N'oublions pas de préciser que c'est un dossier initié par le GRE mais porté par la Ville de Liège. Nous ne conseillons pas de donner le nom CIAC; je crois que le nom Boverie est certainement un nom qu'il faut garder et mettre en évidence. Va-t-on garder la terminologie Mamac et y glisser dedans le nom Boverie, je ne sais pas encore. Pour nous le CIAC ne veut rien dire, c'est juste un nom de code interne. Dans les dernières réunions, nous avons suggéré « Centre d'art de la Boverie ». En tout cas maintenir Boverie nous paraît essentiel. On laisse la liberté à la Ville de Liège de choisir.

Au niveau du GRE nous ne sommes pas habilités à avoir un jugement sur les activités culturelles quelles qu'elles soient. La culture, c'est un métier et nous respectons le métier de chacun. Nous avons simplement dit en 2004 que dans les axes de développement économiques de Liège, il y avait un certain nombre de priorités à remettre en évidence. Dans ces priorités, il y a des métiers connus comme la logistique, la biotechnologie, nous avons ajouté à cela tout le domaine culturel que nous jugeons important dans le cadre du développement économique de Liège. Cela a été dit en 2004 par un comité qui a fait ce travail.

L.P. : Quels sont les points de convergence des réflexions sur le culturel ?

J-L.P. : Nous avons toujours défendu l'idée que si nous pouvions avoir trois cent mille personnes en plus chaque année qui consomment sur Liège c'est un projet à mettre en œuvre et donc c'est sur cette idée que nous avons lancé le projet sur le Mamac. C'est un bâtiment exceptionnel qui est situé sur un emplacement remarquable et sur cette base-là nous pouvions organiser des événements liés à la culture qui allaient attirer à Liège des milliers de visiteurs. Nous avons toujours dit qu'il fallait organiser avec les opérateurs culturels une communication structurée. Notre projet n'est pas spécifiquement lié à la culture, c'est un projet économique auquel nous avons associé au départ des personnes qui ont une bonne connaissance du monde de la culture : Roger Dehaybe, Jean-Jacques Aillagon...

L.P. : Pourquoi faire appel à des privés pour diriger ce nouveau Centre ?

J-L.P. : Un appel d'offres est lancé pour l'instant au niveau européen avec pour thème : Faites-nous des propositions d'activités culturelles pour les dix prochaines années et donc nous nous adressons à ceux qui nous l'espérons seront des personnes de référence dans l'organisation d'événements culturels.

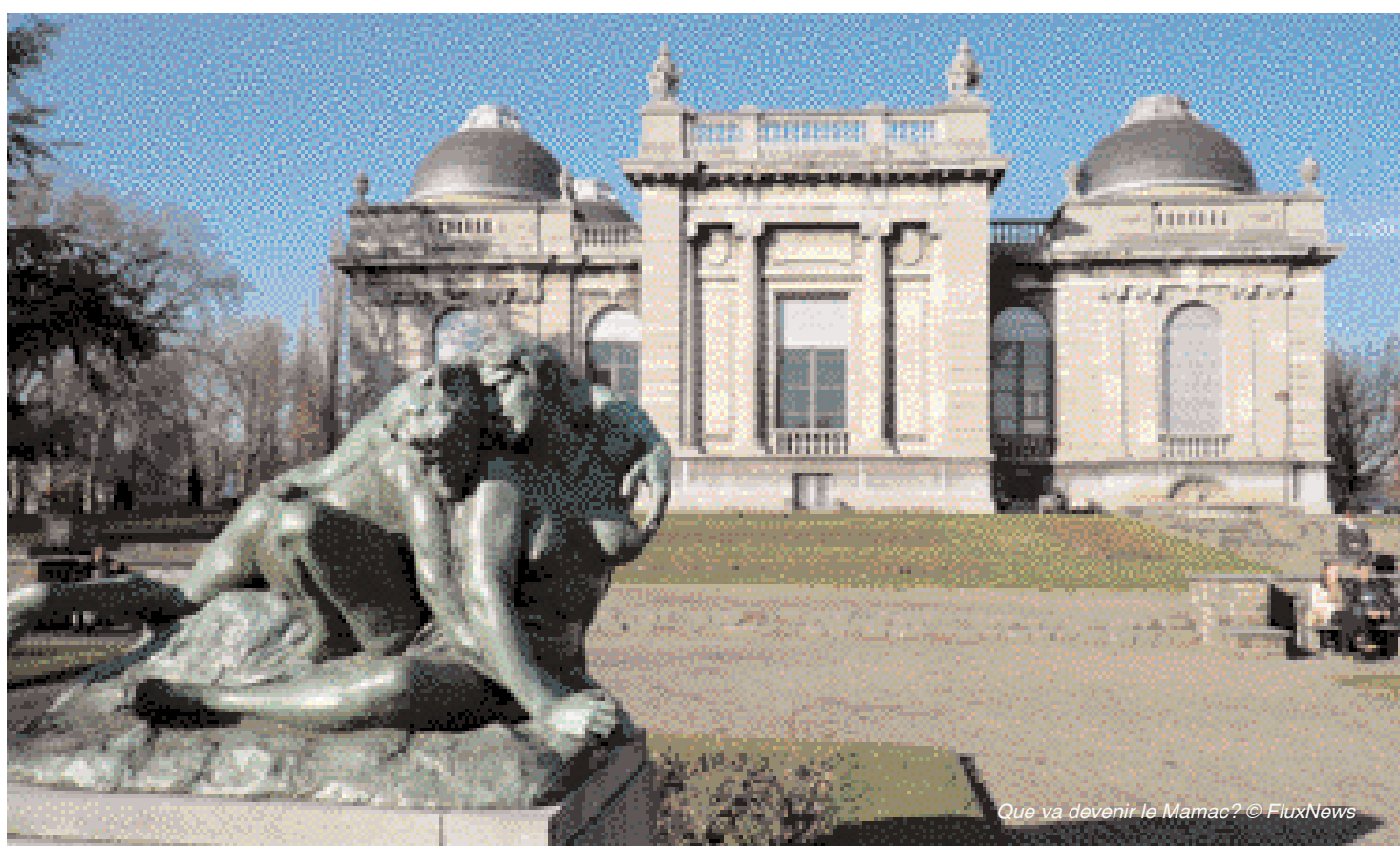
Si le dossier est accepté par la Ville de Liège, il y aura une concession pour dix ou cinq ans. Tout ça est encore à déterminer. Nous avons proposé à la Ville de Liège de créer une structure qui s'appellera les Amis de la Boverie, où des représentants de la Ville de Liège et du monde de la culture liégeois seront présents afin d'évaluer les propositions qui leur seront faites chaque année par les bureaux.

L.P. : Ce n'est pas une démobilitation du monde politique que de faire appel au privé ?

J-L.P. : Que du contraire ! C'est toute une nouvelle réflexion sur un projet qui doit intégrer un processus assez innovant. J'aime que les choses soient claires nettes et précises : je crois que si l'on veut être aujourd'hui une ville reconnue au niveau européen, il nous faut créer des événements de taille européenne. Il y a dix ou quinze ans on a fait de grandes expositions, c'est un peu ça que nous recherchons. Pouvoir recréer ce type d'événement mais à plus grande échelle. Il faut amplifier ce qui s'est déjà fait et voir quel sera le retour par rapport à ça. Comment pouvons-nous mener une réflexion qui soit en rapport aux bâtiments annexes ? Peut-on imaginer des choses avec les anciens bâtiments de la RTBF ? Je pense qu'un opérateur qui a des connaissances dans des réseaux internationaux peut amener des événements à Liège. Si ceux-ci sont faits en coordination avec des artistes locaux, je crois que l'on a tout à gagner.

L.P. : Concernant la place réservée aux artistes locaux au sein du futur Mamac ? Où se nichent-ils ?

J-L.P. : Il y aura des endroits réservés à cela dans le bâtiment. Ca va faire partie d'une discussion, la Ville de Liège a demandé qu'il y ait des endroits réservés aux artistes locaux.



Que va devenir le Mamac ? © FluxNews

L.P. : Ces endroits seront-ils dans la cave ou à l'étage ?

J-L.P. : Personnellement, je ne souhaite pas avoir au départ une indication sur un endroit bien précis. Je pense qu'il faut que la ou les personnes qui vont diriger le Centre aient une vision de ce qui se passe à Liège et en fonction des événements qui seront créés voir avec qui ils pourront associer leurs manifestations. La ville avait décidé d'un endroit mais nous avons décidé de laisser les choses en négociation. Nous avons des artistes locaux, des galeries d'art... Nous avons toute une série de manifestations importantes au niveau de Liège, je pense qu'elles pourraient encore être mises en valeur différemment. Je ne suis pas un spécialiste, je suis un homme normal qui aime se balader dans les musées, dans les théâtres quand je suis à l'étranger. Quand je suis à Liège je visite aussi régulièrement des événements. Je crois qu'il faut avoir cette sensibilité et pouvoir se dire : Comment peut-on amplifier ce phénomène ? À mon avis, il faut faire descendre à nouveau l'art dans la rue. Les quelques manifestations qui se font chaque année ont beaucoup de succès, c'est peut-être intéressant de voir comment on peut amplifier tout ça.

L.P. : Qu'entendez-vous exactement par le mot art ?

J-L.P. : Ce sont des œuvres qui sont implantées dans des quartiers importants, ce sont des artistes qui présentent dans la rue une sculpture, on peut imaginer toute une série de choses.

L.P. : Le Mamac est un lieu extraordinaire. Dans l'état actuel il est opérationnel, il suffit de lui adjoindre une cafétéria et une bibliothèque et on en fait un musée performant. De plus il est incrusté dans un lieu magnifique, nous y avions une collection importante, on ne l'a plus. Est-ce qu'on n'a pas raté le coche quelque part ?

J-L.P. : Est-ce qu'on peut rater le coche deux fois ? Combien d'entrées par an ?

L.P. : Mettez-y une cafétéria et une bibliothèque, nous pourrions faire les comptes ensuite... On n'a jamais tenté le jeu d'une programmation intéressante et d'un budget de soutien à cette programmation.

J-L.P. : Chacun son truc ! Nous estimons que le bâtiment est aujourd'hui trop petit pour y accueillir des événements d'une certaine importance. Le travail qui y sera fait sera juste un agrandissement, nous gardons le bâtiment tel quel.

L.P. : Nous allons perdre les deux murs importants qui seront abattus pour ouvrir sur le grand cube. On va agrandir mais on va perdre en cimaises. Combien tout cela va-t-il coûter au niveau de la gestion ?

J-L.P. : Combien cela va-t-il rapporter ? L'objectif est au minimum de deux à trois cent mille visiteurs par an. Il faut mettre en place une synergie avec tous les espaces culturels de Liège en se disant : Comment faire en sorte que dans ces deux, trois cent mille visiteurs par an, il y en ait 150.000 qui vont aussi voir ailleurs ? C'est important pour nous.

L.P. : Il y a des choses qui marchent ailleurs, pouvez-vous me citer un exemple à suivre pour Liège ?

J-L.P. : On peut prendre Metz pour référence. Pour sa première année Metz fait huit cent mille entrées, c'est un exemple. Selon une estimation de la Ville, sur les huit cent mille entrées, il y a pratiquement quatre cent mille visiteurs qui explorent le centre-ville. Metz est une ville fort semblable à Liège, sauf que les moyens financiers sont incomparables.

L.P. : C'est aussi le centre Pompidou...

J-L.P. : Bien entendu c'est une machine de guerre que nous n'avons pas.

L.P. : Au départ c'était six cent mille pour Liège, vous êtes redescendu à trois cent mille.

J-L.P. : Sur les sept ou huit projets que nous allons recevoir, les responsables vont se mettre autour d'une table et décideront.

L.P. : Comment va faire la Ville de Liège qui n'a pas d'argent pour soutenir le budget de fonctionnement du nouveau Mamac ?

J-L.P. : C'est à la société qui sera choisie qu'incombera le rôle d'investir. Ce que nous avons demandé à la société c'est qu'elle engage la personne qui serait gestionnaire, deux ans avant l'ouverture du musée. Cette personne devra faire une programmation, il y aura dans le cahier des charges une demande d'exemple de programmation assez précise.

L.P. : Je suis pratiquement certain maintenant que l'art contemporain va être évacué de ce nouveau centre ...

J-L.P. : Ne dites pas ça. Attendons les propositions concrètes et structurées.

L.P. : Le fameux mur de Sol LeWitt retrouvera-t-il une place dans la nouvelle configuration du musée ?

J-L.P. : Je ne sais pas ! Ce que la Ville de Liège a demandé c'est que des œuvres intégrées par la Ville restent dans le processus de reconversion. Je trouve amusant que vous ayez dû vous adresser à moi pour parler de ça... Dans les aspects culturels nous avons eu la chance de pouvoir travailler avec deux ou trois personnes qui ont quelques idées, je ne dis pas qu'elles sont bonnes, je dis qu'elles dégagent des pistes qui sont susceptibles d'être mises en place. C'est un axe qui est pour moi porteur pour Liège.

L.P. : A combien s'élève le budget de programmation sur une année ?

J-L.P. : Ca fait partie du cahier des charges, c'est l'entreprise qui décidera du montant budgétaire qu'elle décidera de mettre sur la table.

L.P. : C'est donc le privé qui va arriver avec ses sous ?

J-L.P. : Bien entendu ! Il existe déjà des endroits qui fonctionnent comme ça. Principalement des théâtres situés en France. La Ville de Paris a choisi leur programmation et leur a donné le feu vert. Je crois que ce site de la Boverie est extraordinaire. Si nous trouvons la bonne personne avec des bons projets et si elle peut en plus les rentabiliser, c'est formidable.

L.P. : Encore faudra-t-il donner au futur directeur la liberté de faire la programmation qu'il désire.

J-L.P. : Est-ce qu'à un moment donné, dans le monde de la culture, on peut faire confiance aux autres, j'ai quelques doutes parfois.

Visible sur le blog :
fluxnews.skyrock.com

Loin du centre

« *Sans connaissance du vent ou des courants, sans le sens de l'orientation nécessaire, l'homme et la société continueront d'être inondés, moralement et économiquement, malgré tous leurs efforts pour écopier* ».

(Richard Titmuss)

Concept VS art

C'est parfois exaspérant de voir comment on peut échanger « autour » de l'art des pensées sans s'occuper de ce que l'artiste a produit et présenté dans un « contexte » demandé.

Cette DOCUMENTA est un rhizome globalisant et reflète parfaitement la surproduction non seulement en matière d'économie de production mais aussi dans le domaine de la culture et de l'art.

En comparaison avec la d12 qui a précédé - une édition « courtoise » où la foi dans l'autonomie de la beauté était encore mise en scène dans des décors séduisants qui faisaient penser de manière théâtrale aux expositions universelles historiques - la d13 effectue un solide virage qui évite tout centre et toute pensée liée au centre. Le fait que Carolyn Christov-Bakargiev, sa directrice très critiquée et harcelée avec acharnement par rapport au concept et au contenu, n'ait pas voulu se laisser attacher à une idée et en ait fini avec ce petit manège où l'on montre toujours les mêmes artistes qui, dans le sillage de galeries influentes, peuvent stabiliser leur valeur sur le marché, est déjà en soi un noble point de départ. L'élargissement de la d13 dans le temps et dans l'espace avec d'autres lieux comme Banff, Alexandrie, Le Caire et surtout Kaboul, dans l'explosif Afghanistan, peut être considéré comme une intention marquée d'accorder à des pays en pleine (ré)évolution un accès à l'actualité de la production artistique mondiale, exactement comme ce fut le cas pour l'impulsion de départ du « fondateur » Arnold Bode d'organiser une Documenta!

Une documenta ne vit pas seulement de l'happy few interne qui, en général « sponsorisé » pendant les très courts jours de vernissage, se précipite surtout pour « socialiser » et cherche avidement à confronter le discours de la Documenta à l'art. La Documenta est un véhicule et un médium de masse qui laisse cette fois voir au public le plus large, comment les artistes du monde entier mettent en images et dressent la carte d'un monde joliment complexe et porteur de conflits d'intérêt. Le fait que les foules du monde entier se rendent toujours à Kassel est le signe d'un chromosome particulier lié à documenta...

Hors du centre

Il est honorable pour Carolyn Christov-Bakargiev d'avoir travaillé sur cette d13 avec des artistes qui évoluent d'ordinaire en marge du marché de l'art; pas d'œuvres de Bruce Nauman, de Jannis Kounellis, de Gerhard Richter ou de Raoul De Keyser, mais pas non plus d'autres artistes sensibles au marché comme Luc Tuymans, Thomas Schütte,

(feu) Franz West ou David Claerbout.

Elle a choisi - non sans risque préalable - des artistes qui, à partir des points de départ les plus contradictoires, ont conclu une alliance parfois désespérée avec l'incertain et un état des choses plus que branlant dans ce monde devenu entretemps, il est vrai, très petit.

Des artistes déjà importants, originaires de territoires périphériques ou non comme William Kentridge, Jimmie Durham, Pierre Huyghe, Francis Alÿs, Tino Sehgal ou Mark Dion ne sont pas casernés dans le Fridericianum, au centre, mais bien dans des lieux « autres » comme la gare, au contexte poignant, où la relation avec la brûlante époque (traumatique) post-Nazie est encore une fois fortement mise en jeu dans tous les sens, comme un signal « lié au local » avec une éloquence globale aujourd'hui plus que jamais extrapolée.

« On » dit que la direction de la d13 ne témoigne pas de respect pour le visiteur qui serait ainsi « servi » de manière hostile au public. C'est là un argument très faible - il y a en effet beaucoup à voir et tout comme dans le monde, il faut choisir et la plus grande frustration se rencontre probablement chez « l'Occidental » qui aujourd'hui, à côté de la surabondance de « biens », se retrouve aussi nez à nez avec la surconsommation actuelle de l'art et de la culture.

Plus fort encore : jamais auparavant une documenta n'a traité son public avec plus d'ouverture que lors de cette édition : un guide complet d'à peu près 600 pages offre une information approfondie sur presque toutes les œuvres, illustrées, avec les pièces indiquées de manière claire et méthodique dans les nombreux lieux d'exposition.

Les textes sont de haut niveau - à peine comparable avec, par exemple, ce que la plupart de nos institutions belges produisent sur papier...

Le visiteur peut se plonger avec délice dans le « guide » et « choisir » comme il en va pour le reste de la vie, dans un environnement « propice aux marchandises ». En plus du « guide », Carolyn Christov-Bakargiev sort un « logbook » avec des mails internes parfois éclairants entre les artistes, les scientifiques et les organisateurs. Enfin, « the book of the books » clôture les publications avec une anthologie de tous les - petits et bien présentés - carnets de notes déjà parus, qui forment pour ainsi dire le « dépôt » intellectuel de la d13. Celui qui nie cette phénoménale ouverture de toutes les connaissances et informations, couplée aux nombreuses sessions quotidiennes et projections lardées de commentaires passe à côté de la manière dont Carolyn Christov-Bakargiev entendait s'adresser sincèrement, ouvertement, à son public.

Du vide et du vent

Le fait que Carolyn Christov-Bakargiev n'ait pas collé à un concept précis et ait longtemps tenue secrète sa liste d'artistes participants peut effectivement être qualifié d'un peu naïf parce que la force d'une documenta n'exerce plus un si grand impact sur le marché de l'art aujourd'hui depuis la naissance



Pierre Huyghe, *DOCUMENTA (13)*, Karlsruhe Park, *Untitled (2012)*

et l'épanouissement de la centaine de biennales organisées partout à travers le monde, à l'exception de la métropole bruxelloise.

Ce que fait Ryan Gander à la d13 en dit bien plus que n'importe quel « statement » ou tract.

Le vide presque complet mais léger, aéré, sans cloisons des salles de rez-de-chaussée du Musée Fridericianum, où une fraîche brise artificielle s'empare du bâtiment et des visiteurs est une prise de position (conceptuelle) d'envergure.

Le titre de ce vent frais - « I Need Some Meaning/I Can Memorise/The Invisible Pull » - laisse s'envoler pleinement les pensées du d-promeneur...

Seules deux vitrines font obstacle à la brise... Une avec trois très belles petites sculptures signées Julio Gonzalez et datant des très agitées années trente, qui sont ici remises en scène, sur base d'une photo d'archives de la d2 de 1959, comme une présence incroyablement subtile de curatelle et d'histoire de l'art. Une seconde vitrine dans l'autre salle de l'imposant musée héberge une lettre de l'artiste allemand Kai Althoff qui, sur tous les tons et en exprimant tous les doutes imaginables, se rétracte par lettre adressée à la direction par rapport à sa promesse faite auparavant de prendre part à la d13.

En tant que lettre, c'est un « signe » brillant et désarmant de la fragile position aujourd'hui d'un artiste qui - tout comme cela se passe dans l'industrie du rock et dans la branche dure de l'économie de prestation - ne sait pas toujours gérer la pression d'un circuit artistique nerveux et d'un marché du même acabit. Le vide du rez-de-chaussée, avec les trois petites sculptures et la lettre de l'artiste, est « parachevé » avec une installation sonore céleste de Ceal Floyer, « I'll just keep on » - « Til i get it right » : une intervention répétitive sans fin de l'artiste qui, juste avant la grande conférence de presse de la d13, a donné une courte performance de « rongage » d'ongles...

Le cerveau

Dans la rotonde centrale autour de ce vide frappant est installé « the brain ». C'est un lieu intime... en forme de cerveau, dans lequel les objets d'art, les souvenirs liés à la société et les témoignages visuels traduisent en un large geste la manière dont les images se nichent, s'aliènent et se cachent dans la vie, dans le temps et dans l'espace. « Le cerveau » est un puzzle où les pièces éparpillées peuvent être ré-assemblées tout au plus mentalement par le visiteur. Les fantastiques et millénaires « Princesses de Bactriane », originaires de l'Asie centrale, trônent dans des vitrines en figures assises et attirantes qui dégagent une beauté où l'on peut retrouver pour ainsi dire la totalité de l'histoire de l'art. Autour de ces statuettes est exécutée une chorégraphie d'objets ou « le premier coup d'œil » de l'objet ne livre pas tout de suite le contenu. Par exemple, la petite peinture de Mohammad Yusuf Asefi qui s'est attribué le rôle de restaurateur en camouflant à la peinture à l'eau les personnages et les animaux pour préserver de cette manière les tableaux de la destruction des Talibans au Musée National de Kaboul. Des œuvres d'art du Musée National de Beyrouth où le verre, l'ivoire et le métal ont été fondus par la guerre figurent ici comme des signes tragiques et fatals de la guerre qui nie la culture. Lee Miller, la compagne de Man Ray, a reçu ici un rôle majeur avec des photos d'elle-même en train de se laver, presque d'une manière religieuse, dans la baignoire de l'appartement munichois d'Adolf Hitler, qui demeurent plus que jamais à côté des métronomes de Man Ray placés dans une vitrine, où les yeux découpés sont ceux de sa chère Lee Miller.

« Le cerveau » est un lieu fortement associatif présentant même une œuvre du peintre « traditionaliste » Giorgio Morandi, un dessin de Gustav Metzger - dont la présence ressort dans le hall de la documenta - des pierres jumelles blanches de Giuseppe Penone et un télégramme de Francesco Matarrese qui s'est « radicalement » retiré par ce moyen du monde de l'art en 1978.

Ce « cabinet-cerveau » est fermement rehaussé par une photo, innocente à première vue, de ce qu'on appelle les « étangs à la bombe » au Cambodge, de Vandy Rattanza, et d'un fragment vidéo pris sur la place Tahrir au Caire de l'artiste égyptien Ahmed Basyony qui plus tard, le 28 janvier 2012, a été abattu par les tireurs d'élite de la police égyptienne.

En tant que présentation, « Le cerveau » est comme une bombe à fragmentation visuelle ou les thèmes allant d'« ici » à « là » sont entortillés à travers des images qui associent la beauté à des pensées sur le pouvoir, la répression, la guerre, la révolution ainsi que la foi et l'espoir tenaces d'une vie meilleure et d'une meilleure cohabitation.

De salle en salle, l'art est présenté dans le Fridericianum avec une réflexion sur le statut de l'art occidental, comme l'expédition par bateau d'une toile de Picasso du Van Abbemuseum jusqu'à Ramallah, en signal (généreux) de l'idolâtrie et de l'hégémonie modernistes.

Le tapis monumental (tissé à Courtrai) du Polonais Goshka Macuga, avec un collage de scènes afghanes, fait aussi référence en tant qu'œuvre d'art aux nombreuses évocations de l'Afghanistan dans cette d13. Comme tout un site consacré à l'art afghan (l'ancien hôpital Sainte-Elisabeth) et la présentation de la première « Mappa » (1971) d'Alighiero e Boetti et de la vidéo qui l'accompagne avec les recherches de Mario Garcia Torres sur les origines de leur « One Hotel » à Kaboul.

L'Américain Michael Rakowitz frappe à nouveau avec son projet de livres ciselés dans la pierre reconstituant des calligraphies détruites par les Talibans, grâce à des workshops et l'étude des quelques sources qui le permettent.

Quelle émotion face aux centaines de dessins du prêtre Korbinian Aigner, qui a mis au point et cultivé dans le camp de concentration de Dachau la pomme « KZ-3 », connue « commercialement » depuis les années 80 comme la « pomme de Korbinian », dont des



petits pommiers ont été plantés de manière symbolique dans l'Auepark par Carolyn Christov-Bakargiev et Jimmie Durham. Ce dernier a réalisé l'étiquette de la bouteille de jus de pomme pressé pour l'occasion, à base de pommes de Korbinian, qui est vendu aux austères bars de la d13.

Les rapports et les connexions qui entrent dans l'écheveau des interventions artistiques courent comme un fil rouge à travers cette d13, où il y a aussi de la place au sein du Fridericianum pour le travail d'outsiders, comme l'Américain Llyn Foulkes (né en 1934) faisant résonner les percussions et les klaxons de ses propres instruments. On peut aussi voir de cet artiste de formidables tableaux tridimensionnels comme l'hyper critique et surréel « The Lost Frontier », où Disney, l'urbanisation, les tas de déchets et la pauvreté sont passés en revue.

On peut aussi découvrir au Fridericianum des œuvres d'artistes peu ou pas connus chez nous comme l'Italien décédé Fabio Mauri (1926-2009) qui est ici largement

représenté, principalement à travers une série des dits « Schermi » (1957-94). Il s'agit de toiles en forme d'écran télé où l'on peut parfois lire la mention « the end ». Sur le sol gisent de grands paillasons en coco avec des fragments textuels découpés au laser. Cela fait grande impression juste à côté de la présentation extrêmement belle des peintures – eh oui, il y a assez bien de peinture à la d13... - de feu Doreen Reid Nakamarra (1950-2009), australien, constituées de motifs et de schémas en arêtes de poisson qui vibrent et prolifèrent. D'ailleurs, la réanimation d'œuvres passées à travers les mailles du filet temporel de l'histoire de l'art est une constatation qui fait plaisir dans cette d13. Dans la Neue Galerie, on peut apprécier les tableaux de la Canadienne Emily Carr (1871-1945) et de l'Australienne Margaret Preston (1875-1963) et dans la Documenta-Halle, on peut voir en intégralité le travail des vétérans toujours alertes Etel Adnan (1925) et Gustav Metzger (1926).

Au Fridericianum, on peut parfois vraiment prendre son pied. Celui qui ne regarde qu'avec un « possible » concept en tête et ne recherche que les pensées profondes de Carolyn Christov-Bakargiev, en allant parfois trop loin, devrait résolument ouvrir grand les yeux dans cet imposant Musée. Nous pointons encore un artiste de la sélection : avec son projet The Repair, le Français Kader Attia propose une installation qui établit une relation violente entre des objets coloniaux suturés et des photos de soldats lourdement défigurés pendant la Première Guerre mondiale...

L'installation de Kader Attia, avec sa forêt de têtes en bois africaines tordues, ses vidéos et ses vitrines est franchement émouvante et difficile à qualifier.

La gare

Dans son livre « Ill Fares the Land », l'historien britannico-américain Tony Judt déclare que « depuis l'invention du train, le voyage a toujours été le symbole et un symptôme de la modernité où les gares ne sont pas des ajouts à la vie moderne, mais sont par leurs propres moyens des éléments constitutifs essentiels du monde moderne ».

La Hauptbahnhof, qui fonctionne encore aujourd'hui à Kassel seulement comme gare régionale, est a priori un endroit très chargé où le contact avec le passé du transport des Juifs vers les camps se maintient horriblement, charnellement.

D'une manière phénoménale, le duo Janet Cardiff & George Bures charme le public grâce à une promenade-vidéo individuelle avec un téléphone à casque où, pendant 26 minutes, la fiction et la réalité de la gare s'entremêlent dans une expérience itinérante visuelle et sonore extraordinairement troublante, théâtrale et stimulante.

L'installation sonore parfaitement mise en scène de l'Écossaise Susan Philipsz génère une expérience tout aussi marquante. Elle s'est basée sur la « Study for strings » de Pavel Haas, datant de 1943, qui, malgré l'utilisation de sa musique par les Nazis, a lui aussi été tué dans un camp.

La musique pour cordes effilochée est ici évoquée au-dessus et entre les voies comme un ensemble de fragments – des moments qui donnent la chair de poule... sur les anciens quais des déportations.

Il en va également ainsi avec l'intervention de l'artiste Libanais Rabih Mroué qui montre le combat – au sens propre du terme - du régime d'Assad contre ceux qui se promènent (et manifestent) avec leur GSM et qui ici, dans certaines images, ont filmé leur propre mort – comme l'œil public qui témoigne – avec leur téléphone...

Et oui : « The Refusal of Time », le nouveau film, projeté dans un lieu périphérique, dans l'aile nord de la Hauptbahnhof, du Sud-Africain William Kentridge est un chef-d'œuvre absolu, dans lequel la magistrale introduction « en tic-tac » de l'installation fait écho aux métronomes de Man Ray, visibles dans « le cerveau » du Fridericianum...

« The Refusal of Time » est une installation vidéo en cinq parties qui perturbe le rythme du temps comme un prélude à un cortège burlesque de gens et de choses sans fin, sans fin... sans fin.

Des lieux isolés mais forts dans la ville

On se rend compte que Kassel est une ville agréable, aux nombreux « visages », lors de la promenade-marathon – critiquée par de nombreux journalistes – à travers la cité, l'immense Auepark, les anciennes terrasses de Weinberg et le spectaculaire bunker situé au-dessous en guise de lieux périphériques et spécifiques. Sur ces terrasses méconnues, légèrement délabrées, l'Argentin Adrian Villar Rojas a conçu un parcours plastique et sculptural franchement marquant où des interventions spécifiques sur le site sont combinées à des images fabriquées de manière intensive à partir de ciment gris et au langage formel qui se situe quelque part au croisement d'artistes comme Johan Tahon, Juan Munoz et Peter Rogiers.

Dans la profondeur et la fraîcheur du bunker juste en dessous, on peut voir une fascinante vidéo d'Allora & Calzadilla qui, avec « Raptor's Rapture », placent côte à côte culture et nature de manière poignante. Bernadette Käfer, spécialiste en instruments préhistoriques, joue d'une petite flûte vieille de 35.000 ans, trouvée en Allemagne – faite d'un morceau d'os d'aile d'un vautour qui, dans ce film, se contente de regarder la scène comme un animal apprivoisé et écoute nerveusement...

Une vidéo de Jérôme Bel au Kaskade Kino prend pour sujet une jeune fille mongole qui se présente d'abord de manière émouvante pour ensuite danser avec adresse et passion sur les notes du « Dancing Queen » d'Abba. Une même intensité est atteinte par un autre fameux artiste jaillissant de la danse, Tino Sehgal, qui fait représenter « This Variation » dans l'obscurité complète de la Bode Saal du Grand City Hotel Hessenland. Des monologues récités sur – entre autres – les corrélations entre le revenu et les relations (amoureuses) alternent avec des sons polyphoniques où la respiration et la voix engendrent des moments puissants, enracinés dans le souvenir de la pulsation de la musique rock.

La Hugenottenhaus attenante, un hôtel délabré, est prise d'assaut et transformée par le Theaster Gates qui en fait un lieu particulièrement inspirant où il n'existe pas de frontières entre l'art, la vie, le travail et l'activité intellectuelle. C'est une œuvre très physique en opposition au chef-d'œuvre invisible de Seghal. A proximité de celui-ci est par ailleurs apposée sur une façade de la Hugenottenhaus l'œuvre de l'artiste américain Lawrence Weiner « the middle of the middle of the middle of ». Une autre version de cette œuvre de Lawrence Weiner orne une paroi en verre, par le biais de lettres collées, comme une membrane entre « le cerveau » et le reste du Fridericianum... Le « milieu » qu'exprime Lawrence Weiner s'associe parfaitement à l'esprit ouvert de la d13 sur la place de l'homme dans « notre » monde en plein changement.

Francis Alÿs a trouvé refuge dans une ancienne boulangerie retapée, avec de nombreuses peintures de très petit format. Malheureusement, on ne peut voir son film le plus récent où des enfants afghans troquent leur roue de vélo pour une bobine de film qu'ils poussent avec un bâton à travers la ville. Dommage, parce que ce film est un message désarmant et espigle sur l'image déformée que les médias livrent de l'Afghanistan.

La d13 a tellement d'œuvres d'art fortes à offrir que cela décourage parfois d'en rater trop. Le Libanais Walid Raad, par exemple, réalise une vaste intervention qui ne laisse pas indifférent dans une mosquée qui n'a pas été réalisée à Kassel, où des architectures-musées idéaux et des fragments de murs blancs apparaissent à côté d'histoires et d'autres digressions sur la couleur, la forme urbaine et l'idéologie.

Et que dire des fameux dessins à la craie de la Britannique Tacita Dean dans un ancien bureau des taxes où, sur base d'images tirées de films, elle représente la nature impétueuse de l'Afghanistan sur des tableaux noirs, entrecoupée de courtes réflexions. C'est sans doute elle qui a à son compte la contribution la plus esthétique de cette d13.

Depuis la coupole de l'orangerie, à travers des jumelles et des télescopes, le visiteur peut observer une série d'œuvres situées plus loin, dans l'Auepark, où l'on est surtout frappé par la monumentale horloge (sur pieu) déformant la perspective et signée Sala.

L'Auepark est parsemé de chalets et d'œuvres engagées dans l'écologie – comme l'arbre en bronze avec pierre, exagérément acclamé, de Giuseppe Penone et le fantastique « Golf » de l'Italien Massimo Bartolini – semblable dans l'ensemble à un zoo où les artistes ont pu suivre leurs envies de manière autonome. Ici, nous avons surtout été marqué par la vidéo de Manon De Boer, la « Wordly House » de Tue

Greenfort, l'énergie de l'argile convoquée en un « all over » plastique dans la petite maison d'Anna Maria Maiolino et la fantastique fantasmagorie créée par l'artiste français Pierre Huyghe.

Un chien blanc et svelte avec une patte peinte en rose se promène au milieu d'une nature-chaos, de marais, de tas de déchets et de matériaux de construction, et un peu plus loin, le visiteur tombe nez à nez sur une image de béton inaccessible prenant la forme classique d'une femme couchée (mais) avec une tête en forme de ruche!

Pierre Huyghe réalise ici une œuvre associative du plus bel effet...

Nous terminons avec plaisir avec ce que Jimmie Durham a réalisé dans la périphérie de l'Auepark, à l'intérieur d'une serre étouffante (pas de chalet pour Jimmie...). Jimmie Durham éveille ici les questions les plus historisantes, humaines et a-moralistes avec notamment une œuvre composée de deux lourdes pierres, identiques, placées à l'entrée de sa serre avec sur l'une la mention « this stone is from the mountain » (« cette pierre vient de la montagne ») et sur l'autre, « this stone is from the red palace » (« cette pierre vient du palais rouge ») (1992). Jimmie Durham n'a pas son pareil pour démanteler /démystifier la valeur d'une chose et l'obligatoire interprétation/appréciation du contenu qui l'accompagne, que l'on attribue à « quelque chose » grâce à un « label ». Dans la serre, il n'y a que deux petites vitrines abandonnées, avec à l'intérieur le texte fort de « The History of Europe », où Jimmie Durham envoie durement au tapis la prétendue identité européenne et, dans un texte qui dégrise, dénonce la relativité de la civilisation européenne. Dans ce texte, il fait aussi référence à l'autre vitrine où se trouvent deux « armes ». L'un des deux objets concerné est une pierre acérée vieille de 30.000 ans, l'autre est une balle de 1941 (!) qui n'est jamais « partie » parce que l'acidité d'une batterie en a corrodé le cuivre et a par conséquent rendu le projectile inoffensif.

« Where and what is Europe » est la première phrase que l'on peut lire dans le texte de Jimmie Durham : c'est un questionnement qui est plus que jamais actuel et qui indique que ce cher et incorruptible eurocentrisme est la proie d'une érosion qui s'accélère.

Discours & cinéma

A côté de l'immense expo, la d13 organise quotidiennement un programme complémentaire bien rempli avec, par exemple, des conférences et des discussions de philosophie et une programmation de films, élaborée par la commissaire Beatrix Schubert, qui vient renforcer l'ensemble.

Personnellement, nous avons eu le plaisir de participer à deux soirées avec et en présence du fameux cinéaste taïwanais Chen Chieh-jen. Il produit des films sur la situation politique internationale hyper-sensible à Taïwan et le fait sans ou avec peu de dialogues et à travers une manière de tourner intensivement dans le temps et dans l'espace. Avec des plans particulièrement longs, il met en scène le vide et le silence qui, parfois époustouflants, causent des images et des réminiscences d'images qui vous transpercent jusqu'à la moelle sur les souffrances généralement vécues par les gens et la société à Taïwan... mais pas seulement à Taïwan. C'est du tout grand cinéma, avec une portée universelle.

Pour terminer

Cette d13 est une documenta avec peu de « gestes » visibles et ostensibles mais une documenta où beaucoup d'œuvres d'art se mettent mutuellement en valeur de manière mentale jusqu'à une collection condensée de nombreuses histoires qui ont leur importance aujourd'hui dans la vie au sens large et dans le vaste monde. L'Américaine Trisha Donnelly – présente au Kino Gloria avec un film abstrait fascinant – résume sans doute exactement la manière dont nous avons vécu cette d13, comme des « one's mind hops from connection to reference to memory to imagined memory » (« des sauts de l'esprit d'une connexion à une référence, de la mémoire à une mémoire imaginée »).

Jimmie Durham nous informait à nouveau à travers un mail de la manière dont il voyait l'importance et l'impact de cette d13 offrant de larges moyens artistiques d'une manière la plus doucement polémique.

« To state that art matters in the real world; and is never so limited as we like to think » (« Pour affirmer que l'art est important dans le monde réel; et n'est jamais aussi limité que ce que nous aimons penser »)...

Et Lawrence Weiner le formule comme suit : « It is a social popular world exhibition » (« c'est une exposition universelle sociale et populaire »).

Luk Lambrecht

augustus 2012

Texte traduit par Estelle Spoto

La 13e Documenta s'est tenue à Kassel, jusqu'au 16 septembre. Le nombre total de visiteurs à Kassel a été de 860.000 (une augmentation de 14% par rapport à l'édition précédente de 2007).



Cevdet Ereğ, Room of rhythms, réserves du magasin C&A, Kassel, 2012.



Fridericianum, l'entrée principale.



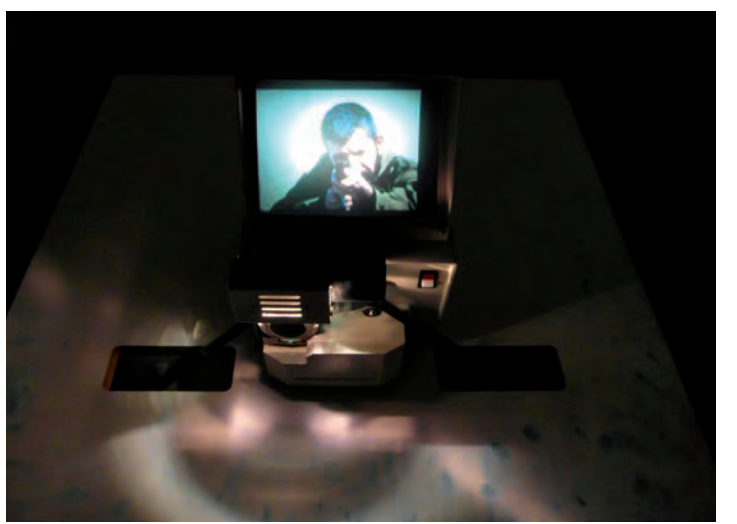
Fridericianum, les statuettes en vitrine, « Princesses de Bactriane », originaires de l'Asie centrale



Dernière station, ancienne gare centrale, (aile nord) Kassel, 2012.



Apichatpong Weerasethakul, The Importance of Telepathy, Parc Karlsaue, Kassel, 2012.



Rabih Mroué, The Fall of a Hair, Part 1 : The Pixelated Revolution, ancienne gare centrale (aile sud), Kassel, 2012.



Haegue Yang, Approaching : Choreography Engineered in Never-Past Tense, ancienne gare centrale (aile nord), Kassel, 2012.



Cevdet Ereğ, Room of rhythms, réserves du magasin C&A, Kassel, 2012.



Janet Cardiff et George Bures Miller, Alter Bahnhof Video Walk, ancienne gare centrale (corps central), Kassel, 2012.



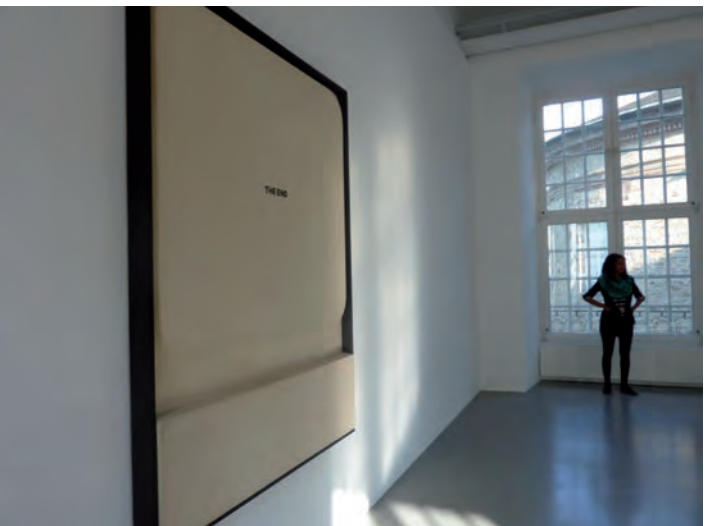
Adrian Villar Rojas, Return the World, Terrasses Weinberg, Kassel, 2012.



Haris Epaminonda et Daniel Gustav Cramer, The end of summer, ancienne gare centrale (aile nord), Kassel, 2012.



William Kentridge, Da Capo, Chapelle du Miracle, Avignon, 2012.



Fridericianum, salle Fabio Mauri, «The End.»



Haris Epaminonda et Daniel Gustav Cramer, The end of summer, ancienne gare centrale (aile nord), Kassel, 2012.



Cevdet Ereğ, Room of rhythms, réserves du magasin C&A, Kassel, 2012.

Kassel - Avignon

Nous ne sommes pas là (ils sont en nous)

Cet après-midi-là, je tournai et retournai les pages de l'album, d'avant en arrière, d'arrière en avant, et je n'ai depuis cessé de le refeuilleter car à regarder les photographies qu'il renferme, il me semble encore aujourd'hui que les morts reviennent ou que nous sommes sur le point de nous fondre en eux.
W.G. Sebald, *Les émigrants*, Gallimard, Folio, Paris, 2003 (1992), p. 67.

Nous pensons énormément. Nous voyons, regardons, entendons et écoutons tout autant. Nous lisons aussi. Les pensées se partagent et des bribes de récits nous sont ainsi offertes. Nous intégrons tout ça et tentons de reconstituer les scénarios. Nous élaborons de nouveaux récits là où nous sommes, avec qui nous sommes. Nous tentons de nous immerger pour comprendre intimement ce qui nous est donné de manière brute. Même si nous résistons, nous voulons nous laisser prendre.

Entre l'écrit et la parole, l'image, la sensation et le son, la transmission des savoirs vogue entre fait établi et scénario de fiction. La connaissance de soi et du monde demande à s'inscrire dans la chair. De la grande à la petite histoire, de l'intime au collectif, de la science à l'art, du politique au social à l'écologie, nous luttons visiblement contre les catégories et les fonctions assignées. Peut-être la distinction des savoirs ne s'impose-t-elle pas à nous de manière évidente ; peut-être que les lieux d'énonciation des discours et leurs finalités ne peuvent être le privilège d'une classe ; peut-être que toute forme de classification est vaine parce qu'elle ne correspond pas au vivant. L'histoire – le passé historique – à Kassel, est éminemment présente, comme partout, sans aucun doute, et nous ne savons pas toujours quoi en faire. Rien n'est vierge. L'histoire, celle de la Documenta, celle de la ville de Kassel et de ses bâtiments, celle qui nous y est importée par les artistes présentés, de même que celle que ces artistes ont vécue afin de mettre en place l'exposition – répondant à l'appel de la commissaire Carolyn Christov-Bakargiev – nous a été transmise durant ces cent derniers jours sous des quantités et qualités de formes incroyables. Nous voilà plongés dans la pensée et la matière. Nous cherchons du sens. Il est produit tout autour de nous et nous le produisons aussi. Par voie de réflexion et d'émerveillement, la transmission s'opère. Reste à savoir ce que chacun peut en dire.

Pour reconstruire le squelette décharné des faits bruts, je pouvais lui faire confiance aveuglément. Quant au reste - la morphologie générale - je devais m'en remettre à moi seul pour inventer, ou choisir (selon le cas), mon histoire, moi-même... le monde.

David Payne, *Confession d'un taoïste à Wall Street*, Belfond, 10/18, Paris, 2000 (1984), pp. 167, 168.

Pour visiter la Documenta, il nous faut marcher beaucoup et, ce faisant, nous pensons. Mêlant l'intime à l'universel, nous élaborons du sens en créant de nouveaux récits. Ce phénomène inévitable qui nous permet d'être là sans y être (et ailleurs à la fois), d'évoluer simultanément

dans la réalité de notre environnement immédiat et dans nos fictions personnelles, **Janet Cardiff** (Bruxelles, Belgique, 1957) et **George Bures Miller** (Vegreville, Canada, 1960) l'ont brillamment exploité et mis en forme, retournant cette expérience intérieure quotidienne dans l'univers concret des sens. Mettant à l'honneur la technologie des smartphones, *Alter Bahnhof Video Walk* (2012) est la proposition d'un itinéraire assisté et mis en scène par audio-vidéo-guidé dans le corps principal – toujours en fonction – de l'ancienne gare centrale de Kassel. Ainsi, le passé, le présent, la réalité et la fiction s'entremêlent-ils en un chassé-croisé saisissant. Avec simplicité et poésie, les fantômes du passé historique de la ville, aussi bien que les figures imaginaires des auteurs, surgissent-ils devant nous. Suivant les instructions contenues dans l'image et le récit en voix off – la narratrice étant derrière la caméra, en notre lieu et place – nous sommes tenus en haleine, pris au jeu que nous sommes de vouloir rattraper ou ne pas perdre ces êtres d'ombre et de lumière qui enfin prennent corps.

Un autre jeu d'appel et de poursuite nous prend au sommet d'un immeuble commercial, au coin des Theaterstrasse et Neue Fahrt, non loin du Fridericianum. Dès l'entrée – une large rampe d'accès, couloir capitonné blanc – dans le *Room of rhythms* (2012) de **Cevdet Ereğ** (Istanbul, Turquie, 1974), on se lance à la recherche du cœur lumineux à partir duquel se propage le langage énigmatique et hypnotique qui nous parvient. Au centre du grand espace de plain-pied dans lequel nous entrons, deux couloirs étroits desservent un corps central ouvert sur le reste de l'espace. Structure couverte faite des mêmes panneaux blancs que le couloir d'entrée, le tout se présente comme les portions d'un labyrinthe plus vaste, autour desquelles le vide aurait été rétabli. Au sol, un bandeau rouge trace un parcours possible que l'on suit ou qu'on ignore. Ainsi pénétrons-nous dans des espaces fragmentés où se répandent les pulsations rythmiques lancinantes qui nous guident vers leurs multiples sources. Lentement, notre présence vient compléter les mouvements de ce grand corps vivant. De multiples tronçons de bois de petites dimensions, disposés à intervalles variables sur une table à tréteaux, évoque la relativité de toute mesure, en fonction du lieu et du temps, de la matière et des distances. La ligne rythmique aléatoire que nous sommes en train de parcourir, et sur laquelle nous influons en fonction de nos déplacements, a été conçue au départ des rapports numériques déterminant la périodicité historique de la Documenta : ses cent jours d'exposition prenant place tous les cinq ans. Nous expérimentons l'Histoire de l'événement à l'échelle réduite des perceptions sonores.

Sous une toute autre forme, les chemins aléatoires de tous les possibles que sillonne la pensée se révèlent pour qui le veut à la rencontre du géant fantôme d'**Apichatpong Weerasethakul** (Bangkok, Thaïlande, 1970). Figure obsessionnelle issue de la mémoire de l'artiste, matérialisée dans une clairière du parc Karlsaue, le fantôme est au centre d'un amphithéâtre naturel dont les petits bosquets, répartis en hémicycle tout autour de lui, sont les réceptacles et pôles transmetteurs de ses émanations. Des hamacs sont répartis dans l'hémicycle pour accueillir nos âmes en perdition. La mémoire-fantôme pose un axe au milieu du chaos pendant que tintent, sur différentes tonalités, les cloches invisibles portées par le souffle du vent dans les branches. Des histoires silencieuses se racontent aux quatre coins du monde.

L'œuvre *Untitled* (2012), de **Pierre Huyghe** (Paris, France, 1962), dans le parc Karlsaue également, a quelque chose d'une vallée des merveilles. Cachée au milieu de nulle part, à l'écart des chemins usuels, une clairière abrite un chêne mort, l'un des sept mille plantés par Joseph Beuys en 1982, quantité de tertres réensemencés sauvagement et une jeune femme de pierre allongée, une main posée sur son visage en ruche d'abeilles. Un homme veille, deux chiens et une tortue circulent. La sculpture centrale, qui semble un autel vis-à-vis duquel il nous faut respecter la mise à distance, évoquerait la fertilisation de l'imaginaire par des sources multiples, les abeilles venant butiner la tête-ruche de la jeune femme alanguie. On trouve dans cette installation-occupation l'idée de ce passé éclaté à partir duquel et dans lequel on opère – toujours au présent – la puissance de la vie hors de tout contrôle, reprenant ses droits sur les couches dévastées du monde. En dehors de toute organisation, les plantations folles et sauvages manifestent la possibilité d'une lente reconstruction, ou pour le moins continuation, puisant ses forces aux sources de l'imaginaire et de l'oubli que nous prodiguent psychotropes naturels et autres plantes aphrodisiaques.

Lorsque sauvagement, par immersion totale, l'expérience réelle se frotte à l'expérience virtuelle, la distance manque pour poser la question du statut de l'image et du récit qui nous emmène. Cette distance réflexive, nous la trouvons dans l'installation protéiforme de **Rabih Mroué** (Beyrouth, Liban, 1966). Au départ des différentes strates économique, politique, sociale ou historique – l'une et l'autre, l'une dans l'autre – constituant le contexte de vie au présent dans son pays d'origine, Rabih Mroué ne cesse de transcender cette réalité qui l'habite et d'où il opère pour tenter d'en saisir la portée. De même qu'il n'a de cesse, partant d'un apprentissage des Arts Dramatiques, d'imaginer de nouvelles formes d'écriture du récit, questionnant la pratique du théâtre, voguant de pièce en performance, installation et vidéo – les uns et les autres, les uns dans les autres. La pièce maîtresse de *The Fall of a Hair, Part 1 : The Pixelated Revolution* (2012) est une conférence vidéo dans laquelle l'artiste analyse les images vidéos prises à partir des téléphones mobiles pendant la Révolution syrienne, diffusées sur le réseau internet. Que nous disent ces images ? Que pouvons-nous leur faire dire ? Et pourquoi leurs auteurs se font-ils tuer quand ils ont pourtant l'opportunité de fuir ? Comment se fait-il que nous ayons accès à ces images ? Ces vidéos nous mettent face à toute l'ambiguïté que génère la production des images, nous plongeant là où le mode d'existence des êtres et des choses flotte indéfiniment entre réel et virtuel. De manière terriblement pertinente – tant par la forme que le contenu – cette installation, qui se décline aussi sous forme de flip-books, impressions photo et autres dispositifs vidéo, engendre une profonde réflexion sur la responsabilité de l'artiste, celle de l'observateur, sur le concept d'image-vérité, sur la question du point de vue et par conséquent du hors-champ de l'information médiatique, ainsi que sur l'influence des technologies sur notre perception du monde. Rabih Mroué et Lina Saneh présentait aussi à Avignon *33 tours et quelques secondes*, mettant en scène l'étrange basculement de la réalité la plus brute dans l'abstraction du débat de société, la technologie prenant le relais de la vie après la mort.

Dans un rapport très formel et directement lié à son site d'implantation,

Approaching : Choreography Engineered in Never-Past Tense (2012) de **Haegue Yang** (Seoul, Corée du sud, 1971), s'appréhende avec lenteur et en silence. Par dessus les rails de chemin de fer, là où leur course prend fin, un discret alignement d'une imposante quantité de stores électriques de teinte sombre s'ouvrent et se ferment en tous sens pour prendre les rayons du soleil abandonné dans l'aile nord de la gare. De cette locomotive fantôme se dégage une sensation assez contradictoire de mise en marche et d'éternel arrêt. Ainsi nous est renvoyée l'idée d'une collision entre deux mondes aux temporalités inconciliables, l'idée d'un piège inévitable, d'une mécanique enrayée.

Dans un pavillon indépendant, à l'entrée de l'aile nord de la gare, un temple labyrinthique nous plonge dans une profonde méditation. *The end of summer* (2012), de **Haris Epaminonda** (Nicosia, Chypre, 1980) et **Daniel Gustav Cramer** (Neuss, Allemagne, 1975), se place en un temps indéfinissable, celui des souvenirs surgissant par bribes, énigmes et renversements contradictoires. La mise en scène élaborée des espaces nous perd à travers un réseau de liens esthétiques et symboliques qui s'opèrent à travers la présence d'artefacts et de leurs images, les sculptures, les livres, leurs dispositions, répétitions et inversions. Ce musée imaginaire, où oscillent l'ombre et la lumière, se répondent les phénomènes d'apparition et de disparition, alternent les passages ouverts et les zones inaccessibles, ce musée pose la question de notre capacité à accéder au sens que renferme l'objet, l'image, et, à travers eux, l'histoire vécue hors de laquelle nous sommes à jamais morcelés.

Avec son diptyque *The Refusal of Time* (Kassel, 2012) / *Refuse the Hour* (Avignon, 2012), **William Kentridge** (Johannesburg, Afrique du sud, 1955) nous conte une histoire dans laquelle la science se fait le support et le vecteur des récits de fiction les plus délirants. Au départ de quelques grands moments historiques quant aux multiples conceptions du temps, de Newton à Einstein, en passant par la théorie des trous noirs, Kentridge se pose en véritable savant-sorcier, auprès duquel science et magie sont indissociables. A Avignon – sur la scène de l'Opéra-Théâtre et dans la Chapelle du Miracle où il présentait une exposition intitulée *Da Capo* –, comme à Kassel, nous avons pu découvrir ses impressionnantes machines loufoques.

Au plus bas, nous ne voyons encore rien et nous ne saurons pas vraiment à quel moment nous sommes passés de l'autre côté. La transition est lente et la marche déjà longue avant d'arriver au cœur de la Pompéi conçue par **Adrian Villar Rojas** (Rosario, Argentine, 1980) sur les terrasses Weinberg. Tout commence par quelques structures géométriques en une matière gris clair qui, bien que craquelées de part en part, semblent entières ; et donnent néanmoins cette impression de survivance d'une architecture disparue. Inaccessibles, jonchant une butte, de vagues morceaux informes de cette même matière fantomatique nous mènent à quelques monumentales ouvertures, cercles et pentagones, au-delà desquelles des êtres mythiques se posent devant nous, figés en pleine action. Déambulant dans cet univers de cendre et de poussière, on croirait assister aux dernières images d'un monde dont on ne sait s'il appartient au passé, au futur ou à une réalité qui nous avait jusque là échappé.

A même le sol, notre regard aspire à découvrir le détail d'une forme monoli-

thique qui se dresse devant nous. Lentement, l'installation se révèle par de fines touches de lumière, larges et vaporeuses ou denses et contenues. La salle plonge doucement dans l'obscurité la plus totale et le spectateur est pris au cœur de l'histoire. *Michel Dupont ou réinventer le contraire du monde*, présenté à Avignon par **Anne-Cécile Vandalem** (Liège, Belgique, 1979), est une fable sonore exploitant les principes de l'octophonie. C'est ainsi qu'il nous est offert d'entrer dans un univers sensoriel envoutant où l'imaginaire de chacun prend place à la croisée des chemins : expérience physique, visuelle et sonore, collective et intime. Mêlant conte populaire et témoignage contemporain, le spectacle développe une thématique chère à l'auteur : la force vitale de l'imaginaire dans une situation d'interdit et d'enfermement. Cet endroit précis où l'histoire qu'on se raconte constitue l'ultime prise sur le réel. Comment cette voix lancinante qui murmure dans nos mondes intérieurs trace-t-elle le chemin de la vie dans le monde extérieur ? Ici, tout est dédoublement, de la cave au donjon, de l'être au fantôme, de la réalité à la fiction. En un récit fragmentaire et serré, offrant différents niveaux de narration et de multiples textures sonores, sous un éclairage oscillant entre rêve et veille, Michel Dupont nous guide et nous perd au cœur d'un royaume dont il nous faut investir le sens.

En sortant, nous aurions tendance à vouloir mettre un peu d'ordre et essayer de savoir où nous sommes et ce que nous faisons. Si chacun de ces modes d'existence des choses et des êtres constitue en soi un ensemble - réalité, fiction, science et art - ils s'entrecroisent follement et constitue un réseau incroyablement dense dans lequel on opère tous azimut. On crée des brèches en espérant dépasser l'écueil de la démonstration didactique ou du discours tourné sur lui-même. On s'engage de toutes les manières : on se met en scène, on espère, on attaque, on se défend, on se retire. Entre le fait et sa transmission, il y a élaboration, construction, création. Ainsi l'archive et le document vivent-ils constamment dans la fiction, l'existence historique composant avec l'imaginaire et vice versa. Entre la pensée et l'action, le passé et le présent, il y a bien des modes d'existence du monde dans lesquels nous évoluons à perte ou gain de raison. Réalité ou fiction ? Réalités et fictions. Où vivons-nous ? Que vivons-nous ? Que révélons-nous ? Voilà un programme dont on ne peut se défaire et auquel toutes formes de réponses sont continuellement données. Et nombre de celles-ci intègrent volontiers en leur sein ou en leur cœur la question-même, qu'elles affichent ou qu'elles recouvrent.

Je remarquais vaguement ce qui se passait autour de moi, mais mon esprit était obnubilé par autre chose. - David Payne, id, p. 305.

Jérémy Demasy



Anne-Cécile Vandalem, Michel Dupont ou réinventer le contraire du monde, Manufacture, Avignon, 2012.

Intranquillités

*Charif Benhelima
Mohamed El Baz
mounir fatmi*

Exposition

06/10 > 16/12/2012

mercredi > dimanche, 12h > 18h

B.P.S.22

espace de création contemporaine
de la Province de Hainaut

Site de l'Université du Travail

Boulevard Solvay 22

6000 Charleroi

<http://bps22.hainaut.be>

071 27 29 71

Visuel : Mohamed El Baz, *Niquer la mort, Fuck the Death* (détail), 2012.

**DA
BA
MAROC**

Vera Molnar : questionner les motivations du regard

Impressionnante rétrospective 1942-2012 d'une artiste mal connue, préfiguratrice du travail par ordinateur. À partir de formes simples, elle a élaboré une œuvre complexe, diverse, renouvelée.

Il n'est pas neuf d'affirmer les liens existant entre mathématiques et création. En littérature, bien des textes à contraintes, ceux des écrivains de l'Oulipo comme des rhétoriciens des XVIe et XVIIe siècles, en attestent. En musique, ils sont là, de la gamme de Pythagore aux compositions de Xenakis ou Wim Mertens, via Bach. En arts plastiques, outre les préceptes du nombre d'or, l'abstraction géométrique et ses dérivés en furent friands et les travaux basés sur le numérique en sont les héritiers les plus récents.

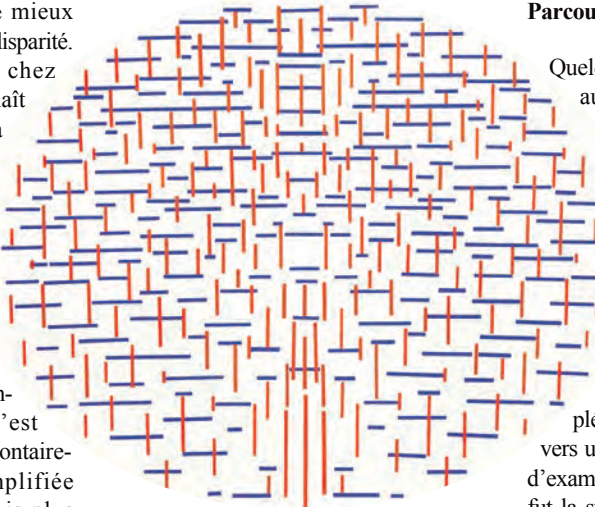
Trop peu connue, Vera Molnar, émigrée de Hongrie en France en 1947, a bâti une œuvre de rigueur et de simplicité mais non dénuée de complexité. Déjà, à l'époque, ses paysages avaient tendance à se synthétiser : horizon, collines et montagnes se lisent en un trait sinueux ; arbres et feuillages deviennent des cercles, des quadrilatères. Et si le carré est devenu sa figure de base, elle s'en est servie pour des agencements et des métamorphoses perpétuels. Car à partir d'un vocabulaire qui semblerait limité, elle parvient à renouveler sans cesse les approches et les points de vue, peut-être parce que, pour elle, ce sont des points de vie.

Expérimentations ludiques et mathématiques

Il y a chez Molnar une part essentielle de jeu. Cette envie que réalisent les enfants à qui les adultes laissent la possibilité de s'amuser à manipuler, assembler, mélanger, déformer, recommencer, disperser, détruire même afin de mieux réitérer dans la continuité et la disparité. L'ennui, chez eux comme chez n'importe quel spectateur, ne naît pas de la répétition mais de la monotonie. Or, à se promener de salle en salle, aussi bien au musée de Rouen qu'au MATMUT de Saint-Pierre-de-Varengeville, la cohérence est patente. Elle trouve sa plénitude à travers des séries. Car une toile ou un dessin seuls n'expriment pas la force et la constance d'une recherche qui s'est nourrie d'influences variées volontairement outrepassées, s'est amplifiée d'expérimentations chaque fois plus risquées, plus aléatoires. La démarche de l'artiste malgré des tâtonnements, des doutes, des hésitations ne se résout pas dans l'inquiétude d'une créatrice en exploration de potentialités neuves ; elle respire au contraire une sérénité apaisante. Probablement à cause de la détermination qui l'anime de refuser le symbole, la référence à l'anecdote, le rapport avec le psychologique ou le religieux ou l'historique. À l'inverse des pictogrammes, des signaux avertisseurs, des codes de l'héraldique, de l'utilitarisme du

design, du décoratif de l'ornementalisation, elle s'en tient à la forme et la couleur en tant que telles.

Cette persévérance et cette ténacité contraignent à regarder le travail accompli dans sa réalité finale. Elle amène aussi à l'innovation. Lorsque Vera Molnar



Décomposition d'un Mondrian : 1954, Collage sur carton. © Helmut Bauer, ADAGP, Paris 2012

s'évertue à dessiner toutes les variations envisageables d'une combinatoire, d'une mutation d'un élément ou de l'assemblage de plusieurs, elle produit d'abord un travail mathématique. Et c'est une conséquence évidente que, dès que l'ordinateur fut devenu un instrument abordable financièrement et pratiquement, elle se soit tournée vers lui pour

élaborer avec davantage d'aisance des projets plus complets, permettant une plus large liberté de choix. Travaux aboutis et esquisses, pages illustrées de journal intime graphique, jalonnent un cheminement permanent, permettant d'en comprendre les étapes.

Parcours pictural

Quelques rares œuvres font référence au figuratif. Il ne reste du visible connu que des repères linéaires ébauchés. Que ce soit un nu, une colline, la montagne Ste-Victoire. Cette dernière est déclinée sous des apparences remaniées, ainsi sous l'aspect d'un ruban, par l'intermédiaire de cercles. À l'instar des haïkus, elles suggèrent et laissent chacun compléter sa vision. Cela évolue ensuite vers une analogie avec des diagrammes d'examen médicaux. Et, récemment, ce fut la structure élémentaire de *Montparnasse sur sable*. Le trait aura aussi comme avatar une écriture essentiellement linéaire et griffonnée. Il foisonnera en zébrures, s'accouplera, foisonnera. Il sera lui-même essence de lettres alphabétiques réduites à n'être qu'une espèce de zigzagement continu. Il s'apparentera à des pistes géométriques sur cadastre invisible. Il reniera un moment crayon, plume ou pinceau pour se visualiser par fil tendu entre des clous. Sous forme de bâtonnets, il engendra un mouvement giratoire sur une surface unie. Accumulé par petites

touches, le voici pastichant du Monet. En angles droits, il se fait croix. La pérennité du carré, lié au chiffre 4, manifeste un désir d'inventer. Il s'inspirera du 'carré magique' de Dürer et de Malévitch, Klee, Mondrian auxquels Molnar rendra hommages. Il sera monochrome, agrémenté ou non de lignes simples insérées ou intégrera des échos concentriques déformés. Il ne se livrera cependant jamais aux jeux formels propres à l'op art de Vasarely et de ses émules.

Le M. de Molnar ou de Malevitch - comme on voudra - sert de sujet. Il impose sa massivité, se retrouve tête en bas. Il est, de même que d'autres lettres, découpé, brisé, plié, déployé, dévoyé même, déchiré, tronqué, accouplé...

Les passionnés de mathématiques trouveront par ailleurs dans le catalogue des remarques sur des programmes informatiques, des analyses détaillées des calculs effectués pour aboutir à des variables, des explications à propos des transformations réalisées entre les premiers essais à la main et leur intégration dans un processus d'ordinateur.

Michel Voiturier

Expositions au musée des Beaux-Arts, à Rouen et au MATMUT jusqu'au 30/9. Infos : +33 (0)2 35 71 28 40

Catalogue : « Vera Molnar une rétrospective 1942/2012 », Paris, Bernard Chaveau, 216 p.

Des images vraies autrement vues

GRAND HORNU

Toute création est une émanation du réel. Elle en donne une vision singulière, propre à l'artiste (re) créateur. Même si elle semble tellement éloignée du reconnaissable, même si elle s'y réfère totalement presque jusqu'au clonage. Ainsi se présente « Le Miroir et les Chemins ».

Les photos, vidéos, construction sonore, installations de Peter Downsbrough, Philippe Durand et Jacqueline Mesmaeker sortent en droit lignage du réel, parfois en frisant le « ready-made ». Mais on le sait, depuis des décennies maintenant, le passage par la main d'un créateur, par l'objectif intellectuel poursuivi déplace les perceptions.

Downsbrough avertit dès la première œuvre. Ce qui est donné à regarder n'est que reflet. Un mur comportant un triptyque monochrome noir indiquant en blanc IN, PLACE, SITU se trouve face à un mur blanc comportant les mêmes mots en noir, mais avec l'inversion gauche-droite quant à la disposition des indications. Le visiteur se trouve dès lors au centre d'un dispositif fonctionnant comme une double image en interaction négatif-positif ; l'une et l'autre sont ici concrètes puisque intégrées aux cimaises, tout en étant virtuelles dans la mesure où elles s'avèrent représentation de l'autre. De quoi interroger celui qui observe autant que sur ce qui est vu, regardé, perçu dans l'espace où il se trouve.

Les photos urbaines du même artiste collectionnent les lieux ordinaires, sous des clartés plus ou moins denses. À les parcourir, elles laissent transparaître combien l'action bâtisseuse des humains



Peter Downsbrough, Saint Ghislain 2004 © 2012 Peter Downsbrough and Artists Rights Society (ARS) New York

impose à l'environnement une géométrie stricte. Elles laissent percevoir combien la densité des matières (ciment ou béton, pierres, argile des briques, métal...) peut se nuancer en fonction du moment choisi.

Son film « INTO » montre la circulation nocturne sur des routes. La géométrie devient alors mouvement, flux. Les lumières se croisent, reprise à l'infini d'un flot perpétuel de déplacements lumineux, vertige mécanique absurde produit pour être subi. Les cartes postales, discrètement transformées, procèdent d'un principe analogue : surprendre l'œil à travers le souvenir qu'il conserve d'endroits connus.

Philippe Durand capte un paysage. Il en donne parfois le miroitement dans une flaque d'eau. Il contraint alors le regard à voir différemment : en miroir,

lui aussi. Les perspectives s'en trouvent bouleversées. Le haut devient le bas. Ce qui n'est pas dans le champ du cadrage apparaît comme en intrusion. L'invisible redevient visible.

Il lui arrive de rendre monumental un élément de façade. « Portail » révèle à son tour les matières d'une porte de garage déglinguée : ses matériaux prennent des consistances que la lumière réjouit. Le délabrement du contreplaqué fracassé, du verre cassé, de la peinture détrempe, du revêtement écaillé des murs... en deviennent somptueux sous le soleil. Et la dimension de l'œuvre impose, sur une paroi de salle, un aperçu illusionniste de la transcription externe d'une réalité économique devenue soudain muséale.

C'est à travers le filtre d'un grillage que d'autres sites sont livrés. Ils s'entrevoient par parcelles, selon la rouille des fils

métalliques tressés, leurs déchirures par usure ou vandalisme, la couleur sur eux apposée, le lierre qui les envahit. Il y a donc obstacle partiel à la vue, distance redoublant celle du passage du sujet par l'objectif de l'appareil. La série « Foliage » met la lumière en demeure de jouer avec des fragments de verre pour valoriser quelque végétal saisi en plan rapproché.

Une suite ironique décline des présentoirs stéréotypés de cartes postales pour touristes en goguette. De manière pléonastique ces cartes véhiculent leurs propres poncifs plus ou moins vulgaires, antinomie intégrale de la production artistique. Enfin, le film « Canoë », à l'instar de celui de Downsbrough, capte le flot intermittent des embarcations descendant un cours d'eau, parallélisme vacancier des embouteillages citadins.

Jacqueline Mesmaeker a d'abord signé une vidéo où matières et lumière interfèrent, focalisant sa caméra sur la jonction entre le plancher métallique d'un monte-charge et la muraille des différents étages. Du clair à l'obscur, de la paroi opaque à la percée ouverte sur les paliers, sans cesse, défilent des colorations, des textures. Le mouvement vertical provoque les changements, réalisant en temps mesurable les effets que les impressionnistes fixèrent jadis sur toiles. Une seconde vidéo est montage en boucle d'une poursuite cinématographique muette. L'homme qui cavale et tombe semble en compétition avec la course d'un train. Tricoter des jambes, chuter, se relever et reproduire indéfiniment ces actions aboutit à un certain vertige.

Projet original que celui de demander à un groupe de personnes de photographier chacune un lieu le même jour à la même heure. S'ensuit un ensemble, anecdotique ou non, qui constitue une sorte de récit continu-discontinu dont la simultanéité éclatée s'apparente aux procédés littéraires unanimes d'un Jules Romains ou d'un Dos Passos. L'ordinaire s'y trouve de la sorte mis en valeur, sorti de son contexte, extirpé du réel d'où il vient, pour devenir fiction selon l'imagination de qui contemple.

Cette expo va dans le sens de l'incitation brechtienne de découvrir l'insolite sous le familier. Elle présente des pistes afin que la vue ne se contente plus des seules apparences par manque de disponibilité, d'attention, d'imagination. Elle est questionnement iconique. C'est loin d'être superflu.

Michel Voiturier

Au MAC's, rue Sainte-Louise à Hornu jusqu'au 14 octobre. Infos : 065 613 850 Catalogue : Denis Gielen, « Le Miroir et les Chemins », Hornu, MAC's, 3 fascicules, 101 p.

CE QUE VOIT LE NAIN

Le duo Guido'Lu est revenu...

Le film nouveau s'appelle : « ce que voit le nain ». Riche en couleurs avec quelques scènes en noir et blanc, le film dépeint une série de tableaux inspirés des œuvres théâtrales de Frédéric Lecomte, auteur et metteur en scène de « Théâtre & Réconciliation ». Sortant de leur duo habituel, les artistes ont choisi de travailler avec une troupe de comédiens. Mais que voit le nain, petit homme handicapé par sa taille mais clairvoyant dans son angle de captation du monde ? Il colle son œil et, se rapprochant, il découvre moult détails de la vie d'autrui révélant une « petitesse » bien supérieure à la sienne ! Durant une heure, et ce en l'absence de tout décor, treize personnages vont défiler et chercher à se montrer sous leur meilleur jour... Cependant, flamboyants habits de scène et panache n'embellissent personne. Telle l'une ou l'autre curiosité de cirque ou de fête foraine, chacun parade à l'aune de sa misère personnelle, impossible à masquer malgré les couches d'artifices. Rien n'y fait : ni maquillage, ni sourire ravageur, ni rond de jambe n'effacent cette incomparable envie de dépasser les autres et de sortir du lot, tout en souffrant par ailleurs, de sa différence et de sa solitude. La sobriété du jeu des acteurs génère une puissance émotionnelle surprenante. Chacun est percé à vif ! Et lubricité malade, inertie pesante, désespoir tranquille ou rebelle, tristesse infinie, rêverie romanesque stérile, et héroïsme vain pour ne citer que ces travers-là vont défiler sous nos yeux ébahis. Guido'Lu nous entraîne ainsi dans une mascarade où saillent diverses angoisses existentielles déguisées en pieds de nez ou dénudées dans une « poignance » extrême... La ronde grotesque n'est pas sans évoquer des accents Felliniens, des portraits à la Diane Airbus ou encore « Le bal » du Théâtre du Campagnol transposé en film par Ettore Scola. Dans « ce que voit le nain »,



© Guido'Lu 2011

l'être humain représenté est quelquefois réduit en métaphores animales : cela roucoule ; cela jappe ; cela bêle, cela bouffe comme des porcs ! Mais nous sommes toujours face à des humains car la conscience bonne ou mauvaise est présente et travaille profondément chaque personnage. La gestuelle tient aussi un rôle important dans ce film comme cela l'était déjà dans « petite pilule pour la Folie » (2003), Opérette en 36 tableaux. Les mouvements simples et longuement répétitifs frisent la transe et invitent le public à se mettre, lui aussi, en route pour qualifier « la chose » qui a lieu sur l'écran. Du côté montage, la technique est très étudiée avec des jeux de mises en abîmes, de superpositions, de quadrillages d'images et de kaléidoscopes tout en laissant vivre en plein écran chaque protagoniste plongé dans son excès. Ce type de technique apparaissait déjà dans le film « interludes-

nothing for nothing » de 2005, dans « just because » de 2007 et aussi dans le film « 10/06/2011 welcome » de 2011.

L'art du duo Guido'Lu tient en trois mots-clés : lecture, images et jeu. 'Lu explique que leur travail repose effectivement sur cette recherche de lecture plurielle où chaque spectateur est amené à associer certaines scènes à sa propre personnalité par phénomène d'identification ou à s'interroger et à critiquer la réalité sociale dont témoigne telle ou telle séquence. Les images minimalistes, épurées, à la limite de la dissection traduisent des moments reliés à la fois à l'insignifiant du quotidien et à l'universel de l'humain. Enfin, le jeu, le caractère ludique des scènes atténuent leur regard pessimiste du monde. Guido s'insurge en effet, contre la manipulation ambiante dont il est témoin : « Tant dans le domaine de l'art, qu'en

politique ou dans le monde de la finance, le mensonge règne ! Tout est justification à tractations diverses... » Pour en revenir au film « ce que voit le nain », là aussi le mensonge est abordé mais surtout le mensonge adressé à soi-même. Chacun se fait croire qu'il est un autre que lui-même. L'un clamera, affalé dans son sofa : « Moi, j'agis ! ». L'autre dira : « Je vais me transformer en princesse ! ». Il y a erreur sur sa propre réalité et dans l'ombre des coulisses, les murmures vont bon train, dans cette ultime manipulation de soi. Vanité !

Il ya le rapport à soi... Il y a le rapport à l'autre où l'échec se pointe aussi. Les scènes de couples qui se prennent et se déprennent font frémir. Les scènes de séduction facile bouleversent tout autant : que d'abus de l'autre ! Et en grand groupe, c'est le manège tournoyant du paraître qui règne... L'attrait d'enfiler le soulier de célébrité taraude

et chacun de s'acharner à vouloir correspondre à une peinture qu'il n'est pas... Si le propos grince bien souvent, la couleur et le montage du film adoucissent l'ensemble et parfois, au détour de cette multitude de faux semblants, des accents d'authenticité jaillissent... Oser dire « j'ai peur... » ; oser dire « je manque... » ; oser dire le fond de soi devient possible et les cuirasses tombent pour un moment...

L'épineuse question du registre de ces deux artistes arrive... « On ne sait pas où nous mettre ! On n'est pas assez vidéo ; on n'est pas assez cinéma ! Le côté atypique de notre travail dérange... Pas envie d'être mis dans un moule ! » dit Guido et il ajoute : « Je n'aime pas être une chaussure dans une boîte. Je préfère être une chaussure qui court ! Je n'aime pas les tiroirs... » 'Lu quand à elle résume leur travail ainsi : « Nous sommes intègres... Je ne pourrais pas faire autre chose. C'est un langage et un partage... La façon dont nous travaillons, cela doit rester vrai... Je ne voudrais pas déguiser mon discours pour faire plaisir ou changer un propos pour faire plus gai... ».

Leur désir de créer est bien vivace et un nouveau projet est en route ! Il y sera question de supercherie. Il y aura du beau monde : un artiste plasticien reconnu, un groupe de Free Music, une ribambelle de comédiens plus « fous » les uns que les autres. Il y aura des éléments « kitch », des posters en fond d'écran et des rémanences de « petite pilule pour la Folie », film qui n'a pas encore déployé tout son potentiel... En fonction des interprètes, Guido'Lu se prépare à écrire un scénario ajusté. Comme pour chaque co-création, ils vont beaucoup penser, parler, discuter, cerner l'essentiel, construire, extraire leur dénominateur commun... Mais aussi, choisir les costumes, les couleurs, créer la trame sonore, régler les plans, songer à des propositions d'improvisation, etc...

Ils vont pratiquement tout réaliser par eux-mêmes ! Se démenant entre rigueur technique et justesse de ton, ils vont nous concocter un cocktail maison dont nous reprendrons volontiers...

Judith Kazmierczak

Acteurs du film : Raphaël Dautricourt, Christine Mober, Jean-Louis Froment, Sarah Goossens, Jean-Pierre Nicaise, Véronique Resler, Marc Fontaine, Michel Nolevaux, Joël Baguet, Louise Yanogo Wendkuni, Carla Romagnoni, Annick Cornette, 'Lu Ruytin.

« ce que voit le nain », film de Guido'Lu en HD ; 16:9 ; stéréo ; 68 minutes (version française et version sous-titrée en anglais). En vente à Bruxelles, Liège, Charleroi, Paris et Marseille dans les musées ou librairies d'art.

SENEFFE

Morrens et Geurts : le regard balisé

En architecture de jardin, un ha-ha est un obstacle à tout passage intempêtif, qui laisse néanmoins le regard libre de voir ce qui se trouve au-delà ; ce peut être un fossé seul ou avec adjonction d'un mur. Comme 'ha-ha' est aussi une interjection exprimant la bonne humeur, les deux compères Peter Morrens et Frédéric Geurts ont manifestement pris le parti de s'amuser à travers les espaces du parc du château de Seneffe.

Leurs installations misent à la fois sur le ludique et le conceptuel, en contraste avec l'architecture massive de l'endroit. Le « Cercle corrigé » de la cour d'honneur

annonce l'objectif. Sa fragilité, sa courbure, son apparente instabilité s'opposent à la rigidité de la façade. Comme, à l'arrière, la monumentale balançoire abandonnée joue en contrepoint des portes ou des fenêtres, et, dans les frondaisons, un voile translucide bat au vent avec les feuilles des arbres, s'avère antagoniste du mur d'enceinte figé en terre.

La « Machine à perspective » est composée de deux rails métalliques bleus prolongés sur 150 mètres à travers les jardins. Ils se croisent in fine, ayant dessiné concrètement dans l'espace

les lignes de fuite propres à la théorie de la perspective, mettant le regard à contribution pour combiner la pratique et le postulat.

De même, l'intervention dans la volière – une branche perchoir traverse le grillage pour aboutir dehors – met en confrontation l'emprisonnement et la liberté, le confort assuré et l'aventure hasardeuse, l'artifice et le naturel. L'humour est sous-jacent. L'ancienne glacière est annoncée par des panneaux d'interdiction à cause d'un supposé danger. La galerie extérieure accumule, en bric à brac, des pancartes revendica-



©FN.MV

tives vierges potentiellement destinées à quelque cortège revendicatif. Des chiffres plantés çà et là, se rapportent à des notations mystérieuses, loufoques, ésotériques, dadaïstes de Morrens. Et, l'une des dernières ingérences artistiques consiste à laisser partir le visiteur avec ce début de phrase ou cette question sans réponse : « Et maintenant » érigé en toutes

lettres au faite de la muraille.

M.V.

Château de Seneffe, 7-9 rue Lucien Plasman à Seneffe, jusqu'au novembre. Infos : 0032 (0) 64 55 69 13

ÊTRE à 360 degrés : Tania Lorandi et Gian Ruggero Manzoni.

Extraits de propos recueillis par Paola Castagna (poète et photographe) au siège du Collage de 'Pataphysique à Sovere, Lac d'Iseo (Bergame). Les protagonistes de cet entretien sont italiens. En 1970 Tania Lorandi rencontre Léopold Plomteux, (Réalité Cobra et Groupe Art Abstrait) qui l'initie à l'abstraction. Ensuite, Frederic Beunckens, à l'Académie des Beaux-Arts de Liège lui fait découvrir la figuration. C'est au sein de cette institution qu'elle sympathise avec les idées de Guy Vandeloise qui l'amène à la réflexion et à l'élaboration introspective de ce qu'elle exprime. De là provient sa manière d'affronter chaque travail avec une modalité stylistique indépendante et sans répétition. C'est dans ce contexte que naît son éclectisme, qu'elle même appelle "polyédricisme". A partir de 1988 elle s'intéresse à la 'Pataphysique et collabore avec Enrico Baj. Gian Ruggero Manzoni est né en 1957. Il est écrivain, poète, critique et théoricien d'art. Peintre autodidacte, il est le cousin de Piero Manzoni. Du croisement des mythes qui relie classicisme et romantisme... où se situe l'italianité aujourd'hui, quelle place a l'art dans la vie? Quelques questions parmi d'autres qui alimente le débat...

Paola Castagna : Comment voyez-vous l'art d'aujourd'hui ? Y a-t-il encore des raisons pour faire de l'art?

Tania Lorandi : Dans mon être symboliste il y a une composante visionnaire (c'est sûrement pourquoi Alfred Jarry m'intéresse autant). Puisque le "système symbolique" est lié à des images transcendantes et à des mythes de fondation, j'y ai entretenu mon lien avec la tradition aussi bien picturale que spirituelle... L'ère moderne tend à couper ce cordon là, mais pour moi il est vital même pour cicatrifier la fracture anthropologique. A coté de cela il y a des histoires montées de toutes pièces et si j'ai souvent cité Marcel Duchamp dans mon travail c'est aussi pour protester contre la "mythification" construite autour de lui... Selon moi, une personne qui fait de l'art "vraiment" ne se pose pas : « des raisons pour faire de l'art » elle fait sachant qu'elle ne peut faire autrement, tout au plus elle observe et réfléchit sur comment elle fait... Je comprends ta question, mais je la considère sans "raison"... (sourire)

Gian Ruggero Manzoni : J'ai connu personnellement Joseph Beuys quand je travaillais avec Lucrezia De Domizio Durini et c'est une figure artistique que j'ai beaucoup aimée. A travers son intérêt pour les sciences, la botanique et la biologie, on peut dire que Beuys était l'interprète conceptuel d'une alchimie moderne et de certains symboles qui lui sont chers. Ce n'est pas un hasard que son travail soit appelé "conceptuel chaud". Une manière d'être artiste à 360 degrés, pourrait on dire, un exemple pour l'art d'hier, d'aujourd'hui et de demain...

T. L. : J'apprécie beaucoup la manière qu'il avait de faire de la vie un art et de l'art une vie, en manifestant aussi bien la vie que l'art avec un fort engagement social...

G. R. M. : Je suis aussi fort proche de la position de ceux qui font de l'art un engagement d'ordre social. Ca doit dépendre de mes influences romantiques, de ce "grand souffle tragique" typique du Romantisme, duquel en bon allemand, Beuys aussi était l'interprète. Nous, Italiens, nous n'avons pas eu notre Romantisme et celui que nous avons appliqué dans l'art provenait du nord de l'Europe. Nous avons fait don du Classicisme à l'Europe du nord et celle-ci a échangé ce don avec le Romantisme. Tout comme toi, je crois en un art qui étudie et réinterprète les symboles et comme toi ma peinture est narrative et littéraire.

T. L. : Oui, c'est vrai. En ce moment je pense à la composante didactique qui est en moi et que souvent j'identifie à mon instinct maternel... Elle est comme un sentiment de responsabilité, de devoir éduquer à travers l'art. Parfois j'appelle ça ironiquement un défaut.

G. R. M. : Dans l'acte de faire de l'art, la composante maternelle est très importante. La figure qui émane de la "Terre mère" repose sur une grande partie de notre tradition et donc de notre connaissance. En plus la "Terre mère" née à partir des civilisations méditerranéennes, grecques et puis romaines, jusqu'à celles nordiques, n'est pas seulement symbole de fertilité et de nourriture corporelle, mais aussi de la nourriture qui sert à l'âme. Au-delà de donner naissance à la matière hors de la matière elle est aussi la divinité qui renferme en elle les principes éducatifs. Ce n'est pas un hasard, si dans le monde hébreu, l'"hébraïtude" est transmise par la mère et que les enfants reçoivent d'elle les premiers préceptes moraux qu'ils appliqueront dans leur vie sociale.

T. L. : Voilà sûrement pourquoi j'interprète l'éducation comme un engagement presque politique. Par exemple, quand j'invente un "cône" qui permet aux femmes de "pissier" debout comme les hommes, c'est une façon de rendre justice au monde féminin et je réalise, avec cette action, un objet qui a des finalités didactiques, sociales et donc politiques... Dans le Collage de 'Pataphysique toutes les nominations et tous les titres ont été présentés aussi au féminin. Notre Magnificence Vice Curatrice Lucy Green est une femme et les titres de nos messieurs doivent céder la priorité aux titres féminins. Bon enfin, ce n'est pas une nouveauté de dire que le fait d'être une femme artiste est plus difficile que pour un homme puisqu'il faut se confronter au monde de l'art qui est encore machiste. C'est un univers où émerger signifie s'auto affirmer et définir sa propre identité par rapport aux figures patriarcales sur lesquelles s'est établi le bâtiment historique des arts. Malheureusement, « la figure de la "Terre mère" » que tu as citée a été submergée par



Tania Lorandi et Gian Ruggero Manzoni, photo de Paola Castagna

l'empire de la personnalité et de l'égo, au détriment d'une croissance intérieure qui porterait l'être à se confronter dans un groupe... Quant à moi, je veux rester libre des mouvements artistiques et du marché, me laisser la possibilité de sauter librement d'un langage à l'autre. Dans mon travail il y a les nombreuses facettes d'un polyèdre et beaucoup d'éclectisme dans la recherche...

G. R. M. : Exactement, le propos du corps est à mon avis fondamental. Il faut mettre fin à cette scission entre corps et esprit, corps et énergie et ne jamais séparer l'art de la vie et la vie de l'art. Je suis heureux qu'actuellement de plus en plus de jeunes gens prennent en considération cette position selon laquelle nous sommes des hommes vingt-quatre heures par jour et des artistes vingt-quatre heures par jour. Comme disait Baudelaire, le "souffle juste" nous traverse une minute par jour, le "punch créatif" dure une minute, tandis que dans les vingt-trois autres heures et cinquante-neuf minutes on élabore ce qui est arrivé dans cet instant, la vision qui a eu lieu dans ce bref moment dans lequel on a été en contact avec le tout.

Mais pour reprendre un discours plus ample... ce que je sens évident aujourd'hui c'est que la crise que nous traversons n'est pas seulement économique, mais aussi et surtout éthique. Elle découle toujours plus d'un manque identitaire de l'Occident. Un Occident qui se repose de plus en plus sur des modèles de références américaines. Il me semble que nous, Européens, soyons entrés dans une spirale négative déconcertante, mais, lorsque cela est nécessaire, nous savons encore reconnaître notre potentiel et de ceci découle le désir de se confronter, d'édifier des ponts, de créer des situations différentes, des groupes que je définis "cénacles de renaissance". Il est important d'essayer de créer des occasions de rencontre et de débat dans lequel tout le monde conserve son identité et son idéalité artistique. Confronter sa propre individualité avec celle d'autrui permet de pouvoir tracer des lignes communes de rencontres qui peuvent être l'appui de projets à élaborer et ensuite développer... Nous sommes déjà en train de créer un réseau. Personnellement j'ai toujours travaillé de cette manière. Cette façon de vivre l'art ne doit pas être confondue avec le "nomadisme culturel" théorisé par le Post-modernisme. Cette prise de conscience définie comme "composante spirituelle" et que nous appelons "art-vie et vie-art" est la fondation sacrée de la créativité. On se rencontre comme autrefois on se rencontrait entre alchimistes, ésotéristes et nous échangeons des données, des expériences et des informations. On parle. On construit. On vit, au-delà de l'aspect artistique, l'humanité que celle-ci incarne. Dans tout cela il y a un grand réveil de la conscience d'être artiste, d'être, pour utiliser une définition forte, le "pratiquant d'un culte". En Italie, nous travaillons à promouvoir Ultranoventecento, un cénacle formé par de jeunes peintres et des poètes, mais il y en a beaucoup d'autres, qui sont aussi intéressants, dispersés à travers l'Europe.

T. L. : Je suis d'accord qu'un tel plan d'action soit important. Ces réseaux naissent parce qu'il y a une exigence, une nécessité en grande partie mystique.

G. R. M. : Un mystique peut également être un anachorète, un ermite...

T. L. : Un tel "officiant" n'est pas un ermite. L'ermite poursuit sa recherche intérieure, il s'extrait et n'est pas attiré par l'autre, il ne tend pas particulièrement à la relation avec l'être humain... Tandis que notre "officiant" vit le monde dans le monde.

P. C. : Existe-t-il encore des maîtres ?

G. R. M. : Les maîtres existent toujours.

T. L. : J'ai eu des maîtres, des êtres humains qui m'ont cédé certains de leurs trésors, une part du résultat de leur expérience. J'en ai encore maintenant, car je ne peux m'empêcher d'aller de temps à autre regarder même seulement une reproduction d'El Greco. Puis pour ce qui est de

ma position personnelle... j'ai grandi dans notre société judéo-chrétienne mais avec une forte inclination orientale : je ne peux pas oublier tout ce que j'ai lu sur le bouddhisme zen... lire tout Suzuki à seize ans ça laisse des traces. Je peux exprimer ainsi ma part orientale : je ne suis rien sans la personne qui est devant moi. Je ne suis pas la totalité, j'en suis une infime partie, très petite, donc je ne peux être sans le jeune qui m'interpelle, sans ma fille qui me pose des questions, sans les Membranes et les Membres de Collage de 'Pataphysique et même pas sans le maître que j'ai rencontré et sans ce qu'il m'a donné. Je l'appelle maître par respect pour son ancienneté, parce que, dans le fond lui aussi n'est rien sans moi. Nous sommes des particules en mouvement dans l'univers qui de temps en temps entrent en relation les unes avec les autres : elles se rapprochent et parfois créent des groupes, des grappes qui se font et se défont ensuite. Après tout, nous sommes des ermites qui par moments deviennent des officiants de l'art...

G. R. M. : Je vis la figure du maître de manière traditionnelle, étroitement liée à la notion de recherche et de respect. Celui qui a travaillé en art trente ou quarante ans de suite, avec cohérence, dévouement et passion, c'est juste qu'il soit considéré comme un maître dans l'acception élevée du terme. En outre, je vois la figure du maître en tant que porteuse d'idéalité et, en théorisant "art-vie et vie-art", je considère comme maîtres ceux qui, de manière remarquable, vraie, sincère et honnête, donnent et nous ont donné un exemple. Ceux-là, pour moi, sont des maîtres, même s'ils font un art différent du mien.

T. L. : Je comprends ce que tu veux dire. C'est comme dans les corporations. Au-delà du respect, qui est le minimum à avoir et qui est sous-entendu ; la définition, le fait d'être investi d'un titre, d'un rôle, sont importants.

G. R. M. : Qu'est-ce que tu veux dire par corporation ?

T. L. : Si un ensemble de personnes se dédie à la même tâche et à la même recherche cela sert à donner un corps à plusieurs voix, à donner une définition... Un jeune qui est en recherche entre en contact avec la corporation, il ne se perd pas.

G. R. M. : Comment vois-tu le rapport entre l'Art et la Science ?

T. L. : Je crois que l'art ne peut pas être dissocié de la recherche scientifique. Parfois, c'est l'art qui anticipe la science où lui donne des réponses. C'est ce qui se passe en 'Pataphysique, qui n'est pas une science, mais La Science, celle qui les contient toutes. Sur cette sentence se termine Gestes et opinions du Dr Faustroll, pataphysicien le livre néo scientifique écrit par Alfred Jarry, qui se situe entre philosophie, symbolisme, art et science... Et pour l'art ça devrait être la même chose.

G. R. M. : Sans exagérer, je pense que nous sommes dans une sorte d'ère messianique, à la fois pour l'art et pour l'humanité. Je le crois. Je fais un acte de foi. Tania, penses-tu que pour rejoindre l'harmonie et la paix on doit encore vivre l'effondrement ou cet effondrement a-t-il déjà eu lieu ?

T. L. : Je pense au-delà de moi comme présence matérielle et physique. Même si nous mourrions tous et que la terre se désintègre, nos esprits resteraient de toute façon tous unis et nous vivrions ensemble dans l'univers.



>RECIPROCITY<

Sixième édition de la biennale Internationale du Design de Liège.

Le design comme vecteur d'innovation et de cohésion sociale. Un thème qui rassemble une quinzaine d'expositions et d'événements.

Octobre sera le mois du design à Liège, RECIPROCITY est la nouvelle dénomination de la Biennale Internationale du Design de Liège qui aura lieu du 5 au 28 Octobre 2012. la Direction artistique est confiée à Giovanna Massoni.

Cette année, se profile une nouveauté intéressante : la création d'un Meeting Point, à l'Espace St Antoine du Musée de la vie wallonne. Le visiteur pourra se reposer, se détendre et s'informer sur le programme de cette 6e édition. Mapping the Design world est sous la curatelle de Max Borka qui a conçu un projet documentaire qui réunit une centaine de projets provenant de différents pays où le design s'est incrusté comme facteur de bien-être et de création de nouveaux liens sociaux.

Le nombre élevé de participations dans la ville (galeries et musées, obligera le visiteur à faire ses choix en fonction de ses goûts personnels. Parmi l'éventail énorme de choix proposés, signalons l'exposition centrale Memorabilia qui comme son nom l'indique est axée sur les relations qu'entretient le design avec la mémoire. L'espace St-Antoine accueillera pour cette occasion l'expo centrale dirigée par Giovanna Massoni. Un appel à projets international



Emile De Visscher, Marcinelle, 2012
deux lampes, verre et charbon

lancé en 2011 a permis de réunir une soixantaine de créations qui seront présentées au public. Parmi les artistes sélectionnés nous avons retenu le projet de Emile De Visscher, un jeune designer belge basé à Londres. Emile De Visscher a été très marqué par ses souvenirs d'enfance, notamment une image très forte lui revient souvent en mémoire: l'image des terrils. Il s'explique, « Ce sont des incroyables témoins d'une période prospère et pourtant dure, ils sont tout ce qu'il reste de visible d'un pan d'histoire de la Wallonie et de ses mines étalées de Mons à Liège. » Le jeune designer a imaginé des lampes (voir photo) reprenant la typologie cônica



Jacques Lizène et Frédéric Richard.
Art synchrétique 1964 en remake, chaises découpées et croisées, en prototype «reciprocity» 2012

des terrils. Le charbon pilé qu'il dépose sur le verre donne à cet objet des allures fantomatiques. Comme il le souligne, ces lampes ne sont pas faites pour éclairer mais bien pour veiller et lire dans l'obscurité. Un hommage détourné à ces mineurs d'autrefois qui devait travailler dans la semi obscurité. « L'idée même d'utiliser le charbon comme matériau de construction était une forme de travail sur le souvenir. En cours d'exécution, mes mains et mes vêtements étaient au fur et à mesure recouverts de ce charbon noir. Je me transformais moi-même en mineur. Je devenais impersonnel tout comme les mineurs l'étaient en sortant des mines, noirs de la tête aux pieds, tout signe de personnalité effacé par le charbon pilé. » Le jeune designer a été fortement marqué par la catastrophe du Bois du Cazier du 8 août 1958 est pour lui la représentation même des conditions et de l'horreur des mines. En hommage, il choisit de garder ce nom pour son projet.

Dans un autre registre, parmi les nombreuses expositions satellites vous ne manquez pas à la **Maison des Métiers d'Art** rue des Croisiers, de rendre visite à l'incontournable petit maître de la sculpture nulle, **Jacques Lizène** him self. Pour la circonstance il coiffa cette fois la casquette du designer médiocre. Le titre de l'événement en dit déjà long sur les intentions: No Design. En 1975, il innovait en lançant l'idée: « collectionneurs avertis, il vous faut acquérir un Lizène pour mettre en valeur votre mobilier de style. » Une manière pour l'époque de créer des liens en invitant les collectionneurs à moderniser leur intérieur. Une forme d'auto publicité qu'il affina par la suite dans ses sculptures nulles des années quatre-vingt qui revisitaient l'art synchrétique qu'il développa dans les années soixante. Un peu compliqué tout ça, pas du tout! Le prince de l'hybride à plus d'un tour dans son sac. Dans l'expo il croise l'une de ses chaises avec une chaise prototype de Frédéric Richard, un jeune designer liégeois. Coup double pour le collectionneur qui désirera acquérir la pièce ...

A épinglez aux Brasseurs: Métamorphose du 22.09.2012 au 27.10.2012 Jonathan Honvoh, Rodrigue Strouwen, Nicolas Masson, Mike Latona, David Widart, Richard Colvaen.

Une exposition qui nous donne à voir une impressionnante installation hybride conçue pour investir les multiples recoins du lieu. A ce titre, elle se différencie d'une exposition classique axée sur une seule discipline. Brassant les genres, mélangeant les styles où se croisent le design, la photo, la vidéo, la peinture, le dessin, la création d'objets et l'informatique (mapping, vj-ing), «Métamorphose» revisite de fond en comble non seulement les perceptions habituelles que nous avons en visitant un lieu dédié à l'art mais transforme aussi toutes les perspectives architecturales de celui-ci en conviant, en outre, le spectateur à devenir partie prenante et acteur de l'univers qu'il découvre.

rens.: OPMA — Province de Liège — Culture
15, rue des Croisiers 4000 Liège Belgique
www.designliege.be

JACQUES LIZÈNE No DESIGN (HA ! HA ! HA!)



du 5 au 28 octobre 2012

du lundi au vendredi de 12 à 18 heures, le samedi de 11 à 17 heures

une exposition satellite de RECIPROCITY design liège 2012

Maison des Métiers d'Art
7, rue des Croisiers
4000 Liège
+ 32 (0)4 232 86 96
+ 32 (0)4 232 87 10
www.nadjavilienne.com
www.designliege.be



À LA GALERIE KRETHLOW, le dessin fait de la résistance

Après l'ouverture discrète, en février 2011, de l'antenne bruxelloise de la galerie d'art qu'il a créée à Berne voici une quinzaine d'années, le Suisse Michaël Krethlow est déterminé à passer à la vitesse supérieure pour faire valoir les artistes qu'il représente et, surtout, sa manière singulière de vivre son amour pour la peinture et le dessin. Une démarche peu commune de nos jours, fondée sur les liens affectifs qu'il entretient avec « ses » artistes. Une histoire où le regard et le goût, déterminés par une profonde connaissance de l'Histoire de l'art, vont de pair avec la fidélité en amitié : à 45 ans, Michaël Krethlow est un professionnel qui a gardé un cœur d'amateur, condensé de savoir-être et de savoir-faire.

Remarqué en septembre dernier durant les *Brussels Art Days*, en raison de la qualité de son exposition des gouaches sur papier de Julia Steiner, il a pris une chambre en octobre au *White Hotel* à l'occasion de sa première participation à *Art on Paper*, mettant en évidence le talent de peintres et dessinateurs peu connus chez nous mais recherchés sur le marché allemand, lesquels ont pour noms Marcel Gähler, Johannes Spehr ou Irene Bisang. Une participation à *Art Brussels* devrait favoriser prochainement son intégration dans la capitale de l'Europe, prisée par les galeristes venus récemment en nombre de l'étranger pour s'y faire une place d'élection. L'opulente ville de Berne ne compterait par comparaison, selon lui, que trois galeries intéressantes.

Dans l'esprit de la Factory

C'est par l'intermédiaire de Christian Denzler, dessinateur suisse-allemand installé à Saint-Gilles depuis 1995, que Michaël Krethlow décide de transformer en galerie d'exposition deux petites pièces en enfilade au rez-de-chaussée d'une habitation dont il fait du même coup son pied-à-terre lorsqu'il séjourne à Bruxelles : une chambre à l'étage, un salon au sous-sol. Le quartier, plutôt populaire et a priori peu fréquenté par les amateurs d'art contemporain, va-t-il

inscrire cette adresse dans son traditionnel « parcours d'artistes » ou la galerie devra-t-elle déménager pour acquérir davantage de visibilité dans le milieu des affaires ? L'avenir en décidera. En attendant, Krethlow a inauguré au printemps dernier, à deux pas de chez lui à Berne, un café d'artistes niché dans un établissement classé du centre-ville voué à l'enseignement. D'où le nom de *Lehrzimmer* (la salle des professeurs) pour ce bar alternatif, tenu par les copains et artistes avec lesquels il agit de connivence, où des vidéos sont projetées, des livres d'art vendus, des soirées arrosées et animées. Tous les jeudis, au début, on pouvait y voir le galeriste servir au comptoir, ranger tables et chaises en fin de soirée, et se laisser aller à exprimer la facette rock-and-roll de son caractère par ailleurs plutôt réservé. Une façon d'immerger sa conception de l'art dans le contexte existentiel de l'entraide, de la fraternité et du plaisir de vivre. Ce modèle trouvera-t-il un écho entre le parvis de Saint-Gilles et la porte de Hal ? Un noyau de dessinateurs, de musiciens et d'autres sympathisants sont prêts à tenir ce pari. Ce qui rend cohérent le catalogue de Krethlow, s'il fallait rechercher chez ses artistes un point commun, c'est à la fois la qualité d'exécution des œuvres et la spiritualité qui s'en dégage, dans le prolongement de la tradition classique des maîtres anciens de la peinture, du dessin ou de la gravure. Placé sur un socle théologique qui n'exclut ni l'humour ni la sensualité, le travail de ces bénédictins plus proches de l'esprit d'un Léopold Rabus que de Rondinone ou Urs Fischer, pour ne citer que des compatriotes, est à scruter pour en approfondir le sens et la profondeur, tout effet de tape-à-l'œil étant proscrit.



Wolfgang Zät, linogravure, 238 x 202 cm, 2011

Secrets comme des coffres suisses

Christian Denzler est un dessinateur virtuose, capable de faire émerger d'un fond blanc un portrait né d'un crayon dont la mine est à peine appuyée sur le papier, fin, soucieux des détails, des nuances et des ombres portées. Une exposition récente de quelques-unes de ses œuvres à Hambourg cet été a permis à des visiteurs subjugués de ressentir la sensation de rémanence de ces images en grand format semblant issues d'hallucinations, par ailleurs très difficiles à restituer en photographie. Un précieux catalogue en témoigne, disponible à la galerie. Gabriel Brachot ne s'y était pas trompé qui avait présenté et commenté

jadis certains de ses travaux antérieurs, autrement oniriques et chargés d'érotisme : « *Christian Denzler recherche le mystère des choses, percer le mystère sans l'expliquer, mais en décrire la réalité comme en rêve. Entre matières inertes et embryons cellulaires, multipliés et déclinés en matières organiques vivantes, végétales... Passant de l'attraction des surfaces à leur irritation, du minimalisme presque microscopique au gigantesque, non dans un processus d'agrandissement mais dans un processus d'augmentation d'intensité... il nous montre l'étrange, son questionnement du sujet, sans en démonter la personnalité. Ni figuratif ni abstrait, il travaille sur les associations d'idées et la création de ces associations.* » Et Konrad Tobler d'ajouter des propos qu'il a tenus à cette exposition organisée chez Brachot en 2006 : « *Presque oniriques, les images de Denzler reflètent le moment où elles deviennent images. C'est étrange : il crée au moyen du dessin des images qui rappellent à de nombreux égards le procédé de la photographie [...]. Les visages apparaissent comme si les rayons lumineux venaient de les imprimer sur le papier. Et ils affleurent — aussi précis et présents soient-ils — à la surface comme s'ils se trouvaient dans l'état instable d'une feuille qu'on vient de plonger, au laboratoire, dans le bain de développement.* »

Toujours dans le domaine du portrait faussement réaliste, Till Freiwald, quant à lui, s'est fait connaître grâce aux aquarelles sur papier où il montre un visage dans un rapport frontal qui fait croire de manière troublante que nous faisons face à une photo d'identité. Dans son cas aussi, la maîtrise technique est impressionnante. Et lui aussi semble vouloir mettre en échec les visées machinales de l'appareil photographique, la main du dessinateur contestant dans le champ artistique cette technologie prétendument progressiste et particulièrement galvaudée à notre époque. Nous ne reviendrons pas, dans ce panorama très sélectif, sur les linogravures de Wolfgang Zät, exposées par Krethlow à Bruxelles du mois de mai à la mi-août 2012. Sinon pour relever dans les mystérieuses forêts représentées, grandioses et pleines d'obscurités, l'intrusion d'un fantastique dans la pure tradition germanique : elles disent, par l'enchevêtrement des lignes et des motifs qui les constituent, combien là aussi le mutisme du dessin en l'absence de toute narration est souverain. L'artiste, qui a parfois passé une année entière sur un seul de ses grands formats de papier, travaille comme Denzler dans le temps très long de la patience. Il a récemment obtenu une bourse (Stipendium des Kantons Bern) pour œuvrer six mois à Paris.

Art on paper

Évoquons enfin, aux côtés de la jeune Irène Bisang, deux artistes majeurs présentés à *Art on Paper* : Johannes Spehr et Marcel Gähler. Par l'interprétation politique et sociale qui peut en être donnée, les travaux de l'Allemand Johannes Spehr, professeur à l'Académie de Beaux-Arts de Mayence depuis 2008, s'inscrivent sans aucun doute dans la filiation de Joseph Beuys. Conjuguant avec talent les techniques de l'illustration et de la bande dessinée, il livre des dessins apparemment simples et en réalité très inquiétants, dénonçant l'absurdité du capitalisme et du travail de bureau, par exemple. Dans l'ensemble des œuvres qu'il a regroupées sous le titre générique de « *Die Revolution findet nicht statt* » (La Révolution n'aura pas lieu), des scènes mettent en relief des personnages tranquillement installés dans un abri creusé dans la terre comme un tombeau aménagé pour y combattre leurs peurs. Distillant une étrangeté due à l'absence d'expression des visages et à l'incongruité de certains détails, ces images sont appelées à nous déranger qui provoquent le malaise avec subtilité. Comme dans les romans de Dino Buzzati (« Le désert des tartares »), on y attend un ennemi invisible, lequel n'est autre que l'ennemi de tout artiste : la réalité engendrée par l'écoulement du temps.

Suite à la page 33

LESSINES

Alain Bornain : un présent qui investit l'histoire

Alain Bornain poursuit son expérience d'installations au sein du musée Notre-Dame à la Rose de Lessines. Il confronte des pièces contemporaines aux objets anciens de la collection permanente. De la sorte, il connote des significations insolites, voire insolentes, à un contexte historique chargé de sens puisque lié à la maladie et à la mort.



Alain Bornain © : Marie-Noëlle Dailly

Empruntant l'ascenseur, le visiteur sera d'abord mis en présence de son autoportrait, vestige de l'expo « Ad Vitam » (cfr. FN n°53 p.27). En effet, dans le miroir qui lui fait face, il lira, comme en filigrane, les pourcentages des différentes matières dont un corps humain est composé. Cette fusion du vivant et de la statistique engendre forcément une nouvelle et singulière perception de soi.

Fusion des sexes, ensuite, par l'intermédiaire de ce fragment doré de squelette : un bassin qui présente les caractéristiques simultanées du masculin et du féminin. Os précieux, essentiel à l'anatomie, lieu où se concrétise un fœtus né de la rencontre entre spermatozoïde et ovule, mettant ici sur pied d'égalité femelle et mâle.

Plus traditionnelle, une toile. Elle est en noir et blanc, montrant de jeunes enfants en train de tourner en rond dans une luminosité glauque. Inspirée par une photo d'archive du musée montrant des bambins soumis jadis à de la lumbinothérapie. L'ambiguïté de cette promenade circulaire rappelle davantage une ronde de prisonniers ou d'aliénés (voir Van Gogh) dans une cour carcérale qu'un traitement médical. Ce type de composition rejoint une autre huile dont l'équivoque est entretenue par Bornain : abstraite, elle est rythmée répétitifs envoûtants ; figurative, elle devient défilé militaire stupéfiant.

Métonymie de l'hospitalité accordée aux plus démunis, deux bols attendent sur une table. Épurés dans une extrême simplicité, ils sont en or, éclatant sur fond de bois presque brut. Non en

tant que signe d'opulence mais plutôt afin de célébrer la richesse d'une générosité au service d'autrui.

Sur une autre table, une carte postale à emporter pose une question fondamentale à laquelle chacun sera incité à répondre. Cela rejoint une autre interrogation, inscrite symboliquement dans la salle des malades : « *Combien vous reste-t-il ?* », à charge pour chacun, encore une fois, de choisir s'il s'agit des biens matériels qu'il possède ou du nombre de minutes qui le séparent de la mort.

Ceci aura écho avec le journal mural installé sur l'un des frontons du jardin intérieur du couvent. Y défilent en boucle, indécents mais objectivement chiffrés, le nom et la valeur des cinquante fortunes les plus pharamineuses de notre planète.

La Chapelle accueille 40.000 dés à jouer, dispersés au sol. Ce sont les dés noirs de nos destins joués trop souvent au hasard de nos choix et de nos errances. Ils ne portent pas de chiffres mais une face vierge et, sur les autres : « Extase », « Manque », « Oubli », « Présence », « Profit ». Cet impressionnant flot paradoxalement répandu sur le dallage en damier d'un lieu dédié à un Dieu

tout-puissant rappelle que les croyances sont multiples, aléatoires.

Plus loin, allusion au martyr du Christ, une couronne d'épines. En apparence du moins. Car de près, il s'agit d'un assemblage de ces célèbres colliers de serrage Colson qu'utilisent bien des professions du bâtiment. L'illusion est parfaite et le lien s'établit autant avec la Passion des évangiles qu'avec la pénibilité de certains métiers.

Vers la sortie, voici deux tapis sur lesquels le visiteur marche. Il pose successivement ses pieds sur un agrandissement de recherche de l'infiniment petit au microscope et sur l'infiniment grand d'une galaxie. L'artiste rejoint Blaise Pascal et sa réflexion au sujet de l'homme situé entre les deux.

Des mots encore, en néon cette fois. Message polysémique, lisible à plusieurs degrés puisque qu'il se lira soit ENVIÉS ou EN VIES. Qui résume assez l'esprit de cette exposition dans laquelle les œuvres se chargent de contenu en fonction de leur emplacement, selon meubles, tableaux ou objets qui les environnent. En fonction également de notre potentialité à nous poser des questions philosophiques.

Michel Voiturier

Hôpital Notre-Dame à la Rose, place Alix du Rosoit à Lessines, en coproduction avec le BPS22 de Charleroi, jusqu'au 23 octobre. Infos : 068 26 84 57 ou

Catalogue : Raphaël Debruyne, Pierre-Olivier Rolin, Nancy Cassielles, « Memento », Lessines, Hôpital Notre-Dame à la Rose, 142 p.

A BASTOGNE, l'Orangerie est sous pression



Under pressure

Djos Janssens installations.

Invité par l'Orangerie à présenter un projet, Djos Janssens investit cette fois les médias locaux. On se souvient de son intervention remarquée l'été dernier dans le parc Elisabeth. Dans le cadre d'une expo collective l'artiste avait installé un panneau publicitaire immobilier vantant les mérites d'une résidence trois étoiles. Cette fausse annonce publicitaire, plus vraie que nature, avait fait mouche auprès du public. A la mairie, les coup de fil de «clients» désirant investir dans le parc ne sont pas passés inaperçus. Comme d'ailleurs les réactions révoltées de quelques riverains s'insurgeant sur l'implantation de cet immeuble aux allures sans doute trop modernistes pour l'endroit. C'est que les fausses annonces

de Djos ont de la gueule et fonctionnent au quart de tour. Avec cette réinvitation, l'artiste remet le couvert et affine le propos. Djos Janssens propose au Centre d'art de faire insérer une fausse annonce dans le Vlan local. Une semaine de matraquage auprès des Bastognards pour leur faire avaler qu'ils vont bientôt pouvoir admirer en pleine place centrale un bâtiment moderne de vingt étages de haut.

Aussi beau qu'un pénitencier construit dans la périphérie de Dubaï, l'édifice imposant fait partie des critères d'architectures mondiaux. Parmi les nombreuses accréditations officielles balisant cette annonce, le Fonds Européen de développement Régional est en première ligne, il apporte, à coup sûr, du crédit à l'ensemble. Cerise sur le gâteau, le bâtiment porte en signature sur son fronton le

La saison d'ouverture à l'Orangerie démarre fort avec deux concepts d'expositions gérés par deux artistes d'origine bruxelloise. Djos Janssens et Michel Clerbois investissent le tissu social en mettant en scène des environnements qui interrogent et questionnent le conformisme de nos habitudes.



Présentation de l'installation couleur de Jean Glibert et Félix D'Haeseleer à la Cambre en avril 2012

joli nom: « Le Bartholdi », en hommage au célèbre concepteur de la Statue de la Liberté, offerte par la France aux États-Unis. Frédéric Auguste Bartholdi, baroudeur et génial sculpteur alsacien est mort à Paris en 1904. Il aimait rappeler dans ses discours: « les œuvres d'art doivent s'expliquer seules et laisser à chacun le soin d'en faire l'analyse en présence de l'impression qu'il en ressent ». Une citation qui assurément devrait plaire à Djos Janssens. En paraphrasant Bartholdi, il pourrait, pourquoi pas, argumenter à son compte et proclamer: « Les messages

publicitaires doivent donner à chacun la liberté d'en faire l'analyse et de réagir en fonction de l'impression ressentie. » À nul doute, son annonce va plus que probablement brouiller les pistes en perturbant le confortable équilibre ronronnant local...

Under pressure: Djos Janssens
A L'Orangerie jusqu'au 14 oct.

Mais que cherchent-ils !...

Michel Clerbois

Comment définir le collectionneur et les enjeux de l'activité de collection ? On ne peut nier que pour certains le marché de l'art est affaire de spéculation et de rêves fous de plus value. Il y a d'autres rêves... Dans sa programmation, le centre d'art de Bastogne se penche depuis quelques années sur cette problématique.

Michel Clerbois : « J'ai choisi des collectionneurs ne possédant pas forcément de moyens financiers exceptionnels, ni des connaissances artistiques encyclopédiques mais qui sont passionnés et qui établissent dans la relation l'art, à l'esthétique, une philosophie de vie. »

Pour cette nouvelle série, c'est à Michel Clerbois, qu'échoie le challenge d'établir une nouvelle offre pour ce lieu. L'artiste nous concocte une sélection comprenant des collectionneurs privés et des artistes.

Son analyse débouche sur le constat que pour être collectionneur il ne faut pas nécessairement être riche mais passionné et qu'autour de l'art et de son marché, il peut encore y avoir des passions raisonnées guidées par des motivations festives et amoureuses. Le plaisir de jouer chez soi d'une pièce unique est la condition sine qua non d'avoir la sensation d'être dans le bon, mais ce n'est certes pas le seul moteur. On l'aura compris, ce qui intéresse Clerbois, coiffant pour la circonstance son casque d'ethnologue, c'est de nous signifier qu'il existe une multitude de logiques différentes qui poussent à la réflexion sur la notion de collection. Son choix sélectif s'est porté naturellement sur des parcours d'amateurs et d'artistes. Que verra-t-on dans l'exposition ? Des œuvres originales, des multiples mais aussi des objets issus du quotidien.

Le versant journalistique sera également abordé, le commissaire nous propose des interviews, dans lesquels les collectionneurs nous parlent de leurs rapports à l'art, aux artistes. Parmi les collectionneurs, il y a les compulsifs comme Jacques André, un artiste obsédé par la place de l'objet dans la société de consommation. Il achète pêle-mêle des livres, disques, objets qui pour lui dégagent du sens. Il y aura également les choix affûtés d'Étienne Rousseau qui se consacre entre autre au design industriel des années 50. Les adeptes des écoles plus traditionnelles, comme Serge Paternoster qui adore se plonger dans le surréalisme. Dans l'expo, quelques œuvres de Marien et des assemblages poétiques d'images de Marcel Vandeweyer pourront être vus. Il y a ceux qui privilégient les rapports aux artistes comme Anne B. qui collectionne entre autre Gast Bouchet et Fernando Alvim. Il y a les érudits comme Jean Glibert et Félix D'Haeseleer qui proposent un choix d'objets et de livres sur la couleur. En conclusion, ce panel de visions diverses tente de nous démontrer que finalement l'art contemporain est à portée de tous et qu'il ne faut pas nécessairement s'appeler François Pinault pour oser s'aventurer en terrain inconnu en prenant du plaisir...

L.P.

Mais que cherchent-ils !... Michel Clerbois
du 20 octobre au 25 nov.
Parc Elisabeth, 6600 Bastogne
Re ns.: 061 216530

« de Pont » Tilburg

Philippe Vandenberg : « Kill the dog today. » *

Pour ses amis, son entourage, l'artiste n'était pas « facile » : son œuvre reflète fidèlement son caractère, torturé, insatisfait. S'attaquer à rétablir, trois années après son décès, toute la richesse de sa création picturale, mais surtout de sa personnalité est une tâche courageuse à laquelle se dévouent aujourd'hui ses trois enfants.

L'atelier est propre, rangé, vaste, quasi vide... À l'exception d'une monumentale arthothèque où sont soigneusement entreposées les grandes toiles, d'une longue bibliothèque chargée d'albums, de monographies, de catalogues sur plusieurs mètres, mais encore de cartons qui abritent les multiples écrits de Philippe (il écrivait autant qu'il peignait), encore à découvrir.

Plus aucune trace de ce qui était son lieu de vie : un labyrinthe de pièces cloisonnées au milieu duquel lui seul retrouvait son chemin à tout moment, toujours poussé par cette nécessité vitale de peindre, d'écrire, de dessiner, de réaliser son « grand œuvre ». « Une toile, c'est un délire sur carré blanc... » Il écrit aussi : « Il suffit d'attendre... C'est la tension ininterrompue ou plus personne ne peut te voir... Toujours la solitude. La solitude, c'est fabriquer de l'attente. À tout hasard. ». Solitude : le terrible mot est lancé. Il faut relire ce texte rageur, écrit à Paris il y a 10 ans à peine, après la période aboutissant au « grand noir », devant laquelle il réalise des œuvres par-



Sint Sebastiaan, 1996, ©Estate Philippe Vandenberg

fois écrites avec son propre sang qui confirment sa position de « kamikaze » : « l'artiste doit toujours détruire pour reconstruire, toujours et en toutes circonstances, viser plus loin... »

À ce moment, on pourrait croire Philippe revenu à sa période triomphale, celle de la décennie 80, de ses succès à la galerie Veranneman ou chez Denise Cadé de New York, au temps où tous ses travaux exposés étaient vendus avant même le vernissage des expositions. Ces thèmes favoris de l'époque glorieuse : de grandes compositions abstraites, laissant cependant deviner le corps décomposé, la croix. Il revendique la gloire de l'artiste, sa souffrance, son perpétuel

combat avec l'ange. Il donne l'impression d'être à nouveau porté par sa joie de peindre : d'importantes expositions le font renouer avec le public, tant à New York qu'à Gand. Mais la recrudescence de sa fureur de crier camoufle en réalité un découragement profond que même ses intimes ne peuvent ni deviner, ni combattre : « montrer sa fragilité, c'est là où se trouve la poésie. ». Sa fragilité, c'est-à-dire pour Philippe, ce sentiment qui le submerge de n'être qu'au milieu de nulle part, de se battre contre des moulins à vent : « je n'en peux plus de solitude ». Il écrit encore : « il suffit d'attendre... C'est la tension ininterrompue ou plus personne ne peut devoir... Tou-

jours la solitude... La solitude c'est fabriqué l'attente. À tout hasard. » À un point tel qu'il décidera de mettre un terme à son combat permanent. Il avait 57 ans. Philippe Vandenberg est relativement peu connu chez nous, malgré ces périodes de célébrités, entr'entre à New York. Son œuvre n'est plus représentée en galerie. C'est donc à un véritable travail de réhabilitation que se sont attelés ses enfants : constituer le catalogue général, remettre à la place qu'il mérite dans l'histoire de l'art ce chaînon quasi oublié, en fait faire vivre la présence du père trop tôt disparu. Des travaux de Vandenberg sont exposés au musée « de Pont », à Tilburg, à côté des créations de Berlinde de Bruyckere, jusqu'au 28 octobre 2012. Aussi chez Mario De Brandere Pocketroom à Anvers. Il sera présent à l'exposition «Where do we migrate to ? », au centre d'art contemporain de New Orleans, du 5 octobre 2012 au 20 janvier 2013. Les textes cités sont extraits en partie de « la lettre aux nègres » édités lors de l'exposition « exil de peintres » en mai 2003, au Caermersklooster à Gand.

Jacques De Maet

* Titre de la dernière exposition de Philippe Vandenberg au Salon d'Art, Bruxelles (mai 2008). infos: www.philippe-vandenberg.be

Jeremy Deller, *Animal, Vegetable, Pop Music*

La rétrospective de l'artiste Jeremy Deller qui vient de s'achever au Wiels (Joy in People, Bruxelles, 1er juin – 19 août 2012) nous donne l'occasion de découvrir ou de redécouvrir une oeuvre dense, ancrée dans la culture folk anglo-saxonne, en particulier britannique – la culture folk se situant à l'intersection de la culture de masse, industrialisée et mondialisée, et de la culture vernaculaire, une culture liée aux traditions locales, souvent bricolée /2.

Jeremy Deller est un artiste britannique né en 1966. Il a remporté le Turner Prize en 2004 et l'a dédié « à tous ceux qui font du vélo à Londres, à tous ceux qui s'intéressent animaux sauvages et aux chauves-souris, au mouvement Quaker et à tous ceux avec qui [il a] travaillé. »

Le film *So many ways to hurt you* /3 (The Life and Times of Adrian Street) (2010) présenté dans l'exposition condense à lui seul maints aspects du travail de Jeremy Deller, qui peut se définir par deux traits essentiels. Tout d'abord, le film reflète son intérêt pour l'histoire et la mémoire populaire, en particulier ouvrière – une histoire souvent passée sous silence. Il révèle également, d'une manière très subtile, la dialectique qui s'opère entre culture ouvrière et culture de masse.

Jeremy Deller a découvert le personnage d'Adrian Street sur une photographie de 1973 reproduite pour la couverture de l'album du groupe pop rock *Black Box Recorder* /4. On y voit Adrian Street aux côtés de son père devant la mine, entouré d'autres mineurs au visage noirci, vêtu d'un costume ultra-brillant et posant fièrement. Adrian Street est alors de retour au Pays de Galles, à la mine où il avait travaillé lui-même dès l'âge de 15 ans, pour rendre visite à son père. Sa ceinture de vainqueur autour de la taille, il était venu lui signifier son succès en tant que catcheur professionnel, et exprimer sa revanche sur un père qui niait sa capacité à réussir hors de son milieu d'origine, un milieu qui le destinait nécessairement au



Adrian Street et son père, Pays de Galles, 1973, Photo : Dennis Hutchinson

travail de mineur. Il s'agit ici pour Deller de « la plus importante photographie de la période d'après-guerre »5 : après l'avoir exposée au Palais de Tokyo dans *From One Revolution to Another* (D'une Révolution à l'Autre, 2008), il décide de se rendre en Floride, où Adrian Street vit désormais, pour réaliser un film retraçant sa vie.

L'histoire d'Adrian Street est bien l'histoire d'une revanche sur le père, mais aussi et surtout d'une revanche sociale : Adrian Street aurait préféré mourir, dit-il, plutôt que de terminer sa vie dans la mine, comme son père.

Il incarne, de par son parcours, un vaste pan de l'histoire économique et sociale de la Grande-Bretagne, à savoir le « difficile passage de son statut de centre de l'industrie lourde à celui de producteur de divertissement et de services », une évolution soutenue par la manière forte par Margaret Thatcher, à tel point qu'Adrian Street

« s'est tout simplement réinventé lui-même pour la fin du XXème siècle » /6. Adrian Street mérite ainsi, aux yeux de Jeremy Deller, qu'on le considère comme une figure historique de la Grande-Bretagne.

L'histoire du monde ouvrier britannique en général et la fermeture des mines en particulier, la question de sa mémoire et de sa transmission, sont des problématiques qui hantent le travail de Jeremy Deller. On la retrouve en particulier dans *The Battle of Orgreave* /7 (2001), une oeuvre phare de Deller, où l'artiste a organisé la reconstitution, sur les lieux mêmes de l'événement, d'un affrontement décisif qui a opposé, en 1984, les mineurs du nord de l'Angleterre à la police. Cette date représente la défaite historique des mineurs face au gouvernement de Margaret Thatcher et le début d'une large vague de fermeture des mines de Grande-Bretagne.

Dans le film de Deller, Adrian Street interprète une chanson composée par ses soins, qui détourne la chanson du film *The Rocky Horror Picture Show*, *Sweet Transvestite* (1973). Le refrain d'origine, « *I'm just a Sweet Transvestite from Transexual, Transylvania* » devient « *I'm a Sweet Transvestite with a Broken Nose* », et Adrian Street d'ajouter : « *I'm as tough as Marciano and as sexy as Mae West / I'm as cute as Shirley Temple and as fast as Bruce Lee / I could kill a man / Eventually* » /8.

S'inspirant de la culture dite camp d'après-guerre, une culture kitsch, gay et drag teintée d'ironie, il crée son propre personnage de catcheur, 'Exotic' Adrian Street, cousant lui-même ses propres costumes dans des tissus aux couleurs criardes, se maquillant et harborant une longue chevelure blond platine. Il y associe la brutalité de l'univers de la mine (« *So many ways to hurt you* » – il y a tant de façons de te faire mal...), qui s'exprime aussi sur le ring dans le catch, pour façonner une identité unique qui fera son succès. Il distribue des baisers provocants à ses adversaires, jouant avec l'homophobie qu'il avait dû affronter dans l'univers des mineurs. Adrian Street a donné ainsi naissance à une combinaison unique du spectacle de catch avec le spectacle glam rock. Il a lui-même exercé, en retour, une influence décisive sur l'industrie musicale de son époque : Marc Bolan, le chanteur du groupe de rock T-Rex, a affirmé s'être inspiré des costumes et du maquillage de ce dernier /9. Ses créations vestimentaires ont également été portées par David Bowie ou Elton John.

Adrian Street incarne ainsi une large part de l'histoire culturelle britannique – cette histoire étant étroitement liée à l'évolution économique et sociale du pays. Par le biais du parcours de ce personnage hors du commun, Jeremy Deller rend manifeste la façon dont la culture ouvrière influence en retour la culture de

masse et la modifie. Il démontre sa part active, insoupçonnée voire méprisée, dans la production culturelle en général. La culture industrielle de masse n'apparaît dès lors plus seulement comme issue d'une élite économique s'imposant par le haut, elle est aussi le produit de la réception qui en est faite par les couches populaires, et surtout de la capacité culturelle productive de cette culture populaire.

Florence Cheval

1 « *Animal, Vegetable, Pop Music* » est le titre que Jeremy Deller aurait aimé donner à sa rétrospective. « *Animal, Vegetable, Mineral* » était un jeu télévisé très populaire en Grande-Bretagne dans les années 50, où des archéologues, des historiens de l'art et des spécialistes d'histoire naturelle étaient invités à identifier des objets issus de musées et d'autres collections.

2 Au sens où Levi-Strauss décrit le bricoleur dans *La Pensée Sauvage* (Plon, 1962) : le bricoleur utilise des moyens détournés, obliques, il s'agit de faire avec les moyens du bord.

3 *So many ways to hurt you* est aussi le titre de l'autobiographie d'Adrian Street.

4 *England Made Me* (1998) est le premier album de Black Box Recorder, un groupe britannique créé par Luke Haines (The Auteurs) 5 « which seemed to me possibly the most important photograph taken in the post-war period. It encapsulates the whole history of Britain during that time », Jeremy Deller, *Joy in People*, London: Hayward Publishing, 2012, p. 176.

6 « of our uneasy transition from being a centre of heavy industry to a producer of entertainment and services. », Jeremy Deller, *Joy in People*, op.cit., p.176.

7 *The Battle of Orgreave* a fait l'objet d'une étude de Morad Montazami, « L'événement historique et son double.

8 L'extrait est disponible: www.grizedale.org : « Je suis un doux travesti au nez cassé », « Je suis aussi coriace que Marciano [un boxeur américain] et aussi sexy que Mae West / Je suis aussi mignon que Shirley Temple et aussi rapide que Bruce Lee / Je pourrais tuer un homme / Un jour ».

9 Interview de Jeremy Deller, 12 janvier 2011.

« HERITAGES »

Dans le cadre de **Manifesta 9**, Liège présente deux événements à caractère off, l'expo d'Espèce 251 Nord avec Benoît Platéus et à la galerie Nadja Vilenne TOKONOMA, une expo de groupe axée sur une idée de Suchan Kinoshita. Un troisième off débutera le 28 septembre à la galerie Flux: «HERITAGES».

Cette année, Manifesta se déroule sur un site minier et la thématique centrale s'est tournée, naturellement, vers l'esthétique du charbon. L'exposition off à la galerie Flux abordera ce thème dans un cadre plus sociologique. Sous le titre générique «Heritages», Lino Polegato nous propose un choix d'artistes sensibilisés par l'idée de mémoire et de transmission. Michel Clerbois présentera une installation comprenant une série d'assemblages constitués de documents et de radiographies trouvées dans un centre médical de la mine de Zolder. Un film et des archives photos compléteront son travail. Muriel Zanardi abordera ce thème en imaginant une installation poétique métaphorique associant la matière charbon avalée au fond de la mine à la polenta, nourriture de survie pour beaucoup de mineurs. Paolo Gasparotto nous parle de tradition et de transmission

d'une culture de vie sauvage proche de la nature. Il y sera beaucoup question de champignons et de géologie, traités notamment à travers la peinture, la sculpture, des textes et un projet à caractère géologique. Benoit Christiaens nous parle de disparition, de renaissance et d'énergie spirituelle en utilisant la métaphore de l'oeuf de tortue se transformant en oeuf de charbon. Un film de Jean-Claude Riga sur le cinéaste Paul Meyer sera présenté dans l'exposition. Il nous parlera de la volonté du vieux maître de transmettre en héritage une mémoire du passé menacée de disparition.

FluxNews: Pourquoi cette soudaine envie d'ancrage à Manifesta?

Lino Polegato: En visitant Manifesta 9 et ses différentes déclinaisons centrées sur la matière charbon, j'ai pensé directement à un off visant plus les hommes, les travailleurs. Je suis fils de mineur et l'aspect sociologique m'interpelle. Mon père qui a quitté l'Italie pour travailler dans la mine, a contracté la maladie des mineurs. La hantise de la progression de la silicose l'a accompagné toute sa vie. Son héritage premier a été cette poussière qu'il emmagasinera dans ses poumons jusqu'à sa mort. Ses radios de poumons signalaient l'avancée iorable



Michel Clerbois, un détail de son installation à la galerie Flux

du mal dans ses bronches. Je les ai toujours considérées comme de véritables fiches d'identité, plus réelles que son permis de séjour temporaire. Ce côté sombre est évoqué dans l'expo avec une installation de Michel Clerbois, il a récupéré des radios de mineurs dans un centre hospitalier de la mine de Zolder... Un archivage de photos d'époque et un film viendront illuminer cette partie.

L'aspect «Heritages» sera traité de différentes manières?

Oui, paradoxalement les gens de l'époque étaient des gens joyeux, simples, qui ne se plaignaient jamais de leurs conditions. Ils aimaient faire la fête

et ils trouvaient dans les choses primordiales comme se nourrir, bien se vêtir ou s'occuper du jardin, des compensations heureuses. Dans cet ordre d'idées, l'aspect nourriture sera très présent dans l'expo. Dans la culture traditionnelle des immigrants, chaque saison amenait son lot de richesses naturelles comestibles. Je me rappelle que le printemps était consacré à la récolte des chicorées sauvages qui fleurissaient dans les prés et l'automne était réservé à la récolte des champignons des bois. J'ai retrouvé dans une armoire familiale une trentaine de bocaux de champignons stérilisés. La dernière récolte était datée de septembre 1988. Comme me l'a rappelé Gaspa-

rotto, ces champignons étaient probablement eux-mêmes contaminés par la catastrophe de Tchernobyl. Du charbon aux champignons, un bel héritage en soi...

Il y aura des références aux champignons dans l'expo?

Les champignons fonctionnent comme l'épicentre du travail de Paolo Gasparotto. La nourriture sera également au coeur de l'installation de Muriel Zanardi. Il présentera dans une charbonnière des boulettes de polenta carbonisées qui font référence aux mineurs qui descendaient dans la mine et se faisaient bouffer le corps, pour pouvoir tout simplement bouffer. Il sera aussi question d'héritage avec la retransmission du film de Jean-Claude Riga "Paul Meyer et la mémoire aux alouettes".

«Heritages», Michel Clerbois, Benoit Christiaens, Paolo Gasparotto, Muriel Zanardi, Jean-Claude Riga. Liège, galerie Flux Expo du 29/9 au 27/10/20

Liège

WOR(LD)K IN PROGRESS? de Joëlle Tuerlinc

MONTRER L'OEUVRE

Du 22 septembre au 6 janvier 2013, le Wiels, avant la Haus der Kunst de Munich, présente la nouvelle exposition de Joëlle Tuerlinckx. Comme chacune de ses expositions, il s'agit d'une construction d'un bloc d'espace/temps en interaction avec l'architecture et le statut institutionnel du lieu qui accueille l'oeuvre.

« No Story no History », « In Real Time », « Stretch Museum », « Les Étants Donnés », « Bild oder », « Le Présent absolument », « Crystal Time »..., autant de titres d'expositions dans autant de villes (Rotterdam, Londres, Chicago, Karlsruhe, Vienne, Madrid) pointées ici parmi bien d'autres, et qui réactivées deviendront les thèmes de l'exposition. Du « petit alphabet » de l'artiste (lignes, points, carrés), héritage moderniste aux pièces inédites sorties de ses tiroirs, l'exposition propose des « constellations » qui prendront la forme du collage, du dessin, de la sculpture et du film.

C'est dans son atelier, en plein travail de conception/construction que nous avons rencontré Joëlle Tuerlinckx et lui avons demandé ce que *WOR(LD)K IN PROGRESS?* représentait pour elle.

JT : Au tout début, quand Dirk Snauwaert m'a invitée, j'ai trouvé pres que inconcevable de faire une exposition de cette envergure dans ma propre ville comme si, par amalgame et dans un mouvement d'identification qu'on ne ressent pas à l'étranger, j'établissais une confusion entre oeuvre et pays. Quand je suis arrivée à Chicago, tout était interpellant : tout était plus grand, les chiffres, les rues et les gobelets, ce qui me donnait envie de retravailler cette notion d'échelle abordée quelques années plus tôt notamment à Maastricht, avec *Stretch museum scale 1/1*¹. Je filmais intensément, je n'ai pas filmé un seul jour en allant au Wiels. Ailleurs, on a cette curiosité pour l'extériorité du lieu, ici, au Wiels, le mouvement de construction et de pensée est avant tout intérieur, ce qu'atteste et reflète principalement la première salle, qu'on pourra considérer comme celle d'entrée en matière.

Assez curieusement, l'exposition s'est construite dans une sorte d'« allant de soi » qui m'étonne moi-même. Quand je dis « allant de soi », il faut immédiatement nuancer, le Wiels aura été une expérience particulière d'espace... Tout ce qui est prévu et qui est concevable en maquette ou dans un cerveau, est remis en cause une fois sur place. C'est presque comme si, en fin de compte, seule l'architecture décide.

Comment l'architecture du Wiels décide-t-elle ?

Le Wiels a plusieurs particularités que le visiteur doit sans doute ressentir et qu'en tant qu'artiste, travaillant à la conception de l'exposition, on ressent de manière cruciale. Notamment le fait qu'il n'est chapeauté d'aucun nom ou titre qui nous guiderait dans nos intentions ou regards, comme « institut » (du Wiels) ou « musée Wiels ». Le Wiels, c'est le Wiels, une tautologie de béton qui vous renvoie à vous-même.

C'est le « Wiels, Centre d'Art Contemporain », mais ce n'est pas comme ça qu'on en parle...

Et je pense qu'il faut voir là une

volonté de son directeur de ne pas clore l'espace sous la définition d'un « centre » d'art. En réfléchissant à l'exposition, j'ai pensé que l'endroit tenait, d'une certaine manière, du musée, mais d'un musée impossible. Il y a ici une descente d'eau, là un égout, un ventilateur, une porte de secours, un extincteur, un rail de néons planté au milieu d'un mur ; quand il pleut, le son de la pluie est tellement présent qu'on ne peut pas le confondre avec celui silencieux d'un parquet muséal ! Je finis par penser que le Wiels reste une brasserie qui se rêve littéralement, qui s'imagine en musée. Je connais moi-même cette sorte de fantaisie de la muséographie que je partage avec cette expérience du bâtiment. C'est un aspect typiquement belge, je ne suis ni la seule, ni la première à être mue par cette fantaisie du musée. Le musée me fait travailler et j'espère le travailler dans un sens le moins bourgeois possible, le plus poreux et ouvert à toute forme d'extériorité et de nouvelles possibilités.

Quels espaces vas-tu occuper ?

Le second, le troisième et l'étage dit « panoramique ». Et certains soirs, mes films seront présentés dans les caves. Les deux plateaux principaux sont radicalement différents dans leur volumétrie ; le premier, ramassé, s'étale dans une horizontalité qui invite à certaines formes d'exposés des matières, des sujets et l'autre, par sa hauteur, son cubage d'air, propose la traversée, renvoie aux expériences possibles et cumulées d'espace temps. Ils ont la même superficie, mais ils provoquent d'autres envies de montrer l'oeuvre. Je dis bien « montrer l'oeuvre », une expression que je n'utilise pas d'habitude. Elle ressort du dialogue que j'ai eu avec Dirk Snauwaert, je suis d'ailleurs attentive à cet aspect du dialogue avec le curateur, pour le savoir jouer un rôle d'importance dans l'affaire finale que sera l'exposition. Et chez Dirk, il y a toujours ce désir, très compréhensible d'ailleurs, de faire la clarté sur quelque chose. Mais, c'est un tout autre point de départ que de dire « voici trois étages, troue-les, noircis-les, perfore-les... »

Quand tu parles de « montrer » et « d'exposer » ici, tu parles de « mise en lumière »

Oui, mais aussi de « mise en exposé ».

En exposé, ça veut dire aussi dire expliquer...

Oui, et c'est un terme que je ne rejette pas. Les premières fois que je l'ai utilisé, c'était un peu par blague, quand j'ai travaillé avec l'artiste Willem Oorebeek sur les planches publiées dans *Bild, oder*. Pendant une année, on a utilisé cette expression : « on va s'expliquer ». Ce n'est pas « l'explication » qui est en jeu, mais bien l'expression « s'expliquer sur quelque chose ». L'exposition est une occasion de prendre parti, de prendre la parole, de montrer les pour et les contre, les obsessions autant que les rejets fondamentaux. Et ici, dans cette exposition, cet « allant de soi » que j'évoquais concerne mon sujet : l'oeuvre elle-même. Donc une construction. Et l'oeuvre elle-même pas n'importe où, mais dans ce bâtiment-là. Ce qui rejoint mes préoccupations habituelles : comment faire tenir quelque chose debout dans tel ou tel lieu ou circonstance. Dans le cas présent, c'est d'autant plus passionnant pour moi que

l'exposition, ce qui est rare, va voyager. L'été prochain elle sera à la Haus der Kunst de Munich. Et là probablement y sera tout ce qui ici ne sera. Et c'est aussi cela une exposition, « tout ce qui n'est »².

Ce ne sera donc pas exactement la même...

Certainement pas la même. C'est une architecture totalement différente, une toute autre histoire. Même si je préfère ne pas trop penser au futur, il s'agira toujours de m'expliquer, de refaire la lumière sur l'oeuvre et paradoxalement, en plein été, j'ai choisi l'étage obscur, un étage qui pour avoir été occulté, ne sera pas sujet aux variations de la lumière du jour.

Le titre de l'exposition – Wor(ld)k in progress ? – est interpellant, il demande plus à être lu et vu dans ses variations graphiques que prononcé. Peux-tu en parler ?

Ce titre a une histoire. Je peux dater exactement le moment où il m'est apparu. En général, le titre arrive en fin de construction ou de réflexion et ici il s'est imposé d'emblée, avant toute idée de ce que j'allais bien pouvoir montrer au Wiels. Lors d'un vol en avion, je lisais les journaux économiques, le Financial Times je pense, j'ai lu « work in progress » alors qu'il s'agissait de « world in progress ». Le lapsus - révélateur - était parlant : parce qu'il renvoie bien sûr à la réflexion sur mon propre travail et sur une question qui m'est souvent posée : *est-ce que ton travail est un « work in progress » ?*, une notion que je réfute. Bien sûr qu'il tient d'un travail en progrès comme il en va de toute oeuvre et que d'une manière plus fondamentale, comme j'ai pu le dire lors d'une interview intitulée « ça n'arrête pas de commencer », il ne cesse de commencer ou de se poursuivre. Cependant, ce qui me préoccupe le plus, est que chaque exposition soit une entité et qu'elle puisse, presque comme une phrase, finir par un point. Chaque exposition est pensée comme une proposition projetée. Mais, paradoxalement, quand elle est finie dans la durée de sa monstration, en fin de compte, l'exposition n'est jamais close dans ses résonances. Tous les thèmes, sujets et titres que j'ai pu aborder, ne cessent de se développer : *Le Présent Absolument*³, extrait d'une coupure de journal également, le *Tout est nominal*⁴, vocabulaire empruntée à la Nasa, dérivé, et rapporté à son sens premier⁵, le *Crystal Times*⁶, le *In real time*⁷, mais encore très certainement le concept de *STRETCH VISION*⁸, appliqué au musée ce qu'attesteront, je le suppose aujourd'hui, les étages du haut.

C'est-à-dire que les éléments peuvent circuler d'une exposition à l'autre...

Les éléments circulent, les concepts évoluent et se diversifient - par exemple, l'idée de temps cumulés dans une même perception, de vrai et faux temps (avec procédure de vieillissement empruntée à la muséographie : salle vieillie, peinte au thé) -, mais ce n'est pas cela que j'appelle un « work in progress ». Ça aurait pu être le cas : les choses se poursuivant à l'infini, à un certain moment quitter les lieux, parce que tout simplement le premier visiteur arrive. Alors qu'au contraire, je travaille le volume d'« espace-temps » avec un projet marqué d'un début (porte) et d'une fin (mur/porte/fenêtre),



ici avec la particularité d'une finale marquée d'une interrogation. Il s'agit vraiment des questions les plus préoccupantes pour moi en ce moment : – où va-t-on ? – et de tout ce progrès avancé, technologique, scientifique, – de quel progrès au fond s'agit-il ? – C'est une question actuelle et fondamentale qui nous fait choisir, agir. Et ce lapsus a été pour moi révélateur de mes préoccupations, cette confusion phonétique et visuelle « WORLD/(WORD aussi)/WORK », pensée en anglais – le mot 'travail' n'ayant en français rien à voir avec le son ni avec la graphie du mot 'monde' – ce qui n'est pas un détail, puisqu'il révèle à lui seul, par le phénomène de l'anglicisme, un mouvement de globalisation généralisé. Maintenant restait à savoir comment traiter ce lapsus, comment le rendre public. Ce n'était pas évident au niveau de la typographie. J'ai opté pour cette mise entre parenthèses, ce qui me permettra peut-être de prendre le lapsus sous son autre angle dans la future exposition de Munich : barrer, mettre entre parenthèses le travail, pour révéler le monde ou vice-versa.

Cette idée de work in progress m'évoquait plutôt l'état d'inachèvement de toute oeuvre (ou presque), un système proche de celui d'Aby Warburg, ces panneaux, cet Atlas, ce vocabulaire qui est perpétuellement inachevé parce qu'inachevable.

En fait, je me reconnais totalement dans ce que tu décris là. Je peux décider de commencer telle collection de livres, ou, par curiosité, de voir et rendre visible et tangible tout ce qui se trouve dans mon ordinateur, avec l'idée d'une remise à jour tous les x temps... Cette entreprise-là est déjà vaine. Parallèlement à cette entreprise, s'ensuivent 50000 du même ordre, donc l'état d'inachèvement est de plus en plus probable, de plus en plus efficace et certain, et finit par produire un certain vertige. Et ce vertige est quelque chose dont j'ai besoin, tant dans l'espace que par rapport à certains projets vains.

Tu travailles seule ?

Dans la mesure du possible. Disons que pour de nombreuses raisons, y compris

ou plutôt principalement éthiques, je ne suis pas entrée dans un système d'art produit par une série d'assistants chinois. Aucun de mes objets n'est fabriqué en Chine parce que moins cher qu'en Belgique. Tout ce que je peux entreprendre moi-même, je le fais. L'entreprise est « familiale » et « locale » au niveau de la construction et de la conception du travail ; j'ai encore cette curiosité de voir à la fin d'une vie ce que moi-même seule aurai pu produire. D'autant plus que ce qui m'intéresse, est cette circulation, cette transformation de l'oeuvre monnayée en argent, qui elle-même permet de nouvelles possibilités de production. Et j'ai une vue plus claire si je reste derrière l'oeuvre, à la fois l'employée et l'auteur ou si l'on se réfère à d'autres mode de production encore d'actualité, l'esclave et son maître...

J'assiste donc véritablement à la transformation de l'oeuvre en marchandise d'oeuvre d'art et tout ceci fait retour sur l'oeuvre y compris, dans le cas présent, sur le titre lui-même. Pour le moment, je commence à explorer son pouvoir en l'appliquant sur certaines images (coupures de presse, publicité, page d'ancien catalogues, publication telle que *Bild oder*⁹) ou en voyant simplement comment il résonne dans mon discours. Juste le titre avec le point d'interrogation, auquel je tiens.

Avoir un titre avec un point d'interrogation

Ah oui, je l'ai attendu pendant des années. Cela fait 20 ans peut être que j'attends la bonne occasion d'une exposition avec un point d'interrogation. Certainement depuis avoir vu ces magnifiques gravures commentées, rehaussées d'un titre par Goya lui-même. Et j'ai pensé que le meilleur endroit pour porter mes interrogations et rendre public mes questionnements et mes doutes tant sur l'état du monde que sur mon oeuvre, c'est peut-être dans ma propre ville, mon propre pays.

La présentation de l'exposition fait référence aux « Etants donnés », un titre que tu as donné à une exposition antérieure et, de façon plus large, à un système de travail. L'expression

ickx au Wiels



n'est pas neutre, elle réfère immédiatement à Duchamp.

L'un est au pluriel, l'autre est au singulier. Je parle des « Étants donnés ». Je pense que la différence est de taille. Piet Vanrobaeys m'a déjà posé cette question: un participe présent, invariable, ici transformé en un objet pluriel?....

Chacun de mes titres, bien que drainant ses thèmes jusqu'au présent, apparaît à un certain moment et dans un certain contexte. Quand *LES ÉTANTS DONNÉS* est apparu, le titre était lié à l'emplacement du musée The Renaissance Society à Chicago qui a comme particularité de se trouver au milieu d'une université. On ouvre des portes sur des salles de cours et tout à coup, une de ces portes ouvre sur le musée. Suite à quoi, j'avais construit toute l'exposition, non pas sur le modèle muséal, mais sur le modèle académique et sur un temps académique. Toutes les 90 minutes, selon un cérémonial particulier, la porte s'ouvrait grande, se refermait, se rouvrait et l'exposition changeait d'aspect. Un gardien engagé pendant la durée des trois mois de l'exposition établissait certaines « figures ». Comme il était lui-même artiste, il avait liberté de varier les figures: en deux mots, des écrans de papier divers eux-mêmes épinglés sur une paroi mobile sur laquelle étaient reportées par projection des images filmées dans la ville et hors murs, dans un alentour proche de l'université. Dans ce contexte-là, au niveau fictionnel j'avais imaginé que l'exposition aurait quelque chose à voir avec un théorème mathématique – quelque chose à démontrer. Et c'est là que j'ai pensé à cet « étant donné » de mes années d'école. Je ne pensais même pas à Duchamp. Inconsciemment, il était sans doute bien là, déjà présent. Peut-être qu'un jour je lui rendrai un hommage et peut-être que par la nature de mon œuvre même, c'est déjà fait, mais là n'était pas l'intention. Je repensais plutôt à mes années d'école, et aux « mathématiques modernes » qui pour moi, avaient vraiment été une issue. Il y avait ces dessins avec ces ensembles, cette logique

du a, du b, du « si et seulement si », que je trouvais, à l'instar de la poésie ou de la musique, tout à coup délectables.

Il n'y a que notre génération à parler de « mathématiques modernes »

Oui. On a connu ce moment merveilleux où on pouvait dessiner *entre* l'abstraction et la figuration. J'ai été très marquée par ce moment de découverte qui m'apprenait beaucoup sur la vie mais surtout sur la manière de la représenter. Du moins comment dans notre société, judéo-chrétienne, cartésienne, individualiste, capitaliste, occidentale, on tentait par ces modèles de la représenter. Voilà comment cet « étant donné » dans sa forme singulière me poursuit depuis ces années de collège, mais la raison de la pluralité des « étant », marquée par l'apparition du « s » (Étants) tient, je le suppose en toute logique aujourd'hui, à ce qu'il inclut les données mêmes des Étant Donnés duchampiens. C'est-à-dire toutes les données possibles de l'espace, y compris celles historiques qui participent d'une œuvre: son contexte de production, son histoire, celle dans laquelle elle s'inscrit. Et en ce sens-là, je la dédicacerais, si dédicace il y a, à Duchamp. Mais au départ, cette idée développée à Chicago, d'une exposition qui tiendrait quelque chose du théorème, était plus liée à Pasolini ou à quiconque qu'à Duchamp!

Ça, c'est le côté fictionnel. Tu abordes souvent l'aspect fictionnel à partir de notions abstraites. Une fiction de l'abstraction ou une abstraction de la fiction.

Oui, totalement. J'ai lu un jour cette phrase de Serge Daney, dans laquelle je me reconnais complètement et qui dit qu'il a besoin de se raconter beaucoup d'histoires pour écrire: « Je suis quelqu'un qui a besoin qu'on lui montre. Ou qui pour voir a besoin de s'inventer des scénarios compliqués, qui à un moment passe par son corps. Par la marche par exemple »¹⁰. Et je pense que pour arriver à ce que j'appelle mes abstractions – ce qui apparaît de l'extérieur comme des abstractions – j'ai besoin de la fiction.

Plus j'avance dans l'abstraction, plus je développe mon travail d'une manière abstraite, plus il est chargé et comblé d'histoires. Impossible de photographier un mur sans histoire, impossible de le traiter, même blanchi, comme fond neutre. Je pense ici au poster inaugural qu'on retrouvera, je suppose, collé un peu partout.

Mais ces histoires chargent l'abstraction de manière invisible

C'est très intrigant pour moi de savoir comment et par quel phénomène d'autres personnes que l'auteur « chargent » à leur tour l'œuvre d'autres récits, sens, regards, et comment pourrait-il en être autrement d'une œuvre abstraite? Parfois, il suffit d'un titre ou de la description physique de l'œuvre pour donner quelques clés. Je pense à ces papiers dont j'ai colorié les bords dans l'exposition *Le présent absolument*, avec des rouges à lèvres, avec des bleus pour les yeux, des couleurs et des matériaux qu'en principe on réserve au corps humain et au visage. Quand à la lecture des composantes de l'œuvre on voit ou on comprend mieux qu'il ne s'agit pas de pastel, mais du rouge à lèvres, que le bleu n'est pas du crayon mais du fard à paupières. Des clés sont données, ici sur la confusion des sujets, on comprend davantage pourquoi le bord du papier et pas l'intérieur... C'est une manière pour moi d'aborder tous les « allants de soi »: que la peinture a lieu sur la surface, mais peut être pas sur le bord,... qu'elle a lieu sur papier, sur toile, et peut être pas, dans notre société du moins, sur le corps. Et c'est encore en tant que femme que je propose cette confusion des genres!.. Je reste assez fascinée par le fait de regarder comment l'histoire apparaît et d'où viennent les histoires.

L'histoire ou les histoires ?

Les deux, « pas d'histoire pas d'histoire » qui, littéralement dans le premier solo de Witte de With, proposait une avancée d'un pas, à d'ailleurs été traduit par *no story, no history*. D'une certaine manière, je propose des terrains propices à accepter l'histoire, à recevoir des histoires, dans tous les sens du terme. Par exemple, cet atelier

qui, au premier coup d'œil est un grand terrain vague chaotique, est plus « instrumentalisé » qu'on ne le croit. Ce mur que j'ai fait construire détermine un espace chaud et un espace froid, un espace nord et un espace sud, une salle orange et une salle bleue. Il peut arriver des accidents du temps, des vieillissements, etc. à tous les papiers qui sont stockés de l'autre côté, et l'œuvre s'en est beaucoup «...inspirée ». Je porte une certaine attention à l'histoire, y compris aux accidents de l'histoire. C'est de cela qu'il s'agit, la porosité recherchée dont je parlais.

Mais ça c'est l'histoire en tant que déroulement du temps, que traces du temps.

Chez les Anciens Grecs, il y avait le Chronos et l'Aion. Ils avaient déjà compris qu'il y a différentes manières d'aborder et de vivre la dimension du temps. Que ces dimensions d'ailleurs se chevauchent plutôt qu'elles ne s'opposent. J'ai cette impression que, d'une certaine manière, l'art, toute œuvre d'art, est une forme de révolte contre cette perspective que l'humanité entière va dans une même direction, celle décrite comme « La Flèche du temps » par Ilya Prigogine.

L'art serait une résistance à cela ?

Une révolte plutôt. Le mot révolte inclut le fait qu'il y a peut-être une possibilité d'humour pour s'en sortir, ce qu'on a moins avec le mot résistance.

Donc il n'y a pas le temps, il y a des temps; il n'y a pas l'histoire, il y a les histoires.

D'une certaine manière oui. C'est tout ça les « ÉTANTS des 'données' ». Cette multiplicité des originaux auxquels je m'intéresse particulièrement pour l'expérimenter et la vivre au quotidien. Je peux tellement apprécier une copie, même de mauvaise qualité, mais sur laquelle une ligne exceptionnelle apparaît. Elle acquiert alors une vraie valeur d'original. Et le temps, oui. Ce qu'au Reina Sofia, j'ai appelé le «Crystal Times» en pensant à ces phénomènes des cristaux qui ont toujours plu-

sieurs facettes. C'est ainsi que je vois la vie, il y a toujours moyen de voir les choses de plusieurs manières. Déjà au minimum deux puisqu'aucun objet au monde n'est unilatéralement «facial», même cette feuille de papier, si fine soit-elle, n'a pas qu'une face. Ce qui nous sauve d'ailleurs de pas mal de choses et situations: une face nous ennuie, on retourne l'objet.

Deux faces ça ne suffit pas, on peut encore en faire autre chose

On a encore la tranche

On peut aussi en faire une boulette

On peut en faire une boulette et clore l'entretien sur elle, non ? (Rires)

Entretien réalisé par Colette Dubois en août 2012.

¹ Bonnefantenmuseum, Maastricht, 2001,

² «Alles wat niet is - tout ce qui n'est - all that is not», citation de Jean-Paul Van Bendegem, «De Doorgeefshow», à l'invitation de Koen Theys au NICC, Antwerpent, 2009.

³ Vienne, 2008

⁴ «De Doorgeefshow», à l'invitation de Koen Theys au NICC, Antwerpent, 2009.

⁵ Nominal: c'est le mot qu'on utilise dans le monde du spatial pour exprimer que le programme s'est déroulé conformément aux objectifs

⁶ Reina Sofia, Madrid, 2009

⁷ Solo de la South London Gallery, London, 2002

⁸ Bonnefantenmuseum, Maastricht, 2001

⁹ Badischer Kunstverein, Karlsruhe, 2004

¹⁰ Serge Daney, *Persévérance - Entretien avec Serge Toubiana*, Paris, P.O.L., 1994.

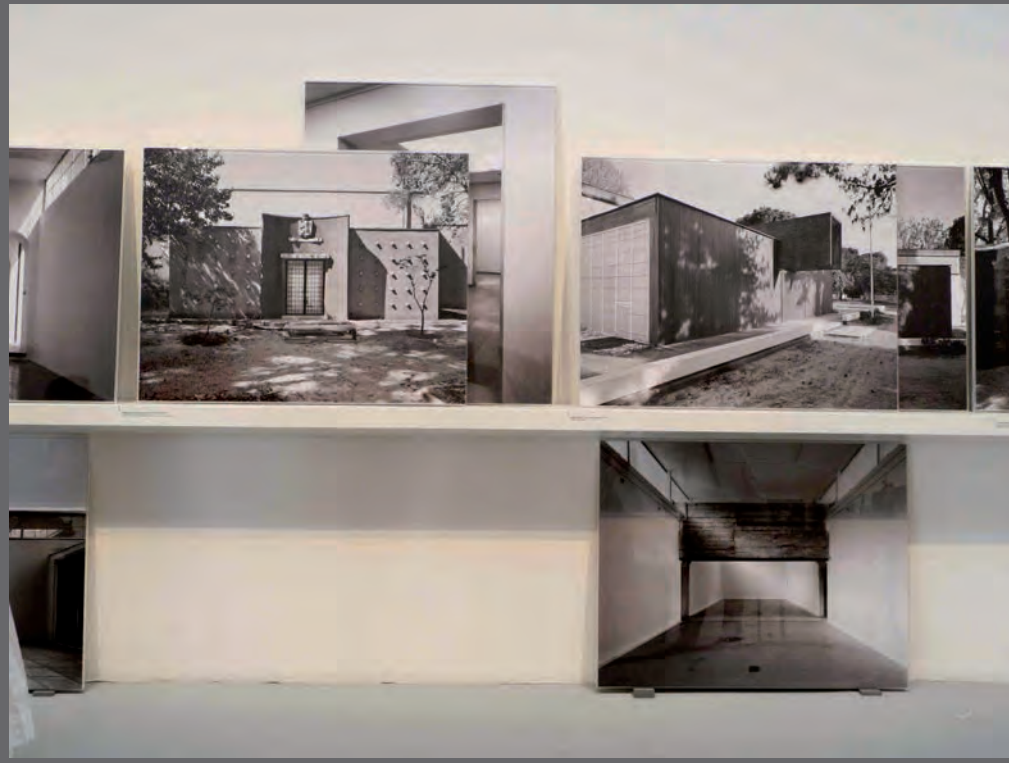
Crédit photographique : Joëlle Tuerlinckx



XIII Biennale d'Architecture de Venise, « Common Ground »



Le pavillon japonais a reçu le Lion d'Or pour la meilleure participation nationale. On y expose un projet de reconstruction d'habitations détruites par le tsunami, né de la collaboration entre Toyo Ito et plusieurs jeunes architectes japonais (Naoya Hatakeyama, Kumiko Inui, Sou Fujimoto, Akihisa Hirata).



Les architectes suisses Diener & Diener ont contribué à l'exposition Common Ground en invitant un historien de chaque pays à parler de son propre pavillon national. Pour le pavillon belge, de 1907, Bart Verschaffel a écrit le texte 105 ans plus tard, disponible sur internet (www.commonpavilions.com). Des photographies de chaque pavillon ont été réalisées par Gabriele Basilico.



Dans une autre salle du Pavillon Central, appelée Playgrounds and Battle Grounds, l'architecte et chercheur anglais Steve Parnell a rassemblé une collection critique des quatre revues qui ont contribué à définir et à promouvoir la culture architecturale dans les années 50 et 60 : *Architectural Review*, *Architectural Design*, *Domus* et *Casabella*.



L'enquête autour de l'appropriation par la population de Caracas de Torre David, un immeuble-tour de bureaux resté inachevé, a mérité le Lion d'Or pour le projet le plus représentatif du thème général, *Common Ground*. L'équipe du projet est composée du bureau pluridisciplinaire *Urban-Think Tank* (Alfredo Brillembourg, Hubert Klumpner), du curateur Justin McGuirk et du photographe Iwan Baan; un livre sera publié prochainement.



Toujours présent d'une manière ou d'une autre à la Biennale de Venise, l'Office for Metropolitan Architecture (OMA) propose une exposition de « chefs d'œuvre de bureaucrates » : 15 architectures publiques, non signées, produites remarquablement par des administrations en Europe dans les années 60 et 70. L'exposition réinterroge la notion de bien commun à l'ère du star-system médiatique.



Par rapport à l'édition de 2010, l'exposition dans l'Arsenale est très dense de documents d'architecture: maquettes, dessins, plans et photos. Le magazine d'architecture *San Rocco*, présent à deux endroits de la Biennale, réunit sur une table plusieurs documents remarquables nés de la collaboration (tel est le nom du projet) entre architectes, et artistes, du passé et du présent.

POST-CITY

le Luxembourg à Venise

Pour sa cinquième participation à la Biennale d'Architecture de Venise, le Luxembourg a lancé un appel à projets ouvert « à toute personne ou collectif compétent et capable de concevoir un projet d'exposition approprié au contexte de la Biennale d'Architecture de Venise ». C'est ainsi que le jury mis en place par la Fondation de l'Architecture et de l'Ingénierie a sélectionné le projet POST-CITY de trois jeunes architectes: Yi-der Chou, belge/taiwanais basé à Bruxelles, Radim Louda, belge/tchèque travaillant à Ljubljana, et Philippe Nathan, seul luxembourgeois de l'équipe. Un regard européen sur le pays du Traité de Schengen. Interview avec Radim Louda à une semaine de l'ouverture du Pavillon.

Le thème proposé dans l'appel à projets était « FUTURA BOLD? ». Peux-tu expliquer comment vous l'avez abordé?

La thématique était bien appelée « FUTURA BOLD? », mais elle n'était pas du tout développée dans l'appel à projet. Dans ce sens nous avions un maximum de liberté. Ce qui était intéressant est que, généralement, un pays choisit ses commissaires, alors que le Luxembourg a lancé un appel international. Cela montre bien l'ambition à la base du projet: une ambition qui ne se limite pas aux frontières du pays. Nous avons fait des recherches et nous avons aussi relu des classiques comme Collage City [de Colin Rowe et Fred Koetter, 1978] et X-Urbanism [1999], où Mario Gandelsonas aborde des villes américaines par le vide: une autre manière de restituer une analyse urbaine. En Europe, la distinction classique entre la ville et le rural devient de plus en plus floue, ce que Thomas Sieverts appelle In-between City [Zwischenstadt, 1997].

Faire état de cette réalité reste un exercice compliqué. Avec ce bagage théorique nous avons essayé de parler du territoire luxembourgeois en sélectionnant cinq lieux significatifs: le plateau Kirchberg, qui héberge les institutions européennes; Schengen, là où il a été signé l'accord, en réalité un petit village près des frontières allemande et française; à Berchem il y a la station d'essence avec la plus haute fréquentation d'Europe, c'est aussi l'espace le plus visité du Luxembourg; le site industriel de Belval qui se reconverit en une nouvelle ville, et qui confronte industrie lourde à la société du savoir; Ingeldorf, centre géographique d'une nouvelle ville au nord, où deux villages historiques ont commencé à s'étendre par déploiement de villas unifamiliales entre les deux, ce que l'état est actuellement en train de promouvoir comme nouvelle polarité urbaine. Nous avons mis ces cinq éléments sur le même plan, sans vouloir les juger: ils sont là avec leurs qualités et défauts.

Vous aviez déjà en tête l'idée de ne pas proposer de projets, mais plutôt un regard sur l'existant?

Dès le départ on s'est dit que ce n'était pas le but de faire de la planification urbaine. C'est la Biennale de Venise. Pour parler du territoire et de sa complexité il faut passer par des simplifications, par des gestes. Comment montrer que le Luxembourg est une grande In-between city à partir des situations que nous avons repérées? Nous avons décidé de concentrer les phénomènes qu'on a relevés dans une représentation architecturale fictionnelle. Nous avons donc ima-

giné une infrastructure d'autoroutes optimisée: deux bandes parallèles d'autoroutes qui enferment une portion de territoire où se concentre tout le système urbain. Cette ville linéaire connecte ces cinq points géographiques, formant une espèce de triangle qui traverse le Luxembourg. Une forme facilement compréhensible par le public, qui permet de problématiser le territoire par la mise en commun d'éléments génériques. C'est une attitude personnelle de nous trois curateurs, que nous appliquons dans d'autres projets également. On part du principe qu'on n'a pas besoin d'inventer de nouvelles typologies architecturales. Cela se voit dans la maquette, dans les dessins et dans le poster, dans les textes du catalogue: on joue avec une fausse réalité, des fictions mais qui démarrent toujours du réel.

Quel est donc le statut de ce que vous montrez dans le pavillon? Ces traits d'union ne sont pas de véritables autoroutes, mais l'expression physique de liens qui sont déjà là, dans l'imaginaire du territoire? Des figures mentales?

C'est tout à fait cela. Une vue de l'esprit qu'on matérialise. Ce qui est sujet est que la ville européenne est devenue générique par essence. La même partout, que ce soit en France, en Italie ou en Hollande. C'est la condition de l'espace capitaliste, de l'ère post-industrielle. Nous avons mis en place une limite spatiale dans laquelle travailler; une simplification, un peu facile à la base, mais qui nous a permis de développer un discours plus efficace, à certains égards critique par rapport au thème proposé. Notre projet est un peu malicieux, un peu bâtarde aussi. Une ambiguïté qui nous intéresse.

Comment s'est organisé concrètement le travail?

Une fois désignés, nous avons commencé par survoler le Luxembourg avec un petit avion, puis nous l'avons traversé en voiture avec le photographe Maxime Delvaux. Il y a des choses assez incroyables qui se passent. Par exemple: à Belval nous avons trouvé des hauts fourneaux qui ne marchent plus mis qui ont été remis à neuf, la rouille fixée par un vernis – une forme d'esthétisation du patrimoine industriel. En regardant mieux on se rend compte qu'il y a un nouveau bâtiment tout blanc qui a été construit là: un clash de deux choses qui ont été collées ensemble. C'est ça la In-between city. A Ingeldorf, la même surprise: l'église a perdu son statut de bâtiment central et a cédé au mall; les maisons en font partie. Ça existe déjà, on n'a pas besoin de l'imaginer. Il suffit de révéler ce qui existe.

Ce que vous représentez dans la maquette et les dessins est donc une réécriture architecturale de ce que vous avez analysé.

A partir de ces observations nous avons défini 19 typologies de bâtiments: le pavillon de banlieue, le centre commercial, le supermarché, l'immeuble de bureaux, etc. Elles sont devenues notre matériel de travail, que nous avons disposé sur l'infrastructure imaginée. Nous

avons essayé à la fois de représenter des situations réelles que nous avons rencontrées, et de créer des variations, fictives mais tout à fait possibles.

Nous exposons ainsi une grande maquette qui traverse toutes les pièces de Ca' del Duca, ainsi que cinq dessins grand format d'Eva Le Roi, une série qui fonctionne en zoom-out: une première vue à l'échelle domestique s'élargit dans les dessins successifs à l'échelle du quartier, en allant jusqu'à montrer l'autoroute, puis le triangle d'autoroutes qui traverse le Luxembourg comme une masse blanche – un Monument continu. Le dernier dessin montre que ce triangle fait partie d'un maillage recouvrant l'Europe entière.

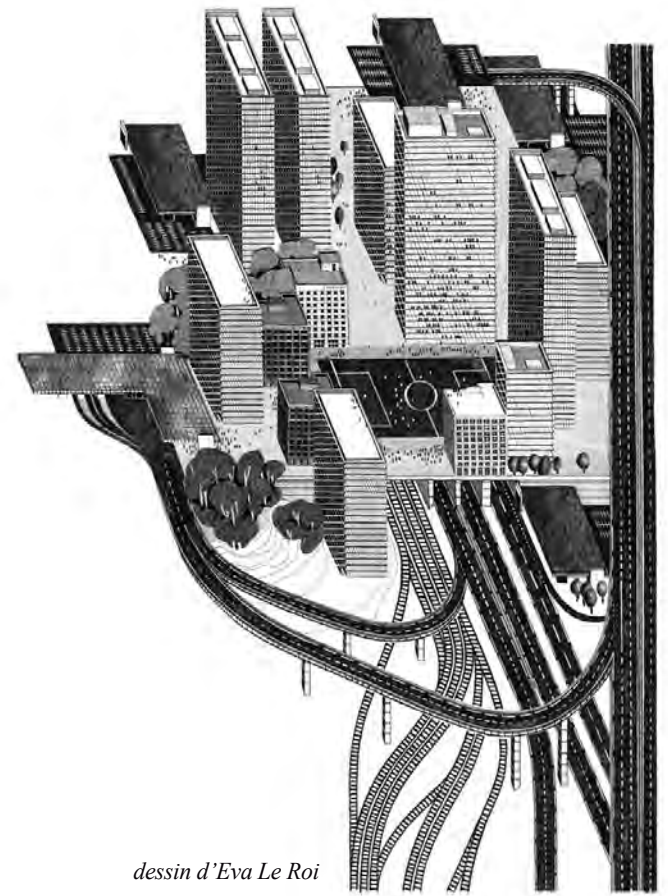


Par le choix des matériaux exposés vous ciblez clairement un format d'exposition adapté à la Biennale de Venise, comme d'ailleurs à une galerie d'art. Je trouve que cette contamination est intéressante: on a comme l'impression que le point de départ théorique fixé dans votre proposition lors de l'appel à projet a servi de prétexte pour effectuer un travail plus important sur les objets qui représentent l'architecture.

Les codes que nous avons utilisés sont très simples. Nous les avons empruntés à l'art contemporain. Montrer un territoire sur un dessin réalisé à la main levée, et encadré, est autre chose que de montrer un masterplan tiré par un plotteur. Même chose avec la maquette: plutôt que du foam bleu typique du travail de l'urbaniste, et malgré les très grandes capacités expressives de l'atelier de Vincent de Rijk où nous l'avons réalisée, nous avons choisi des matériaux de sculpteur: du plâtre, du bois, du laiton. Cela ne veut pas dire qu'on veut faire de l'art. On veut que l'objet exposé ait cette capacité que les objets d'art ont de communiquer: qu'ils parlent en soi et que chacun les comprenne comme il en a envie. Le travail sur l'objet plutôt que sur une théorie, par exemple exprimé par un texte, nous permet de poser des questions plus facilement. Et l'exercice de matérialisation offre beaucoup plus de matière vive. Cela devient moins rigoureux mais plus intéressant.

Quelle est la place du numérique dans ces procédés artisanaux?

Cette matérialité est un hybride d'analogique et de digital. Les dessins d'Eva Le Roi sont réalisés au Rotring à main levée, mais ils sont composés aussi de collages qui proviennent de la reproduction de dessins qu'elle a faits et puis scannés, imprimés et recollés sur la feuille à dessin. Les arbres, par exemple. Ses dessins mixent donc du dessin original et de la reproduction, mais on ne fait pas la part des choses.



dessin d'Eva Le Roi

La maquette est aussi un mélange de sérialité, contrôle numérique et manualité. Nous avons fait des moules de chacune des 19 typologies. Ils sont réalisés avec de la résine et ont été produites avec un machine

à contrôle numérique. Ensuite nous sommes passés à un procédé absolument traditionnel de coulage. Nous avons coulé 2.500 pièces en tout, que nous avons envoyées à Venise et disposées sur des tables en MDF coloré, dans lequel sont gravés des sillons à l'aide de machines. Les voitures et les trains sont en laiton, faits à la main sur base d'un modèle. Les arbres sont représentés par des taches abstraites réalisées par bouchardage à la machine... On remplace parfois la précision de la main de l'homme avec la technologie numérique, mais nous n'aimons pas cette technologie en tant qu'esthétique. Nous la considérons comme un outil, juste un peu plus performant qu'un cutter.

Aussi, tout le travail curatoriale a été supporté par l'informatique, que ce soit pour les réunions en vidéoconférence, le partage des données, etc. Imagine que la graphiste Manuela Deschamps Otamendi, Eva Le Roi et Maxime Delvaux habitent à Bruxelles, les tables sont réalisées au Luxembourg. Vincent de Rijk est à Rotterdam et nous trois curateurs avons collaboré le plus possible à distance.

Avec cette équipe disséminée en Europe vous avez respecté le souhait de la Fondation de parler du territoire du pays, mais le même principe pourrait être appliqué à un autre territoire européen: par exemple, la maquette ne montre pas les matériaux de constructions qui permettraient d'identifier le Luxembourg plutôt que la Belgique, la France ou l'Allemagne.

Effectivement, l'ambiguïté du projet réside dans le fait que c'est la réalité du territoire qui est générique. C'est une conséquence de cela. Par rapport aux matériaux « locaux », les typologies sont expliquées en deux-trois lignes dans le catalogue. Au Luxembourg on n'a pas de briques apparentes, c'est du crépi. Si tu faisais le même travail en Belgique, à peu près la typologie de la maison resterait la même, mais les matériaux seraient différents. C'est un élément sur lequel on a

aussi joué.

Vos questionnements font penser au numéro de la revue d'architecture OASE consacré aux maquettes [OASE #84, publiée en 2011].

Dans ce numéro on retrouve différents articles traitant de la maquette d'architecture dans le travail d'artistes tels que Thomas Demand ou Mike Kelley, par exemple. Mike Kelley utilise la maquette architecturale pour représenter les différentes écoles par lesquelles il est passé étant jeune, il ne se base pas sur des plans existants mais recompose des modèles à partir des souvenirs qu'il garde de ces lieux.

D'une manière tout à fait différente, Thomas Demand construit des modèles en papier, à taille réelle, d'endroits qu'il documente au préalable par une collection d'images de celui-ci. Une fois l'endroit « reconstruit », il prend une photographie du modèle et ensuite le détruit. Dans ce cas la maquette n'est pas une finalité en soi mais un moyen, très fastidieux, pour construire une seule image permettant de questionner le statut du lieu existant et la représentation que l'on s'en fait.

Au delà de l'intérêt personnel pour ce genre de questions, je trouve intéressant d'utiliser la maquette comme moyen de représentation non pas de la réalité d'un lieu, mais d'un point de vue; une réinterprétation d'une réalité physique. Dans notre projet pour le pavillon du Luxembourg nous utilisons le modèle dans cette idée, nous interprétons à travers la maquette l'image mentale que l'on se fait du territoire. Dans ce sens la maquette a un énorme pouvoir, vu qu'elle existe en tant qu'objet matériel: une nouvelle réalité physique dans laquelle nous, comme le spectateur, pouvons nous projeter.

Interview réalisée par Carlo Menon

XIII Biennale d'Architecture de Venise, « Common Ground ».
Expositions du 29 août au 25 novembre 2012. Directeur invité: David Chipperfield.
Pavillon du Luxembourg à la XIII Biennale d'architecture de Venise. Interview avec un des 3 curateurs (réalisée le 19 août 2012).



Performeur et compositeur hyperactif sans cesse à la recherche de sonorités inédites (en solo, au sein du groupe Noise Jazkamer ou dans le cadre de collaborations diverses) le musicien norvégien Lasse Marhaug est un incontournable de la scène expérimentale. Il dirige le label Pica Disk et publie le fanzine Personal Best par le biais de sa petite maison d'édition Marhaug Forlag. Yannick Franck l'interroge ici au sujet de ces diverses activités..

-You seem to develop a very free and non-compromised acoustic exploration ground. Where does it come from? What are your most important creative motors?

I want to create music that I'd listen to myself. It is very easy to make electronic noise – even easier than rock'n'roll guitar – so I want to shape the sound into something that sounds alive and breathing. I try to put some drama to the organization of the sounds.

-Is there sexual energy involved in your creative process?

No. The connection between noise and sexuality has been referenced and talked about before. I'm sure several artists and audiences will make that comparison, but to be honest I've never felt sexual pleasure – neither from making or listening to noise music. Sure there's an element of the ecstatic in noise music, but to only relate this to sexuality seems too simple. I never masturbate when I record or perform.

-On your new publishing house Marhaug Forlag, you released a book about Berlin based Swiss performer and musician Joke Lanz / Sudden Infant. Would you present the book and explain what you like in Joke's work? The noisy, raw, uncompromised, DIY approach? Its very powerful performative aspect?

Joke Lanz and his project Sudden Infant was a story worth telling. He's been going for a long time and has a huge body of work. He's also a visual and performative artist, so was perfect material for a book. I'm proud of the book we made.

-How about your fanzine? What should people expect if they order the forthcoming issues? What's your target audience?

Personal Best is a fanzine with only interviews. No reviews. No articles. No columns. Even the interviews are in pure question/answer-form. It's conversations. I don't look at myself as a journalist. My main motivation for making this fanzine is curiosity. I'd like to find out more about things. I'm interested in what drives the people in this field of music. There's so many colorful personalities with interesting stories to tell. As a touring musician I would get to know these people, and eventually I felt I needed to document these stories and personalities in some way. The result was Personal Best. The target audience are those who share my curiosity. I don't aim for covering one specific type of music; Personal Best is not a purely noise or experimental music zine. It features whoever I'm interested in and have access to.

-With Jazkamer, you published a record each month during one year, how was this hectic experience? What was the main idea behind it? I think Brussels based French noise artist JP Gross was involved in some of them?

As an artists it was a wonderful experience. Jazka-

mer really had a wonderful time making all that music. It was the creative peak of our recording career. We could have made 12 more albums easily. Creativity is a muscle and with a series like that we really got to flex it and got strong. But as a label the series was a terrible experience. The logistics of having a CD ready every month is a series of headaches. Also 2010 was the year when CD sales really went down, so it was hard selling it. I'm glad we did it, but I will never do something like that again.

JP Gross is a member of Jazkamer and he made a great contribution to the series. Basically the first album, "Solitary Nail", is all his work. He did all the edits and mixing on it. He's an amazing musician with a unique approach.

-Are there some fundamental influences in your work other than music?

Yes. And this is the standard answer: I'm influenced by all kinds of art. But, more importantly I'm influenced by the people I meet.

-What are your current projects?

Right now Marhaug Forlag is my main focus. I feel there is such a big need for printed matter related to this vast field of music. With the big amount of records being put out and only a handful of publications related to it, it's out of balance. My first fanzine sold well, so I feel this is a good move to make. I'm currently in the middle of putting issue 2 together. It'll better than the first. I'm having so much fun putting it together.

-You worked together with Maja S. K. Ratkje on four CDs (Music For Shopping, Music For Loving, Music For Faking, Music For Gardening) Any further Music For planned? How was the experience of working with Maja?

Yes, we did those four Music For records together. Recently we have started playing more duo concerts in the same vein, so I'm sure we'll also make more recordings also. I've done a lot of work with Maja over the years. She's an incredible artist – obviously very talented and with a fresh and open approach to things.

-Did you ever collaborate with visual artists on video and installation works?

Yes, I've done this quite a lot actually. Maybe it isn't so known outside of Norway but I do sound design for installations, as well as work with artists who does live visuals. Recently I've developed a new piece with the film artist Greg Pope. It's a piece for two slide projectors and electronics.

Les sonorités inédites de Lasse Marhaug

YF: Tu développes un terrain d'exploration sonore très libre et sans compromis. D'ou vient ce besoin? Quelles sont les plus importants moteurs de ta créativité?

LM: Je veux créer de la musique que j'écouterai moi-même. Il est très facile de faire du Noise électronique - encore plus facile que de la guitare rock - je tiens à façonner le son de telle manière à ce qu'il respire, qu'il semble vivant. J'essaie de donner une intensité dramatique à la façon dont j'organise les sons.

YF: Il y a-t-il une forme d'énergie sexuelle impliquée dans ton processus créatif?

LM: Non, le lien entre la musique Noise et la sexualité a été étudié et discuté par le passé. Bien sûr une partie des artistes et du public font cette comparaison, mais pour être honnête, je n'ai jamais ressenti de plaisir sexuel ni en faisant ni en écoutant de la musique bruitiste. Bien sûr, il y a quelque chose d'extatique dans la musique bruitiste mais assimiler ça uniquement à quelque chose de sexuel me semble trop simple. Je ne me masturbe jamais quand j'enregistre ou quand je joue.

YF: Dans le cadre de ta nouvelle maison d'édition Marhaug Forlag, tu as sorti un livre sur l'artiste suisse basé à Berlin Joke Lanz / Sudden Infant. Pourrais-tu présenter le livre et expliquer ce que tu aimes dans le travail de Joke Lanz? Son approche très radicale et sauvage? L'aspect performatif très intense de sa démarche?

LM: Joke Lanz et son projet Sudden Infant c'est vraiment une histoire méritée d'être racontée. Il est actif depuis longtemps et a développé une incroyable masse de travail. Il est aussi plasticien et performeur, donc c'était un matériau idéal pour un livre. Et je suis fier du livre que nous avons réalisé.

YF: Peux-tu parler un peu de ton fanzine? Que doit-on s'attendre à découvrir dans les prochains numéros? Quel est ton public cible?

LM: Personal Best est un fanzine contenant uniquement des entretiens. Pas de chroniques et pas d'articles. Même les entretiens sont purement dans la forme question / réponse. Ce sont des conversations. Je ne me considère pas comme un journaliste.

Ma principale motivation pour faire ce fanzine, c'est la curiosité. J'aimerais en savoir plus sur les choses. Je m'intéresse à ce qui motive les gens dans ce domaine musical. Il y a tellement de personnages hauts en couleurs qui ont des histoires intéressantes à raconter. J'en ai surtout rencontrés quand j'étais en tournée, et à un moment donné j'ai éprouvé le besoin de documenter ces histoires et ces personnalités d'une manière ou d'une autre. Le résultat a été Personal Best.

Le public cible ce sont les gens qui partagent ma curiosité. Je ne vise pas à couvrir un type spécifique de musique; Personal Best n'est pas un fanzine uniquement axé sur la musique Noise ou la musique expérimentale. J'y interviewe les gens qui m'intéressent et avec lesquels j'ai l'opportunité de rentrer en contact.

YF: Avec Jazkamer, vous avez publié un album différent chaque mois pendant une année entière, comment était cette expérience trépidante? Quelle était l'idée principale derrière ce projet? Je crois savoir que le musicien français installé à Bruxelles Jean-Philippe Gross a participé à certains albums de la série?

LM: En tant qu'artistes, c'était une expérience

merveilleuse. Jazkamer a vraiment passé un excellent moment à enregistrer toute cette musique. C'était le pic créatif de notre carrière en terme d'enregistrement. Nous aurions pu faire 12 albums supplémentaires sans problème. La créativité est un muscle et avec une série comme celle là nous avons vraiment eu l'occasion de l'assouplir et de le renforcer.

Mais, en tant que label, la série a été une expérience horrible. La logistique qu'implique la sortie d'un nouveau CD chaque mois a été un vrai casse tête. Aussi 2010 a été l'année où les ventes de CD ont réellement baissé, il a donc été difficile de vendre les disques. Je suis content que nous l'ayons fait, mais je ne referai jamais quoi que ce soit de ce genre. Jean-Philippe Gross est membre de Jazkamer et il a grandement contribué à la série. Le premier album, Solitary Nail est quasiment entièrement de lui, il s'est occupé de tout le travail d'édition et de mixage. C'est un musicien exceptionnel avec une approche unique.

YF: -Il y a-t-il des influences fondamentales dans ton travail, autres que la musique?

LM: Oui. Et c'est une réponse assez banale: Je suis influencé par toutes sortes d'art. Mais, plus important encore, je suis influencé par les gens que je rencontre.

YF: Quels sont tes projets actuels?

LM: À l'heure actuelle Marhaug Forlag est mon objectif principal. Je sens qu'il y a un grand besoin de documenter ce vaste domaine de la musique. Il y a un grand déséquilibre entre la quantité de choses qui sont publiées et la petite poignée de publications qui lui sont consacrées. Mon premier fanzine s'est bien vendu, donc je pense que c'est une bonne chose à faire. Je suis actuellement en train de travailler au numéro 2. Ce sera mieux que le premier. Je m'amuse énormément à le préparer.

YF: Tu as collaboré avec Maja Ratkje sur quatre albums (Music For Shopping, Music For Loving, Music For Faking et Music For Gardening). Il y a-t-il d'autres Music For de prévus? Comment c'était de travailler avec Maja?

LM: Oui, nous avons fait ces quatre disques ensemble. Récemment, nous avons commencé à faire plus de concerts en duo dans la même veine, et je suis sûr que nous ferons aussi d'autres disques. J'ai beaucoup travaillé avec Maja au fil des années. C'est une artiste incroyable - de toute évidence très talentueuse et avec une relation aux choses très fraîche et ouverte.

YF: As-tu déjà collaboré avec des artistes visuels sur des œuvres vidéo et des installations?

LM: Oui, je l'ai pas mal fait en fait. Peut-être que ce n'est pas si connu en dehors de la Norvège, mais je m'occupe du design sonore pour des installations et je travaille aussi avec des artistes qui font des visuels en direct. Récemment, j'ai mis au point une nouvelle pièce avec l'artiste-réalisateur Greg Pope C'est une pièce pour deux projecteurs de diapositives et une installation électronique.

propos recueillis par internet en Avril 2012

MARHAUG FORLAG: <http://marhaugforlag.no>

LASSE MARHAUG: www.lassemarhaug.no
JAZKAMER: jazkamer.blogspot.com

crédit photographique: Peter Gannushkin
DOWNTOWNMUSIC.NET

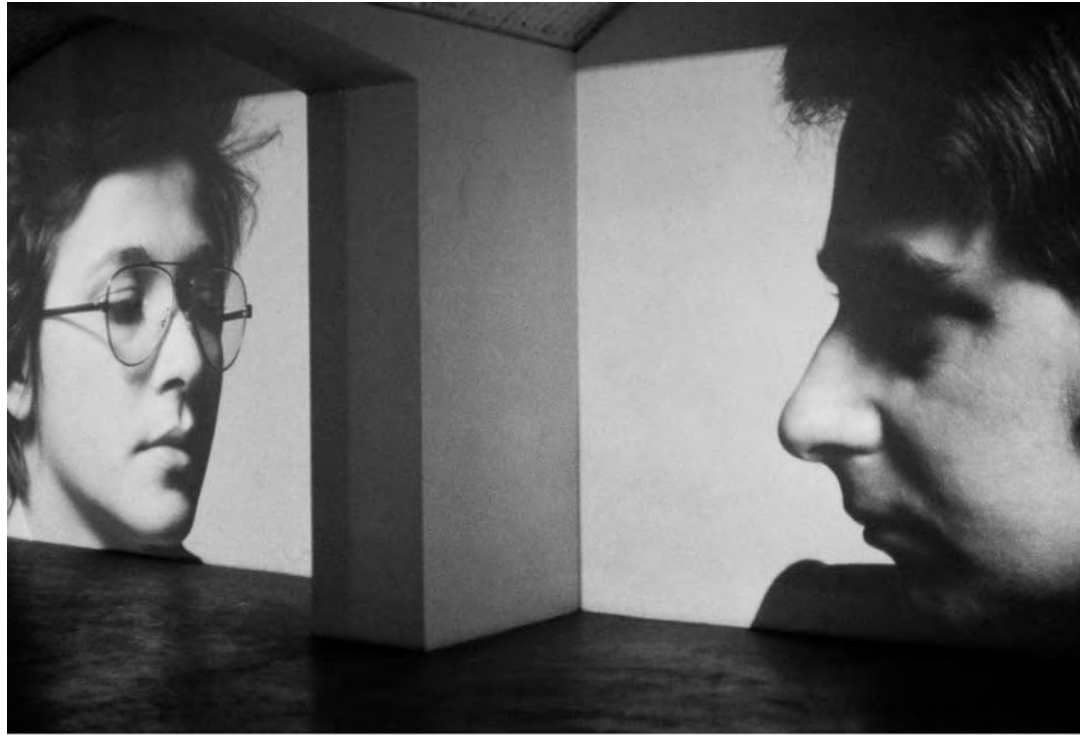
MADRID

Une rétrospective dédiée à James Coleman

Le MNCARS, le musée Reina Sofia à Madrid, accueille la rétrospective la plus complète à ce jour dédiée à James Coleman (Irlande, 1941). Organisée par le directeur du musée, Manuel Borja-Villel, elle présente dix-sept œuvres. Depuis les tout premiers films de l'année 1967-1972, montrés ici pour la première fois, jusqu'à *Retake with Evidence* dont Harvey Keitel fut le protagoniste, film réalisé en 2007 pour la Documenta XII. L'exposition est répartie en trois espaces différents du musée.

Dans les anciens dépôts de charbons du bâtiment, loin de l'agitation du public, est projeté *Box (ahharetournabout)* (1977), l'une des rares fois où l'artiste travaille à partir de documents d'archives: des séquences filmées du match de boxe légendaire entre Gene Tunney et Jack Dempsey. Un match revanche pour le titre du championnat mondial des poids lourds, qui s'est tenu à Chicago en 1927. Au grain de certaines images succèdent des séquences de pellicule « noire ». Un battement régulier et ses répercussions marquent le rythme de la vision. L'installation est complétée par une voix off qui renvoie à l'atmosphère du combat. *Box (ahharetournabout)* fait participer notre corps. Le spectateur est plongé dans l'obscurité à intervalles irréguliers, comme si c'était lui qui recevait les coups, et à chaque fois devait fermer les yeux. Alors que se succèdent les images de ce combat, il entend, hors champ, le rythme régulier du projecteur 16mm et celui continu des coups qui se confondent avec notre rythme cardiaque. Le rythme, selon Deleuze, est en mesure de nous faire rejoindre des niveaux plus profonds, ancestraux, que la vue et l'ouïe. Coleman réussit toujours à nous faire entrer dans ses œuvres; participer à la représentation, mais, une fois qu'on en est là, nous restons sans voix. Observer sans parler, suspendre son jugement et éventuellement d'autres considérations.

Ses œuvres ne sont pas faciles à résumer et encore moins à conceptualiser. Aussitôt après l'expérience de la profondeur, celle de la surface. Nous entrons dans l'installation « *Dario and Clara* » (1975), une double projection de diapositives et de son synchronisé. C'est la technique la plus fréquente chez l'artiste, où se rejoignent innovation et complexité de façon remarquable. Les tout premiers plans du visage de Dario, dans une chambre, et, dans une autre ceux de Clara. Leurs regards ne se croisent pas et leur dialogue, en italien, est déclamé par une seule voix masculine; celle-ci nous fait participer à leur rapports intersubjectifs, rappels d'amours de jeunesse qui se mêlent à des projets d'avenir proches (prendre un train) en un flux verbal aussi fluide que dans un roman-photo. Très vite les choses se confondent: les temps du verbe, les prénoms et les noms des acteurs, Dario devenant Andrea, et Clara devenant Elsa. Les diapositives à un moment ne sont plus synchrones, celles concernant Dario continuent à se dérouler tandis que celles de Clara se déroulent à l'envers. La circularité a toujours marqué le travail de Coleman, ce qui explique que le carrousel diapositif avance mais en se répétant. Les structures narratives s'enchaînent puis reviennent en arrière. Stables en apparence, projections et narrations nient la linéarité du temps et l'unicité de la séquence afin de s'ouvrir à une imagination plurielle, carrefour des temporalités hétérogènes. Ainsi que l'a souligné Rosalind Krauss,



Clara and Dario, courtesy Marian Goodman Gallery © James Coleman

le contenu chez Coleman, le champ de la représentation, reflète comme un miroir déformant l'appareil technique de la mise en scène. Dans le cas de « *Dario and Clara* », les images et le dialogue entre les deux amants s'inscrivent dans un cycle virtuellement infini.

Les œuvres de Coleman explorent d'une part les modalités de la représentation, et, de l'autre, de la vision, proposant de comprendre comment la construction de l'émotion se raccorde à une réalité que domine l'image. L'exposition insiste sur l'espace que réclament les différentes projections des œuvres de Coleman. La distance entre le projecteur et les écrans est quelquefois énorme, mais elle peut aussi être restreinte. L'isolement sonore est complet, de sorte que seul le spectateur arrive à plonger complètement dans ses œuvres à la fois hermétiques et poétiques. Les images possèdent un caractère éphémère. Le trouble que nous éprouvons ici ne résulte pas d'une contemplation extatique, plutôt d'une fascination pour l'indéterminé. En l'absence de tous points de référence, la situation devient excitante car nous doutons des conventions propres à la représentation comme des limites de la perception. Sommes-nous trop proches ou trop éloignés de ce que nous regardons? Sommes-nous face au *medium* ou au référent? Nous faisons l'expérience de la discontinuité, de la non-signification et de la narration interrompue, déjà dans des œuvres comme *Charon (MIT project)* (1989), un travail où Coleman inverse le paradigme photographique qu'avait désigné Kracauer, comparativement à la continuité et à la réduction pour ce qui touche au réalisme photographique. Assister aux projections de Coleman consiste donc à jouer un rôle actif à l'égard du sens de ce que l'on expérimente. Georges Didi-Huberman décrit, dans son texte du catalogue, la sensation de se retrouver incertain face aux œuvres de Coleman, étant donné qu'il se découvre impuissant devant ce langage et se sent incapable d'exprimer un jugement à son sujet. Il s'agit d'une absence de langage qui pourtant est désir, une sorte de bond en avant vers d'autres possibilités de pensée. Le philosophe nous aide à saisir que le problème consiste devant les images à accepter de perdre le rapport à nos propres paroles. Pour lui, il sera question de désorientation, de non-savoir. En somme il s'agit donc d'inven-

ter de nouvelles voies pour les images, l'écriture, la connaissance et la pensée.

A la suite d'André Bazin et depuis ses débuts, Coleman insiste sur la spécificité du film comme film ainsi que sur sa prétendue « pureté ». Le but était d'accroître le champ des possibilités du *medium*. Exemple: dans *Clock*, la projection 16 mm nous fait voir l'encadrement d'une montre indiquant 7:22. L'artiste nous présente un double artifice: à l'aide d'images en mouvement, il convoque une seule image fixe, une montre qui ne fonctionne pas alors qu'elle devrait permettre de lire le flux incessant du temps, le tic-tac interminable de son mécanisme. Il s'agit de distinguer stabilité et éventualité de rupture, puisque, quoi qu'il arrive, la pellicule continue de tourner. L'attente domine, nous attendons une explication qui n'arrive pas. Nous sommes immergés dans l'œuvre, regarder nous absorbe tellement que nous

voici incapables de laisser paraître de quoi fixer cette pensée en mouvement constant, de rencontrer une forme transcendante. C'est Blanchot qui disait que « parler n'est pas voir ». Peut être voir suppose qu'il n'y ait pas d'espace de parole.

Untitled: Philippe VACHER (1990) est un film 35 mm qui ne possède pas de son. Il montre la chute d'un acteur au milieu de flacons, de fioles, de bouteilles et d'instruments destinés à un usage clinique. La scène dure quelques secondes mais fait l'objet d'une redite qui dure 17' éternelles, chaque photogramme a été rephotographié environ trois cents fois et, le montage terminé, la même image reste fixée sur l'écran durant 13 secondes, répétant ainsi la structure cinématographique, qui est de 24 photogrammes à la seconde, mais avec le souci d'en altérer le sens. La durée cinématographique se dilate, les images peu

à peu seaturent les uns après les autres, du fait que ce travail, l'artiste y a ajouté des filtres qui en modifient les couleurs. Quant à la prise, dont la position reste identique, on y découvre une référence évidente à la fois au cinéma d'Andy Warhol et à la photographie de Muybridge. De toute évidence, *Untitled: Philippe VACHER*, ainsi que *Ligne de Foi* (1991), se contentent d'être un plan fixe, mais ce plan n'est pas pour autant stable, il continue même sa progression de façon inexorable. Vu de l'extérieur comme de l'intérieur, le caractère de ces installations de Coleman est corrélé à la précarité perceptive affrontant divers problèmes d'interprétation, dont la solution n'est pas donnée d'avance. Cela ne relève pas de l'ambiguïté des images, qui de fait ne sont pas ambiguës, mais en raison de la situation d'indétermination où chacun se retrouve. Voir ou revoir une œuvre de Coleman suppose que l'on s'émancipe d'un état contemplatif et recherche une condition nouvelle de « visionner », là où la déconstruction de nos attentes esthétiques traditionnelles accueille de nouvelles instances épistémologiques. L'exposition incarne une expérience perceptive dont l'auteur ne veut pas être l'agent, parce qu'il renonce à diriger, en raison d'un quelconque privilège, le spectateur.

Au moment où Coleman a fait ses premiers pas dans le monde de l'art en 1967, Michael Fried publie *Art and Objecthood* où il répertorie au niveau de la théâtralité le pire ennemi de l'art contemporain, se référant en particulier à la culture minimaliste, laquelle impose présence et participation du spectateur afin d'achever l'œuvre. Fried nous apprend qu'il est nécessaire d'éliminer toute référence au théâtre pour conjurer la fin de l'art.

De fait, Coleman embrasse un certain type de théâtralité, ne renonçant pas aux conventions narratives, ses projections

Suite à la page 33

EUPEN

Sylvie Macias Diaz Displays

Sylvie Macias Diaz est invitée par l'Ikob à présenter une partie de son travail. Une mini rétrospective pour cette artiste d'origine espagnole. Y verra-t-on de nouveau son installation de cageots qu'elle avait présentée à l'Orangerie de Bastogne? Pour protester contre le passage du MAMAC en CIAC (passage d'un musée d'art contemporain en centre de divertissement populaire) l'artiste avait pensé une architecture idéale en se servant de ses cageots recyclés.

Dans la lignée des artistes qui utilisent dans leur travail des outils visuels pour révéler le réel, Sylvie Macias Diaz utilise ses cageots pour révéler l'architecture d'un lieu mais également pour dénoncer des situations oppressives. Son langage graphique s'inscrit lui aussi dans cette voie dénonciatrice puisqu'il aborde la marchandisation et l'aliénation du corps de la femme-objet comme la solution finale d'une société de consommation. D'aspect minimaliste, ses travaux, dessins, collages, reprennent systématiquement les codes à la mode dans les années cinquante.



installation à l'Orangerie de Bastogne

Architectures d'intérieur et mobilier de ces années-là, inspirent l'artiste. Un zeste d'érotisme est toujours là pour pimenter le point de vue du consommateur.

C'est au premier étage, dans l'espace du musée qu'on pourra visualiser des anciens travaux, des nouveaux dessins et des installations. Suivie et appréciée par Alexander Van Grevenstein et Bart

De Baere nul doute qu'elle ne perdra pas trop de temps à se dénicher une bonne galerie. Seront également présentés dans l'expo sa série « femmes d'intérieurs » et des nouvelles pièces, principalement des grands dessins.

L.P.

IKOB: Sylvie Macias Diaz Displays
02.09.2012 > 28.10.2012

Comme il se doit en Amérique

Arriver à New York, c'est : tomber du ciel dans un entrepôt plein de balles de coton. Il y fait chaud et ouateux et du fait des fines particules qui flottent partout dans l'air, on y suffoque beaucoup, un peu. La ville n'a pas attendu votre arrivée pour mener son existence tambour battant. Elle vous fait comprendre sans brusquerie mais avec ce qu'il faut d'assurance qu'elle était là avant vous et qu'elle existe depuis toujours, même s'il fut un temps pas si lointain où Manhattan était une terre indienne : une bande de terre venue se lover comme un serpent dans une souche d'arbre entre l'embouchure de l'Hudson River et la côte atlantique. « Premier arrivé, premier servi » entend-on ici et là, à la poste ou au musée. Tout le monde est le bienvenu mais il faut faire sa place, ses preuves, comme n'ont pas cessé de le faire les vagues d'immigrants qui ont afflué ici depuis la nuit des temps. Être new-yorkais, cela se mérite. « Success is a job in New York », comme le dit le titre de cet article du magazine Glamour de 1949 qui voit apparaître la première illustration d'Andy Warhol. Cela se mérite et c'est l'œuvre de chaque jour et de chaque nuit. Être New Yorkais, c'est : sortir avec Paris Hilton. C'est être avec une femme belle et riche. C'est être avec un ange qui vous dit à demi-mot dans un sourire auquel on ne peut que succomber qu'elle partirait avec le premier venu si vous n'êtes pas à la hauteur, car elle se sait désirée de tous. Car ses hanches sont de marbre, et ses yeux sont d'émeraudes.

Vanity fair

En ville, à la fin du mois d'août comme en toute époque de l'année (et à vrai dire peut-être moins qu'en d'autres mois en raison des vacances), il y a des célébrités. Dans une rame de métro de la ligne numéro 1 qui va de la 242^{ème} rue à South Ferry, se trouve Thomas Hirschhorn. Il est seul et il a l'air préoccupé. Il s'agit sur son siège de métro en griffonnant à la hâte des notes sur une feuille de papier. Il consulte un plan de New York qui a la forme d'un atlas Michelin relié. Il porte une chemise brune, un pantalon noir, et des chaussures lustrées. Il change régulièrement de position et des pensées par soubresauts semblent le secouer.

Il est là parce qu'à la mi septembre, dans une quinzaine de jours, il inaugure une exposition à la galerie de Barbara Gladstone. Sur le site de la galerie, il a posté un texte qui décrit son projet, inspiré du récent naufrage du Concordia, un paquebot de luxe ayant sombré dans une zone côtière italienne, proche d'un sanctuaire pour la faune et la flore maritime méditerranéenne, ainsi qu'on les nomme non sans ironie aujourd'hui : « Comme beaucoup de monde, j'ai vu les images de l'intérieur du navire après le naufrage. Le sol était devenu un mur, le mur un sol, et le plafond, un autre mur. (...) J'ai été frappé par cette vision apocalyptique et inversée de l'intérieur confortable, artificiel et enjolivé du bateau. Cela donnait une vision de l'incertitude et de la précarité du passé, du moment présent et du futur. J'ai vu cela comme une forme amusante, perturbante mais néanmoins logique et convaincante. Cela doit être la forme de notre désastre contemporain. Cela doit être l'expression ultime de la précarité à laquelle nul ne souhaite se confronter. (...) C'est le point de départ que j'ai pris pour concevoir Concordia, Concordia. Je veux faire quelque chose de grand. (...) Je veux faire quelque chose de grand pour montrer que la croyance voulant que ce soit Trop grand pour tomber / Too big to fail n'a plus de sens. »

Dans le journal, on apprend que Leonardo Di Caprio est également à New York ces jours-ci. On a fermé une rue dans le quartier du World Trade Center pour les besoins du tournage du prochain film de Martin Scorsese, dans lequel il figure aux côtés de... Jean Dujardin. Le film se nomme « le Loup de Wall Street » et est basé, d'après les rumeurs, sur l'autobiographie d'un trader dénommé Jordan Belfort. Rédigé en prison, le livre conte la vie de cet homme qui s'est retrouvé à la tête d'un incroyable empire financier, des suites d'opérations boursières frauduleuses, que la justice américaine mit du temps à déceler. Au plus haut de ses rentrées, ce personnage drogué jusqu'aux dents, flambait jusqu'à cinq cent mille dollars par mois en folies de toute sorte.

A une terrasse de café, dans le Lower East Side, le top modèle Alexa Chung mange avec une amie, en

jetant de temps à autre des regards furtifs aux alentours afin de s'assurer que nul ne la reconnaît, et en cachant sous la table une pile de sacs de boutiques. Durant un bref instant, elle pose les yeux sur vous qui l'avez remarquée, et se crispe si d'aventure vous portez un appareil photo. Elle rentre la tête dans les épaules, vous lance de ses pupilles des éclairs, comme le ferait une panthère noire au milieu de la savane, à deux pas du point d'eau.

La prudence et les souvenirs

Au New Museum de New York, durant l'été 2012 on présente une exposition qui se nomme « Ghosts in the machine » et dont le commissariat est assuré par Massimiliano Gioni et Gary Carrion-Murayari. Pour être européen (dans le chef de Gioni qui est d'origine italienne) et new-yorkais (dans celui de Carrion Murayari) ce commissariat d'exposition a des accents résolument américains. C'est une exposition très complète qui aborde son thème méthodiquement, sans être pesante pour autant. L'accent est mis sur les œuvres, sur les objets, les uns à la suite des autres, et il faut le dire, considérés sur un vrai plan d'équité. A l'instar des galeristes qui en ont toujours été convaincu – le temps et ses affaires leur donnant du reste souvent raison – on se base ici sur la conviction que l'art réside dans les objets tangibles : dans des peintures à l'huile, des sculptures et des installations cataloguées.

L'exposition se déploie sur plusieurs étages de l'étonnant bâtiment construit par le bureau d'architecture japonais SANAA. Elle entend faire la lumière sur la relation qui unit l'homme aux machines qu'il conçoit. Elle se penche de façon neutre sur cette question épineuse, sans nécessairement abonder dans le sens d'une opinion ou d'une autre qui célébrerait la machine ou au contraire la condamnerait comme une entité annihilante. Elle laisse le soin aux artistes et aux œuvres (choisis néanmoins avec soin par les commissaires) de s'exprimer sur ce sujet, sur base de la tacite et prudente conviction que l'affirmation d'un propos en la matière tend vite à se révéler obsolète.

Parmi les opérations originales que propose l'exposition, il y a un réexamen d'un courant mal aimé de l'histoire de l'art qui est celui de l'Optical Art et de l'art cinétique. N'y avait-il pas là quelque chose comme un présage, comme le signe de la fascination, quasi hypnotique, que la technologie exerce sur l'homme aujourd'hui ? On scrute les œuvres de Bridget Riley, Victor Vasarely, Richard Anuskiewicz, et Julian Stanczak pour en avoir le cœur net.

Les œuvres fortes sont nombreuses qui emmènent l'exposition dans une variété de directions. Il y a une rocambolique *Madonna-Mercedes* de Thomas Bayrle datée de 1989 qui, ainsi que l'indique sur un ton goguenard son titre, s'apparente à une vierge constituée au départ d'images déformées de voitures allemandes.

Il y a des formidables mobiles de Robert Breer, légende du cinéma expérimental et de la sculpture, mort l'an dernier. Ce sont de grands plots blancs, des versions démesurées de ce que l'on trouve le long des routes, sur les bas-côtés, voire dans les ports, au bord des quais ou ailleurs ; éléments récurrents de cet aménagement urbain qu'on nous inflige. Ils semblent des plus inertes et des plus abscons au premier regard mais pourtant ils se déplacent imperceptiblement et avec humour comme le font aujourd'hui les tondeuses automatiques alimentées à l'énergie solaire que l'on voit déambuler dans les jardins. Et puis il y a quatre grands dessins géométriques d'Emma Kunz, que l'on n'expose pas si souvent, et qui est cette artiste suisse mise en lumière en son temps par Harald Szeeman qui réalisait des œuvres à caractère mystique et thérapeutique : des diagrammes délicatement esquissés s'attachant à inscrire, à penser l'homme dans son environnement, et pas – bon sang – en dehors de lui. A travailler à même le plan cette tâche intense ; la seule, la vraie.

L'effet d'optique

Le monde de l'art international a les yeux tournés vers New York. C'est la proue du navire. C'est là (n'est-ce pas ?) que frappe toujours et en premier l'écume. On y vient comme la limaille de fer va à l'aimant. Pour savoir ce qui est à la pointe. Ce qui va se passer. En retour, la ville qui n'est pas née de la dernière pluie veut savoir ce qui se passe ailleurs. Elle dépêche des rapporteurs qui rédigent des

comptes rendus. Elle fait venir les talents des quatre coins du globe et en particulier de l'Europe et du Japon. Elle est curieuse de ce qu'il y a aux alentours, de la même manière qu'elle guette l'ouverture d'une nouvelle boutique dans un de ses quartiers. Mais qu'est ce qui motive cette attention constante, portée sur toute la circonférence de la planète ? S'agit-il de conserver son hégémonie en gardant une longueur d'avance, ou cela relève-t-il d'une sorte d'angoisse, d'un vide innommé à combler ? Le touriste, l'amateur qui fait en toute innocence le voyage depuis le vieux continent vers le nouveau monde a tôt fait de se trouver désemparé. Si le monde regarde New York et que New York regarde le monde, quel horizon faut-il diable scruter ? Où se trouve donc le point de gravité ? A quels saints devrions-nous nous confier ? Nous voilà hébété à regarder passer les balles filant à vive allure par-dessus les filets de l'US Open qui, comme chaque année, vient annoncer la proche fin de l'été.

Une ivresse au bourbon

Le corps dissolu se reconstitue à l'occasion d'une visite du Guggenheim qui, telle une bonne attraction, tient ses promesses. L'architecture de Frank Lloyd Wright est bien telle qu'on l'a décrit. C'est un envoûtement, tout en élégance et en chausse-trappes. On visite les lieux en ayant l'impression de faire du rafting sur une rivière mouvementée mais cependant peu profonde, vêtue de tout l'équipement nécessaire et assuré de toute la sécurité voulue, comme il se doit en Amérique.

On passe d'un niveau à l'autre avec une incroyable fluidité, en voyant tout au plus ses hanches et son bassin s'élever, se rebaisser. Un étage, puis l'autre et ce sont de petites vagues moutonneuses qui vous emportent au loin.

C'est à la fois plus petit et plus grand que ce que l'on s'imagine. Dans la rotonde, une exposition retrace chronologiquement les acquisitions d'œuvres faites par différents directeurs de l'institution, entre 1949 et 1960, avec une attention toute particulière portée à l'abstraction. Or, c'est là que l'architecture de Frank Lloyd Wright s'avère la plus saisissante : s'il a conçu la courbure de la rotonde dans l'intention de mieux servir une lecture chronologique de l'art et de son histoire, l'effet produit, loin d'être linéaire, engendre une expérience multiple du temps, presque aussi enivrante qu'un excès de bon bourbon. En tournant et en montant sans cesse, en se concentrant d'une œuvre à l'autre pour s'en éloigner ensuite et se pencher de temps à autre par-dessus la balustrade et regarder le vide et les galeries en bas passées, on a pour ainsi dire la tête qui valse. La boussole tourne fou. On est ici et ailleurs en même temps, dans le passé et dans le présent.

Dans les galeries adjacentes, se déploie une rétrospective de Rineke Dijkstra qui paraît ici connaître son heure de gloire. Elle présente ses séries de portraits marqués d'une précision et d'une atmosphère laiteuse qui rappelle Vermeer en de grands et irréprochables tirages photographiques qui dépeignent tantôt une mère et son enfant, quelques heures après l'accouchement, tantôt un jeune militaire français dont on suit l'évolution physique sur un ou deux ans en des images successives qui parviennent à transmettre avec une grande économie de moyens et dans de simples regards ce que peut être l'expérience d'une garnison, d'une mission à l'étranger en temps de guerre.

D'autres images représentent également la jeunesse, ainsi de ces adolescents que la photographe saisit dans des parcs à Amsterdam ou à Berlin, au bord de l'eau, surpris dans leur état de métamorphose, de changement, inscrits dans une iconographie qui sollicite et/ou réunit de près ou de loin Manet et Hobbema.

L'un de ces jeunes modèles porte un t-shirt sur lequel il est marqué Benetton, au point que durant un instant, par quelque effet de distorsion on appréhende une forme de maniérisme, de déception qui verrait ces images galvaudées par une atmosphère de publicité, renforcée en cela par la pratique photographique antérieure de Dijkstra, mais on voit que cette dernière aperçoit l'écueil et contourne l'obstacle avec adresse de même qu'en rafting on évite les rochers.

D'émouvantes installations vidéo, disposées au dernier étage montrent d'une part une jeune fille anglaise en train de recopier avec des crayons et du papier un Picasso masqué en se laissant gagner avec

infiniment de naturel par la fronde et la candeur de son objet d'attention (Ruth drawing Picasso, 2009). Et d'autre part un groupe d'écoliers qui, tour à tour, décrivent eux aussi une image invisible, mais par la parole cette fois, en un tableau de groupe fait de trois écrans (I see a woman crying, 2009). Qui la décrivent avec des mots simples, mais denses, en une version animée, rajeunie et pacifiée de la Ronde de nuit.

Le Grand Canyon

La lumière de New York au mois d'août est une lumière à dominante blanche et bleue. C'est une lumière de schiste, de métal coupant qui fait un peu mal aux yeux, d'autant qu'elle se démultiplie au contact des vitres des buildings qui sont immenses et que la photographie même à de la peine à rendre, ne serait-ce que parce qu'il faut le recul nécessaire pour faire entrer toute leur masse et leur taille dans le cadre. Il y a comme ça des sujets vis-à-vis desquels la photographie se révèle impuissante, ainsi que le disait autrefois David Hockney qui s'essayait à rendre la majesté du Grand Canyon en un immense polyptyque de peinture.

Cette lumière bleue et blanche est tout particulièrement saisissable dans les alentours du World Trade Center, ou plutôt de la nouvelle tour que l'on bâtit à l'emplacement de celles qui se sont écroulées voici onze ans maintenant. Plus saisissable, tout simplement parce que la ville se fait dans ce quartier d'affaire plus dématérialisée, et aussi parce que cette lumière, à dix ou quinze jours près, est celle qu'on a vue à la télévision lors de l'attentat du onze septembre 2001, de sorte qu'elle paraît presque familière au visiteur étranger.

En fin de journée, la lumière prend des reflets plus dorés, se fait enveloppante, et prend sur elle ce qui reste de chagrin et de toute évidence, plane encore sur les rues du Sud de Manhattan, tel la traîne d'un ancien présage indien.

C'est en tout cas la lumière qui donne à la ville sa majesté, qui lui fait en fin de journée cette parole, cette couronne que le sommet du plus haut building, longtemps, jusqu'aux derniers instants, va brandir, va garder.

L'art et la religion

Ceux qui aiment comparer l'art à la religion vous diront sans hésiter que le Museum of Modern Art de New York est à l'art contemporain ce que Saint Pierre de Rome est au christianisme. Il apparaît cependant que ce grand musée ne joue pas la même carte sur le plan de son architecture et de son inscription urbaine que celle abattue par d'autres temples de renom, tels que le Centre Pompidou de Paris, voire le Guggenheim de Bilbao, ou le MACBA de Barcelone. Il n'est pas question ici d'une façade qui détonne, d'une élévation que l'on distinguerait du lointain mais au contraire d'une forme qui agit comme un gant retourné et que, de la rue, on serait presque susceptible de manquer.

Le musée semble en quelque sorte sûr de son fait. Il est centré vers l'intérieur, vers sa collection, ses trésors et vers une sorte de jardin ou de patio dont les parois latérales seraient conférées par les hauts immeubles des alentours, contre lesquels il aurait certes été vain de lutter. On s'y sent aussi bien que dans un condominium d'Amérique du Sud, dans l'enceinte duquel on peut sans crainte s'abandonner. Si ce n'est peut-être qu'à New York, ce n'est pas d'hypothétiques cambrioleurs dont il faut se protéger, mais plutôt de la foule inouïe qui arpente les magasins cernant le MOMA dans les avenues adjacentes.

Le passage d'une exposition et d'un niveau à l'autre est des plus aisés, et c'est comme une petite ville dans la ville que l'on visite avec un plaisir non dissimulé.

L'exposition d'Alighiero e Boetti qui a voyagé ces temps-ci de l'Espagne à l'Angleterre fait son ultime escale à New York. Elle prend le temps de revenir sur les différentes périodes créatives de cet artiste bizarre qui s'avèrent plus diverses qu'on ne le croit, résonnant autant avec l'arte povera qu'avec le minimalisme, l'art conceptuel et le pop art.

La collection permanente qui n'a de permanent que le nom, dans la mesure où l'accrochage est régulièrement renouvelé, compte tenu de l'immense réserve d'œuvres dans laquelle les conservateurs peuvent puiser se décline sur plusieurs étages, dans un ordre



chronologique allant du haut vers le bas (un peu comme chez nous, finalement, du temps où nous allions au Musée d'art Moderne, département des aigles, comme à la mine, dans ce puits que l'on a désormais fermé).

Les premières salles consacrées au début du vingtième siècle sont passionnantes. Il y a un prodigieux ensemble de tableaux de Matisse, de Braque et de Picasso. Il y a une salle formidable consacrée au surréalisme dans lequel surgit comme une fête le célèbre montage sculptural de Giacometti merveilleusement intitulé « Le palais à quatre heures du matin », de même que la tasse en fourrure de Meret Oppenheim, et un très beau dessin de Man Ray de 1936 qui représente une grande épingle à nourrice flottant rêveusement au-dessus d'un paysage de campagne.

Une illumination (puisque nous dit qu'il s'agit de religion) a lieu dans la salle Duchamp, ou plutôt dans la salle Katherine S. Dreier du nom du fameux fonds d'où proviennent plusieurs des œuvres. On y trouve une nouvelle pièce du puzzle que l'on joint à l'ensemble existant avec une joie enfantine. Il s'agit en l'occurrence d'un tableau peu connu de 1914 qui a pour titre *the Network of Stoppages* que l'on traduira en français sans être grand savant comme étant le *Réseau de stoppages*, ou encore le *Réseau de stoppages étalon*... En effet, aux côtés de cette toile est montrée l'œuvre intitulée *Trois stoppages étalon* qui est pour sa part beaucoup plus connue et qui tient en une boîte de bois dont sont extraits trois fils, onduleusement disposés, et trois profils de bois calqués sur ces mêmes ondulations.

Si cette œuvre s'est toujours affirmée comme une manière pour Duchamp de parler de l'infinie contingence de l'existence qui ne tient qu'à un fil et dont le cours a tout du hasard, à l'exemple d'une corde que l'on laisserait choir et qui nonchalamment déterminerait un destin, voici qu'elle se révèle également être – et comme par évidence – la projection d'une moderne Olympia allongée de tout son long sur un sofa, ainsi que les courbes sensuelles du bois nous en informent.

Cette déduction est faite au départ de cette toile méconnue de 1914, tout bonnement parce que l'association entre la silhouette couchée d'une femme et le profil du fil est établie par Duchamp à la fois à l'avant-plan du tableau, mais aussi en filigrane de son fond suggestif. Cette toile présente en effet à l'arrière-plan un fouillis de formes entremêlées, dans lequel on peut entrevoir des corps de femmes nues, les jambes écartées, qui sont du reste dénuées de tête... Quant à l'avant plan, il donne à voir un réseau de stoppages partant d'un seul et même point.

Plus encore que de tracer un rhizome ou un chemin, cette ramification de lignes est une figuration masquée à la fois d'une galaxie infinie et de paires de jambes ouvertes. *Entre quelles cuisses pourrais-je jamais me perdre pour éponger la tristesse que j'aie de savoir qu'un être me manque et que tout est dépeuplé*... semble nous dire à demi-mot Duchamp qui poursuit son poème dans les *Trois stoppages étalons*, sachant que le mètre étalon n'est rien d'autre que cet ustensile dont se servaient les couturières pour prendre les mesures d'un modèle au plus près du corps, pour anticiper son tour de rein et tour de jambe... Voyant aussi que dans la configuration spatiale des *Trois stoppages*, il y aurait comme deux corps allongés côte à côte mais que l'âme sépare: l'un sur fond noir mélancolique, et l'autre lumineux, tout de bois clair heureux...

En poussant la réflexion un peu plus loin (le risque d'aller trop loin avec Duchamp n'ayant en définitive jamais cours), une seconde lecture, en plus de la première, existentielle et sensuelle, trouve dans ce duo d'œuvres une stupéfiante formulation. Il serait question d'un présage politique cette fois, posé par Duchamp à l'aube de la Grande Guerre, en date de 1913-1914, pour reprendre les millésimes des deux œuvres précitées, qui s'incarnerait d'une part dans l'appréhension d'un massacre, d'un charnier dont l'arrière-plan constellé de ces corps nus et acéphales serait la prévisualisation, et de l'autre dans le dévoilement d'une grandiose progression militaire en marche, dès lors que ce Réseau de stoppage serait tout à la fois un plan stratégique de Général, et en même temps le compte rendu d'une fuite, d'un exil loin du front allant de point en point, de ville en ville et se perdant à l'étranger, à distance du corps, du cœur, du foyer... Les trois stoppages, en vis-à-vis, seraient alors pour leur part (et eux aussi) conjointement l'évocation métaphorique de la balle perdue, tout autant que du ceruciel et/ou de la boîte de campagne, renfermant des armes, un fusil...

Le château des aigles

La suite du parcours chronologique dans l'Art du vingtième siècle et des poussières proposée par le Museum of Modern Art de New York se fait par la suite plus décousue. La section consacrée aux années quatre-vingt jusqu'à nos jours s'avère être quelque peu déroutante, avec une salle estampillée de l'intitulé généraliste *Dusseldorf in the eighties* dans lequel on retrouve Albert Oehlen, Georg Herold et surtout Martin Kippenberger, certes à sa place géographique mais peut-être moins dans le costume qu'on lui taillerait volontiers et qu'il s'empresserait, amusé, d'endosser. Sans parler des Becher, d'Andreas Gursky, de Gerhard Richter qui à l'époque, ne devaient pas être bien loin.

Pour ce qui est des années soixante, septante, du minimalisme et du pop art, les accrochages sont étonnamment économes avec quelques pièces seulement, assurément de qualité mais dont on sent qu'elles auraient été heureuses de converser avec des voisines.

Qu'à cela ne tienne, il n'est pas tant question de faire des reproches aux responsables de cet accrochage historique que de percevoir que ceux-ci, par leur gigantesque collection, sont un peu dépassés. Et que ce serait gageure de seulement s'accorder quant aux chefs d'œuvres qu'il faudrait exposer.

Avant de quitter les lieux se présente une salle presque entière consacrée à Marcel Broodthaers. Celle dernière, basée pour l'essentiel sur le récent « don et achat partiel » de Herman Daled, pour reprendre les termes circonstanciés des cartels (en passant sur la longue liste des donateurs qui semblent avoir été réunis pour payer la somme due) a pour le visiteur belge les accents sinistres d'une messe d'enterrement. L'art produit dans un lieu et un temps a-t-il vraiment pour inévitable vocation de s'universaliser, d'être exporté dans de grands cubes blancs aseptisés, *médicalisés*, loin des lieux qui ont fait sa raison d'être, loin des lieux ou plus qu'ailleurs il est susceptible d'encore parler? Ces questions restent sans réponse, sinon ce que l'on peut lire chez Broodthaers au travers des yeux plein d'une triste gaieté de son *Lion/omelette*, de son *Belgian Lion* de 1968, qui dérive dans cette salle du MOMA, au fond d'une poêle à frire, sous sa vitrine de glace.

Une après-midi au parc

Quand on marche longuement, interminablement dans les longues avenues de New York pour aller d'un point à l'autre de ces blocs qui s'agencent géographiquement à l'infini, c'est une chance que de pouvoir gagner à tout instant ou presque Central Park qui s'étire non loin de là. On y voit des écureuils. On y joue au base-ball. On y mange des glaces. On y promène ses enfants. On y fait (ou on y roule) du (des) patin(s).

Dans New York qui est une ville de musées, Central Park est un peu le musée de la nature. On fait mine d'y oublier en un éclair l'existence même de la cinquième avenue et de ses mégastores, l'existence du désastre écologique qui nous guette. Et c'est bien vrai, le charme opère: le ciel, les arbres et les rochers; pas le cynisme.

Dans certaines zones du parc, au nord, on peut presque se croire perdu au cœur des Adirondacks, en étant soudainement totalement entouré d'une végétation à demi sauvage, ou du moins gagnée par un certain laisser-aller. S'il n'y avait le bruit lointain de la circulation, on s'y trouverait télé-porté, à tout le moins. On y lit, on y dessine. On rêve qu'on visite New York en étant à New York. On fait le tour du lac principal qui se nomme le Jackie Kennedy Onassis Reservoir, du nom de la belle peinte par Warhol.

Zone d'intervention prioritaire

Le Metropolitan Museum est à New York ce que le Louvre est pour Paris (refrain), sauf qu'il réussit la gageure de se libérer de sa charge d'institution et d'associer élégamment le didactique et le scénographique, le prospectif et le rétrospectif. Il y a des salles entières de tableaux de Van Gogh, de Courbet, de Gauguin et de Monet qu'il faudrait décidément parvenir à redécouvrir, par-delà l'épaisse couche de vernis touristique et de merchandising qui le recouvre. On se trouve projeté au cœur de Manhattan dans des coins de France qui n'existent sans doute plus aujourd'hui. On entend presque chanter les grillons. Un paysage de Van Gogh vous fait sentir la brise qui passe dans les cyprès, qui vous glisse doucement sur la peau. Dans le hall d'entrée, ils ont osé associer deux grandes toiles de Warhol de la série des fleurs avec une hiératique mais non moins sensuelle statue égyptienne. C'est fantastique. Il fallait le faire. Cela marche du tonnerre. On annonce une exposition de « Warhol en confrontation » pour la rentrée. Hélas, rien à voir encore pour l'instant. Ces deux toiles de Warhol seront presque les seules œuvres visibles du séjour. Mais ou est donc passée sa majesté? On se console en admirant les fleurs en grand et en voyant à cette échelle et dans le réel que dans le fond il est évident que ces corolles ouvertes ressemblent à des trous de balle.

Au revoir les amis

Le voyage s'achève et on se dit: au revoir les amis. Le dernier chemin nous emmène d'un lointain quartier d'Harlem, du côté de la 178ème rue, où nous avons logé dans une tour à demi délabrée de trente-deux étages (invraisemblablement dressée au-dessus d'une voie rapide à douze bandes) parmi une communauté de sud-américains accueillants quoique peu regardants, jusqu'à l'aéroport de Newark qui traîne son ennui dans une banlieue autoroutière de New York tendant vers le New Jersey. Connaît-on une ville en un jour ou en cent? En parle-t-on en dix mots ou en mille? Pour le savoir sans doute faudrait-il faire le tour du monde et écrire au vol un texte sur Bruxelles dont on brosserait le portrait en deux temps trois mouvements. Cela parlerait de l'Atomium. De Rubens et de Van Eyck. Du parc d'Egmont et Hornes et de la scission de l'arrondissement d'Halle-Vilvoorde, et de Broodthaers aussi. Le projet se poursuit dans le décalage horaire, dans la nuit.

Yoann Van Parys

crédit photographique: Yoann Van Parys



Armand Quetsch

EXTRAITS
SANS TITRE 04-12

réalisation: [banker palace.com](http://bankerpalace.com)



Paradise Island, BAH (Marc Melzer, <http://www.flickr.com/photos/mmelzer/316195637/>)

Justine Blau

LOS PRIMEROS
EMPRENDEDORES

22.9.2012 - 31.10.2012

ca centre d'art
VILLE DE DUDELANGE
DOMINIQUE LANG
NEI LICHT

www.centredart-dudelange.lu

Belle réouverture des Abattoirs à Toulouse

L'exposition d'été *La vie des formes* qui se tenait aux Abattoirs – Frac Midi Pyrénées confrontait des œuvres monumentales associées à une programmation de six films, le tout arrimé à un fil aussi tenu que tendu pour un événement très réussi. Ce fil, c'était la question de l'espace d'exposition qui était une nouvelle fois abordée et ce, en toute bonne logique puisque Les Abattoirs réouvraient ses espaces suite à d'importants réaménagements (1). Pour couvrir le sujet, Olivier Michelon a fait appel à l'historien de l'art Henri Focillon dans la *Vie des formes* (1934) – d'où l'intitulé de ce programme. Si en parlant d'espace d'exposition, l'on ne peut éviter de considérer le cube blanc et sa formalisation par Brian O'Doherty (*Inside the White Cube*, 1976-1981), c'est en attirant l'attention sur une pensée esthétique antérieure et assez libératrice que cette exposition trouve son articulation. Focillon pensait en effet que « l'art est avant tout forme et qu'en cela, il est mesure de l'espace et c'est ce qu'il faut d'abord considérer ». Ou bien, « que l'espace est le lieu de l'œuvre d'art, mais il ne suffit pas de dire qu'elle y prend place, elle le traite selon ses besoins, elle le définit, et même elle le crée tel qu'il lui est nécessaire. » Autrement dit, l'on ne présume pas la nécessité d'un espace neutre et « absent » (ce qui s'est avéré inexistant même à faire usage de plus parfait *white cube*, lui-même très peu neutre) mais l'on s'accorde à penser l'œuvre d'art aussi unique, particulière et absolue soit-elle, « en tant qu'elle appartient à un système de relation complexe ». Car elle repose sur ce paradoxe qui joint l'unicité de l'œuvre et son isolement à la nécessaire interaction avec ce qui l'entoure : allant du bâtis au volume, de la lumière à la circulation et bien sûr aux autres œuvres qui l'environnent et à leur proximité. Ce qui peut encore s'écrire ainsi : comment l'œuvre d'art gère-t-elle le cadre ?

C'est de ce rapport permanent de l'œuvre à son cadre propre ou à son « cadre étendu » que nous entretenons tant *Light Sentence* de Mona Hatoum avec cet empilement de cassettes métalliques ouvertes et une ampoule suspendue produisant une ombre portée (1992) que *Dots Obsession* d'Yayoi Kusama dont plafond, sol et ballons couverts de petits pois blancs sur fond rouge tapissent une pièce en miroir avec mise en abîme (1998). Les deux œuvres dont l'une est lugubre et l'autre psychédélique se font écho dès l'abord de l'exposition de sorte que le cadre « carcéral » et fermé de la première est mis en regard du cadre « débordé » et ouvert sur l'infini de la seconde (sans préjuger entre la prison et la folie, où l'*intranquillité* est la plus menaçante). Pour une autre entrée en matière (plus drôle), on avait à faire à la toute première apparition de Charlot en cinéma, dans *Kids Auto races in Venice* (1914) où Charlie Chaplin tente constamment d'entrer dans le champ de captation des caméras en train de filmer une course de voitures. Il obstrue l'image mais en même temps, il crève l'écran ! Toujours dès l'accès à la visite, la question du cadre prend une nouvelle dimension lorsque l'on franchit le dispositif élaboré par Michael Butler. *Happy Gate* (2008), une double structure circulaire et monumentale réalisée sur place au moyen de papier, de colle et de treillis associés à un mécanisme permettant de construire des parois fait non seulement la démonstration de ce qui pourrait être une PME de quartier qui relancerait une dynamique communautaire pour l'habitat mais pivotant en partie sur elle-même, elle plonge le spectateur dans un effet de rotation faiblement perceptible mais pas moins déstabilisant. Tout à coup, le cadre s'étend à quelque chose de plus vaste et le corps entre dans un espace quasi cosmique. De plus, cette pièce qui par sa



"Beutler 2": Michael Beutler, *Panorama* (2012), Courtesy the artist and Gallery Bärbel Grässlin, Frankfurt am Main ; Production les Abattoirs-Frac Midi-Pyrénées, Toulouse. + copyright de Cedrick Eymenier

taille soit, barre le chemin soit, oblige à être traversée tel un tourniquet à l'entrée d'un lieu public opère une très jolie révolution entre le dedans et le dehors, deux concepts structurellement indissociables de la notion du cadre.

Il en allait ainsi de l'ensemble des œuvres exposées, toutes percutantes comme la projection sur trois murs adjacents et sur toute leur hauteur, de l'image démultipliée d'un coulis gluant, brillant et apparaissant en relief qui alternait avec une traversée de fourmis géantes sur les bords d'un quadrilatère tel un autre motif symétrique. Cette œuvre de Peter Kogler (s.t., 2005) profile une étendue « envahissante » du cadre tout comme sa segmentation en sous-éléments. Un peu effrayante (avec ces fourmis qui grouillent), ce travail qui joue avec la reproduction mécanique (l'affiche) et l'industrialisation (production modulaire) n'est pas

sans se référer à la peinture au moins en ce qu'il compose tant avec la planéité de l'image qu'avec sa tridimensionnalité illusoire. Sa proximité avec *Immer Ever* (2012) ou l'imposant dispositif pictural de Stéphane Calais, agissait en ce sens.

Entre le faisceau lumineux magique d'Anthony McCall (*Doubling Back* 2003) et la salle de projection meublée des divans de Franz West (récemment décédé), soit entre la projection de films que ce soit d'Eugène Deslaux (1929), de Robert Breer (1970) ou d'Aurélien Froment (2010), sur l'écran qui tient le spectateur à distance et la diffusion d'un faisceau lumineux que le spectateur peut traverser, il n'y a qu'un pas étant celui du cadre physique et du cadre symbolique. Quand est-ce que le spectateur est pris dans le cadre ? Mentalement, dès lors qu'il est happé par l'image se déroulant sous ses yeux, dira-t-on. Physiquement, aussitôt qu'il entre dans le dispositif de l'œuvre. Mais dans l'un et l'autre cas, il peut s'en dessaisir et fort heureusement, car c'est la distance établie avec l'œuvre qui lui permet de la voir ! Disons de cette « entrée du spectateur dans le cadre » que c'est un des accents pris par l'art moderne (par la taille du tableau en peinture, par l'invention de l'installation etc.) et ce entre autres, sous influence du cinéma, ce qui est à ce jour encore trop peu discuté. Quant au cinéma tel qu'il figure assez justement ici, lui qui a ébranlé la notion de cadre avec l'arrivée du « hors champ » (pourtant inclus à l'image grâce à son déroulement), précisons qu'il s'agit d'un cinéma des formes et pas tant du cinéma

narratif et fictionnel tel qu'on le connaît habituellement. Ce cinéma-là que l'on pourrait qualifier d'abstrait (encore que ce ne soit pas tout à fait juste) est encore peu connu du public, peu archivé dans les collections, alors qu'il a partie liée avec l'art moderne, évidemment.

Deux œuvres enfin m'ont éblouie. La machine à créer de la mousse en ébullition de Michel Blazy était si fantasque avec ces grandes poubelles accumulées d'où sortait un tas de bulles de savon. Si ces blocs de bulles en prolifération semblaient vouloir (de façon fort improbable) repousser les sol et plafond du musée, il en émanait aussi une odeur de bain-douche qui nous décalait du cadre muséal. Par légère perversion en effet, Blazy bouleverse nos balises à l'égard de l'art de même qu'il insiste sur l'objet résolument vivant qu'on a devant les yeux et dont il y a lieu de s'occuper ! On en a pour preuve la responsable technique qui aspirait la mousse débordante, une jolie cause pour exploser les frontières entre ce qui est de l'art et ce qui n'en serait pas. Dans un autre registre, Lucy Skaer dont j'ai fait la découverte, a procédé par un chantier de matières englouties dans ce qu'on peut interpréter comme une forme parfaite, à savoir un rectangle aux coins coupés et biseauté dans son épaisseur. Cela débouche sur la projection du film *Me, You, Me, You* (2012) dont l'image (*found footage*) ne présente plus que des bords et son centre est blanc, l'artiste ayant découpé un trou rectangulaire dans chaque pellicule. De cette pièce prodigieuse dont on pourrait croire qu'elle occulte l'essentiel, l'on comprend qu'elle repousse le centre en ses bords. Soit que l'important se niche dans la périphérie. Là où l'on passe du non-art à l'art.

Isabelle Lemaître

(1) Les Abattoirs présentaient quelques défauts de construction qui lui ont valu cette importante rénovation ; dans la foulée, ils se sont dotés d'un nouveau directeur, Olivier Michelon entré en fonction en mars 2012.

Comme ce centre d'art (2.500 m²) regroupe le Musée d'art moderne de la ville de Toulouse, le Frac Midi-Pyrénées et le Centre d'art de Labège, l'on pouvait y voir trois autres expositions : une partie du fonds Daniel Cordier, galeriste parisien dans les années 1950 (donation Centre Georges Pompidou – dépôt Les Abattoirs), un très bel ensemble de livres d'artistes (tiré de la Médiathèque des Abattoirs) et Entremet, une proposition de Geraldine Longueville faisant participer dix artistes.



Global Performance Alien: REBUS NEW YORK CITY
Pour Thorbjørn Reuter Christiansen et ses collaborateurs Youngjoo Cho, Lizza mai, David, Marte Kiessling, Nam-See Kim, Jae-Hyun Yoo, le but du jeu est de réfléchir à l'élaboration de nouvelles pistes réflexives autour du devenir de la langue. Un des moyens pour y arriver : la réintroduction du ludique dans l'espace urbain.

Global Performance Alien part du principe que dans notre vie quotidienne, nous naviguons sans cesse dans des espaces virtuels et réels qui brouillent sans arrêt les pistes. Les questions qu'ils se posent sont nom-

breuses : Peut-on recréer des formes basiques d'un langage spécifique lié au local et non plus au global ? Un autre type de langage universel axé sur la communication vers l'autre ? En septembre, le groupe a « enquêté » dans cinq districts différents de New York. Résultat de ces échanges sur www.globalalien.net

L'impérialisme du langage dans la France d'aujourd'hui.

Sye-Kyo Lerebours (extraits)

(...) En faisant de la parole un privilège dont seuls bénéficient quelques rares initiés on oblige les exclus du fameux « rêve occidental » à user de moyens beaucoup plus radicaux pour se faire entendre, puisque leur parler « populaire » se trouve dénigré en

permanence, et perd ainsi toute crédibilité aux yeux de l'opinion.

Cette remise en cause des potentialités du discours rend paradoxalement possible – sans pour autant l'officialiser – l'éclosion d'un nouveau langage. Une parole hybride élaborée à partir de bribes de plusieurs autres, qui rend ainsi innombrables les postures d'élocution, tout en opacifiant les intentions du discours, puisque ces codes linguistiques inédits ont pour vocation de s'adresser exclusivement aux gens issus d'une même communauté selon une logique purement clanique. L'arabe ou les dialectes africains mâtinés de tournures et de mots français, sont aujourd'hui l'expression d'une identité morcelée. Et les fragments épars de cette identité témoignent d'une aporie des échanges culturels, d'un refus de part et d'autre de faire coïncider deux modes de pensée au sein d'un même espace de pacification linguistique. Un espace rare où chacun, dans un esprit de connivence intellectuelle empreinte d'humanisme, contribuerait à l'élaboration de nouvelles pistes réflexives autour du devenir de la langue, son potentiel et ses limites. Le tout dans un souci de clarté et d'intégration de ces nouvelles postures discursives, traces persistantes d'une contemporanéité en train de se réinventer.

La Fondation Emily Harvey, 537 Broadway, New York, NY 10012

C'est bientôt l'automne et *Le Printemps de septembre* s'annonce à Toulouse...

Cet événement qui a démarré à Cahors en 1991, et qui se déroule à Toulouse depuis 2001 présente maintenant trois volets : l'exposition d'art contemporain confiée à Paul Ardenne cette année, les Soirées nomades organisées (historiquement) par la Fondation Cartier pour l'art contemporain et depuis l'an dernier, un Festival international des Ecoles d'art. Aux Abattoirs mais aussi dans une douzaine de lieux en ville, Paul Ardenne se concentre sur l'histoire telle que les artistes peuvent se la réapproprier. *L'histoire est à moi* regroupera donc quelques 40 artistes. Parmi eux, mounir fatmi, Jean-Yves Jouannais, Anselm Kieffer, Jean-Michel Pancin, Frank Perrin, Pierre et Gilles, Angel Vergara, Kara Walker, Collectif AES+F, MatCollishaw, Daniela Comani, Christoph Draeger, L'ATLAS, RenaudAuguste-Dormeuil, ... Les Soirées nomades présenteront en

théâtre Le Beshi d'Angers de Patrick Corillon, en performance. La Bibliothèque de Fanny de Chaillé, en danse *Preparatio Mortis* de Jan Fabre et d'autres spectacle-conférence-performances de Frédéric Ferrer, de Fanny de Chaillé et de Sarah Vanhee. C'est donc une manifestation d'art plastique qui associe les arts vivants à son programme pour le meilleur d'une ville artistique en ébullition (et à un jet de pierre pour les belges qui peuvent voler sur Toulouse via Charleroi !).

Notons que l'an prochain, ce festival se déroulera au printemps... comme son nom originellement l'indique !

Du 28 septembre au 21 octobre 2012 – ouvert tous les jours jusque 19h ou plus tard. www.lesabattoirs.org/expositions/le-printemps-de-septembre-toulouse

De l'art et du tourisme en Flandres



Mekhitar Garabedian 'Search And Destroy (And honey, I'm the world's forgotten boy), 2012

Courtesy: de kunstenaar/ the artist © Dirk Pauwels, TRACK 2012

La présence de Manifesta à Genk cette année, met en lumière d'autres expositions et parcours artistiques dans le nord de la Belgique qui s'inscrivent dans la conception d'un tourisme de l'art entre patrimoine, réflexion sur le présent et vision d'avenir. Qu'il s'agisse du plus petit, le **Kunsten festival de Watou**, du plus étendu, **Beaufort le long de la côte**, ou de **Track dans la ville de Gand**, on a pu y rencontrer un public de touristes partis à la rencontre de l'art au fil d'une promenade champêtre, iodée ou urbaine.

Il y a un tourisme de l'art lié aux manifestations estivales dont la Biennale de Venise et la documenta de Kassel sont les pèlerinages. Elles alimentent les conversations des acteurs du monde de l'art, de l'artiste au collectionneur en passant par les critiques, les enseignants et les curateurs. Mais on se pose peu la question de l'impact de ces manifestations sur un public plus large. Il existe cependant, à défaut de pouvoir l'étudier scientifiquement, on peut dire qu'il ressemble à ces promeneurs que l'on rencontre en forêt : un touriste attentif, ouvert et souriant.

Watou est un petit village du Westhoek perdu au milieu des champs de houblon, à un kilomètre de la frontière française. Depuis les années 80, il accueille chaque été le « **Kunstenfestival** » autour de la rencontre de l'art et de la poésie. Là-bas, des randonneurs cyclistes déposent leurs bicyclettes pour visiter les expositions. Les autres ont garé leur voiture et partent à pied de ferme en maison pour découvrir poètes et artistes avant de déguster une bière locale dans un des cafés de la place. De nombreux artistes internationaux parmi lesquels Thomas Hirschhorn ou Mark Wallinger ont déjà mêlé leurs oeuvres aux lectures et performances poétiques. L'édition de cette année était sans doute plus modeste que les précédentes, elle réservait néanmoins de bonnes surprises : une exposition de photographies provenant de la collection du FRAC Nord Pas de Calais dans la maison communale, la découverte de deux jeunes artistes résidents du HISK Meggy Rustamova et Hamza Halloubi et surtout l'intervention à la fois juste, poétique, subtile et non dénuée d'humour de Fabrice Samyn dans l'église du village.

Ceux qui n'aimaient pas la campagne pouvaient aller à la découverte de la quatrième édition de Beaufort qui s'étendait de Zeebrugge à De Panne. Au détour d'une promenade dans les

dunes de Bredene, on découvrait, comme échoué sur la plage des conteneurs transformés en coques de bateau par l'artiste estonienne Flo Kasearu. Le long de la digue de De Haan, les bancs qui font face à la mer se transformaient en causeuses ou en gradins, les planches s'enroulaient ou se penchaient pour permettre au promeneur d'inventer d'autres manières de s'asseoir. Le parcours invitait aussi à quitter le bord de mer pour découvrir une place de Blankenberge bordée de villas Belle Epoque, où la Portugaise Dalila Gonçalves avait laissé des rochers ronds recouverts de faïences chiffonnées que les gamins escadaient avec plaisir.

Ainsi, l'art s'imisce dans les loisirs et propose un décalage, une réflexion, une rêverie ou une colère.

Parcours urbain

Track, conçu par Philippe Van Cauteren et Mirjam Varadinis, se présentait comme un manifeste sur la ville actuelle. Il s'agissait de considérer la ville, l'art et l'espace public comme autant de territoires à découvrir (c'est-à-dire investir, observer, questionner, remettre en cause ou savourer). Les oeuvres prenaient place dans l'espace public (comme le mural de Lawrence Weiner sur la façade d'un bâtiment



Watou, installation de Fabrice Samyn dans l'église

universitaire) ou « semi-public » (comme la projection des portraits d'habitants dialoguant en chantant d'Emilio Lopez-Menchero dans l'ancienne bibliothèque municipale). La manifestation s'inscrivait dans six zones précises de la ville de Gand : «Citadel» entre la gare principale et les musées, «Blanc

dijn» du côté de la Sint-Pietersabdij et de l'université, «Macharius» un quartier d'immigrés turcs, «Tolhuis» qui abrite des hôpitaux et des infrastructures sportives, «Tondelier» en pleine mutation et, le centre ville. Ainsi, à proximité des musées et d'une sculpture colonialiste de la fin du 19^{ème} siècle, comme il en reste dans toutes nos villes, Sven Augustijnen, a placé une bicyclette chargée de fagots de bois calciné qui évoque l'assassinat de Patrice Lumumba. Dans un laboratoire désaffecté de la faculté d'Architecture et Construction, John Bock a conçu une installation qui évoque tout à la fois chimie, alchimie et pseudo sciences. Mekhitar Garabedian a installé, le long de la façade récemment

renovée de la Maison des Bouchers, la phrase *Search and Destroy* en grandes lettres de néon. Près de la gare Dampoort, le Japonais Tadashi Kawamata a construit un fragment de bidonville contre le mur intérieur d'un bassin de virage juste au-dessus du niveau de l'eau. Dans un jardin botanique, Erwan Mahéo a installé un radeau sur un poteau de cinq mètres de haut. Cette icône de l'histoire de l'art est aussi la métaphore d'une société dans laquelle l'individu tente de se tenir à flot. Sur un terrain vague du site du Gazomètre promis à la construction d'un quartier résidentiel et d'affaires, Lara Almarcegui a déversé 700 m³ de béton, l'équivalent exact de la quantité utilisée pour l'immeuble de bureaux du service des Festivités de la Ville de Gand, un bâtiment anonyme typique des années septante. C'est donc tout d'abord aux habitants que Track s'adressait ; le manifeste était largement placardé sur les panneaux d'affichage partout dans la ville et chaque oeuvre avait été conçue en interaction avec le quartier dans lequel elle s'inscrivait. Ensuite, Track offrait aux touristes qui visitaient la ville d'en découvrir des facettes plus secrètes, au delà des itinéraires habituels.

Colette Dubois

A Mechelen : Newtopia

Newtopia. The State of Human Right conçue par Katerina Gregos se présente comme le texte dont l'exposition *Speech Matters* dans le pavillon danois lors de la dernière biennale de Venise aurait été la préface ou l'introduction. L'exposition de Mechelen est envisagée comme un prélude à l'ouverture, en novembre prochain du mémorial, musée et de documentation de l'holocauste et des droits de l'homme de la Caserne Dossin, ancien camp de transit vers les camps d'extermination entre 1942 et 1944.

Comme à Manifesta, le propos curatoriale a une dimension pédagogique. A travers les oeuvres de plus de 70 artistes de nationalités et de générations diverses, Katerina Gregos a conçu une approche très large de la problématique des droits de l'homme. Newtopia est structuré en différents chapitres - les droits de l'homme dits de la première génération (droits civils et politiques qui protègent l'homme contre les abus de et les excès de l'Etat), les droits de l'homme dits de la deuxième génération (droits économiques, sociaux, culturels), un questionnement sur l'état actuel des droits de l'homme et une ouverture qui porte autant sur l'imagination que sur le futur. Chacun de ces chapitres occupe un des lieux de l'exposition - le Cultuurcentrum, l'ancienne halle aux viandes, le musée Hof Van Busleyden et le centre des Congrès et du Patrimoine Lamot.

Mais Newtopia, au-delà de ses vertus éducatives (que sauront, on l'espère, exploiter les professeurs de tout poils), est aussi (d'abord) une exposition d'art contemporain d'envergure. Parce que l'art possède une irréductible liberté et une puissance de résistance sans égale, il est sans doute le meilleur moyen d'évoquer les droits de l'homme, qui, faut-il le rappeler, même dans nos pays démocratiques, restent fragiles face au développement des techniques de contrôle.

L'exposition fait aussi la part belle aux dessins de presse comme ceux d'un des plus importants cartoonistes du monde arabe, le Syrien Ali Ferzat arrêté l'année dernière par les forces de sécurité qui lui ont brisé les mains en signe d'avertissement. Elle découvre aussi les peintures, dessins et affiches du Belge Wilchar, une figure anarchiste qui dénonce les inégalités et les abus de pouvoir en occident.

Le premier chapitre de l'exposition, au Cultureel Centrum, est sans doute le plus riche d'un point de vue artistique. Plusieurs oeuvres de Satch Hoyt dont un escalier de bibliothèque muni d'un micro et soutenu de livres traitant de la diaspora africaine trône au milieu d'une salle, tandis que dans une vitrine, des collages de figurines de porcelaine figurent les traitements infligés aux femmes pendant les guerres. En face d'elle, une gravure de Picasso, une *Femme qui pleure*. Dans une autre salle, sur le sol, Cengiz Cekill a placé des bouteilles de Coca Cola transformées en bombes potentielles. Tandis qu'un important mural de Thomas Locher instaure une dialectique entre la situation des demandeurs d'asile et des réfugiés et des reproductions d'oeuvres phares de l'histoire de l'art comme *l'Atelier du peintre* de Courbet ou *La profanation de l'ostie* d'Uccello. On y retrouve aussi cet extraordinaire cinéaste tchèque qui mêle critique politique et surréalisme, Jan Svankmajer.

La dernière partie de l'exposition, dans le centre Lamot, est dédiée à l'utopie qui peut prendre la forme de la danse langoureuse de deux autopompes dans le port de Rotterdam. Mais du côté de l'utopie, il y a encore le partage, ce que fait Kendell Geers en invitant à ses côtés des oeuvres d'une douzaine d'artistes parmi lesquels Marina Abramovic, Ai Weiwei, Charlie Chaplin ou Barbara Kruger. Alfredo Jaar (une expo solo aura lieu à Bruxelles à l'espace ING)



Installation de Satch Hoyt, NEWTOPIA cop KVRANCKEN

Colette Dubois

NEWTOPIA
Goswin de Stassartstraat 153
2800 Mechelen du 1/9 au 10 décembre 2012
info@newtopia.be
www.newtopia.be

A GENK : Manifesta

En approchant du bâtiment, la petite musique de l'*Internationale* s'insinue de plus en plus, elle se répète, s'interrompt, change de rythme, se tait. L'installation sonore de Cvijanovic Nemanja, *Monument to the Memory of the Idea of the Internationale*, accueille le visiteur (il comprendra dans l'exposition, que le son provient d'une toute petite boîte à musique à manivelle dont le son amplifié en chaîne) relie l'intérieur et l'extérieur du bâtiment du charbonnage de Waterschei. En évoquant le passé des luttes ouvrières, l'oeuvre pose d'emblée la question centrale de la biennale, celle des relations entre art et travail : l'art est-il un travail ?, qu'est-ce que le travail ? qu'est-ce que l'art ?, une expression comme «aller au charbon» a-t-elle encore un sens ?, l'art peut-il/veut-il représenter le travail ?, qu'en est-il du travail aujourd'hui, ici ?, ailleurs ? qu'en est-il du capitalisme ?, etc., etc. Manifesta y apportera moins de réponses qu'un enchaînement de nouvelles questions.

Car elle a fait couler l'encre dans des sens différents, laudatifs ou féroce-ment critiques. Les critiques portent sur la littéralité du propos : traiter du charbon dans un bâtiment minier où se trouve déjà un musée de la mine (que, par ailleurs on peut visiter en même temps que l'exposition), en traiter dans une région qui a su (ou est entrain de) se reconverter, alors que d'autres (le Borinage par exemple) n'y parviennent pas, proposer une exposition «romantique, moderniste et post-réelle» en regrettant de ne pas avoir à faire à «une biennale âpre et rêche, qui gifle les distraits, qui fâche les politiques et les commerçants, qui déstabilise les sportifs et les internautes, et qui mette en cause l'autorité



Gravures et dessins, installation de Michaël Matthys ©FluxNews

curatoriale». Ces critiques sont recevables et intéressantes. Mais elles sont plus politiques qu'artistiques et très éloignées de la réalité ; elles portent moins sur l'exposition elle-même que sur ce que les auteurs auraient voulu qu'elle soit - ailleurs, autrement, avec un autre propos, d'autres curateurs, d'autres artistes -, une autre exposition en fait. Les critiques positives relevaient la «pertinence des choix de principe», la clarté du propos, la qualité de l'accrochage, le refus de l'accumulation et le respect des oeuvres. C'est qu'il y a une dimension pédagogique évidente dans *The Deep of the Modern*, elle s'impose d'emblée dans le découpage de l'exposition : une section historique, une section socio anthropologique liée aux productions des

mineurs et une section contemporaine. Au delà de la question des industries minières, la section historique se justifie car le travail de la mine est étroitement lié à la révolution industrielle : la nécessité de trouver une énergie pour la mécanisation du travail d'une part et le caractère exemplatif des luttes ouvrières dans ce secteur d'activité de l'autre. Y mêler les productions artistiques et artisanales des mineurs et de leurs familles - une collection de serviettes brodées par les femmes destinées à emporter le repas dans la mine, la reconstitution de la mine en lego de Kevin Kaliski ou des tapis de prière des premiers immigrants turcs - revient à leur restituer la vraie valeur de leur vie, qui est bien autre chose qu'un simple outil dans les mains des capita-

listes. Quant à la section contemporaine, elle permet de faire le va-et-vient entre un passé (qui reste un présent et sans doute un futur proche dans d'autres parties du monde) et un présent (le nôtre mais aussi celui de ceux chez qui les pays occidentaux ont transporté les activités industrielles trop coûteuses, trop sales, trop polluantes en en conservant l'usufruit).

La partie historique, curatée par Dawn Ades est titrée «The Age of Coal : An Underground History of The Modern», regroupe des oeuvres de la fin du 18^{ème} siècle au début du 21^{ème}. On y retrouve les thématiques du paysage (du pittoresque à l'industriel), de l'enfer des sous-sols, de l'esthétique de la pollution, du stakhanovisme et de la «matière noire». A travers les oeuvres de Constantin Meunier, les photographies de Georges Vercheval, les films de Cavalcanti (*Coal Face*, 1935), de Pabst (*Kameradschaft*, 1931) de Joris Ivens & Henry Storck (*Misère au Borinage*, 1934) jusqu'à la reconstitution par Jeremy Deller et Mike Figgis d'une des dernières grandes grèves, *The Battle of Orgreave* 2001. La présence monumentale des oeuvres de Marcel Broodthaers, de David Hammons, de Christian Boltanski ou de Richard Long (au demeurant des oeuvres magistrales) est sans doute trop envahissante et littérale.

La partie contemporaine, curatée par Katerina Gregos s'attache à la société «postindustrielle» qui est bien plutôt

«hyperindustrielle», comme l'écrit Bernard Stiegler, «Ce qu'on appelle la «désindustrialisation», qui est un fait, ne signifie pas du tout que la société serait en train de quitter l'âge industriel : la désindustrialisation est une nouvelle organisation de la division industrielle du travail, qui consiste à transférer les moyens de production dans des pays où la main-d'oeuvre est «bon marché». La section titrée *Poetics of Restructuring* s'attache, au-delà de l'aspect strictement économique politiques, à la façon dont les artistes réagissent au monde du travail aujourd'hui. Parmi la pluralité de ces approches, on relèvera le rêve éveillé entre passé et présent avec la puissance des gravures et dessins de Michaël Matthys qui décrivent et déclinent la ville de Charleroi. Le groupe IRWIN détourne les monuments du réalisme socialiste. Karikis, Mikhail & Uriel Orlow ont mis en scène et filmé un choeur des anciens mineurs qui reconstituent les bruits du fond et les chants de la mine. *Avalon*, la vidéo de Maryam Jafri donne la parole à des travailleurs qui fabriquent des sextoys et autres accessoires fétichistes dans un pays asiatique.

Colette Dubois

Jusqu'au 30 septembre.
Manifesta 9 Main Venue
Koolmijn van Waterschei-Genk
André Dumontlaan
3600 Genk
 Un reportage vidéo sur Manifesta 9 est visible sur :
[«fluxnews.skyrock.com»](http://fluxnews.skyrock.com)

ANTOINE MORTIER

LA TRANSFIGURATION
 DU RÉEL
 EXPO

29.09.12-06.01.13

ANCIENS ABATTOIRS
 PLACE DE LA GRANDE PÊCHERIE
 MONS

065 56 20 34

WWW.BAM.MONS.BE

Antoine Mortier, Ex Aequo - Couple 6 (détail), 1972, huile sur toile, 162 x 195 cm, Collection privée © Mortier, Sabam 2012



EXPO MAC'S GRAND-HORNU

S.F.

[ART, SCIENCE & FICTION]

18 NOV. 2012 - 17 FEV. 2013

LEWIS BALTZ LARRY BELL FRED BIESMANS JACQUES CHARLIER
ANTON CORBIJN EDITH DEKYNDT LUCIO FONTANA
DORA GARCIA BRUNO GIRONCOLI DOMINIQUE GONZALEZ-
FOERSTER JOÃO MARIA GUSMÃO & PEDRO PAIVA
PETER HUTCHINSON ANN VERONICA JANSSENS MIKE KELLEY
TETSUMI KUDO KASIMIR MALEVITCH CHRIS MARKER
JOHN MCCRACKEN TONY OURSLER JEAN PERDRIZET
ROBERT SMITHSON IONEL TALPAZAN GAVIN TURK...

MAC's

Musée des Arts Contemporains
de la Fédération Wallonie-Bruxelles

WWW.MAC-S.BE



MAKING OFF

DU 16.09
AU 16.12.2012

ATELIER
LUXEMBOURG

CASINO  LUXEMBOURG
Forum d'art contemporain

ARTISTES YANN ANNICCHIARICO, LEONORA BISAGNO, DAVID BROGNON (THE PLUG), STINA FISCH, JULIE GOERGEN, SOPHIE JUNG, VERA KOX, PHILIPPE NATHAN, ROLAND QUETSCH, LETIZIA ROMANINI, STÉ TERNES, SUMO, STEVE VELOSO, JEFF WEBER

COMMISSAIRES KEVIN MUHLEN EN COLLABORATION AVEC MIRJAM BAYERDÖRFER ET ISABELLE HENRION

BABEL : le tournis de l'orgueil humain

Présentée dans une expographie qui permet le dialogue entre et avec les œuvres, la méditation en fonction de sections distinctes, ce rassemblement d'œuvres actuelles, dont pas mal venues de Belgique, pour parler du vieux mythe de Babel est passionnant à plus d'un titre. Au surplus, il bénéficie d'un catalogue intelligemment mis en page avec textes historiques encartés.

En Belgique, pays du multilinguisme schizophrénique, un « babbleur », dans le dialecte de Bruxelles, est quelqu'un qui parle beaucoup¹. Précisément, Babel, mythe opulent, nous parle d'abondance. Il est d'abord au sein de l'imaginaire collectif cet épisode biblique où, parce qu'ils l'ont défiée en édifiant une tour gigantesque, la divinité décide de supprimer la langue unique grâce à quoi tous les hommes se comprenaient et de provoquer une diaspora générale.

Outre le thème de la diversité linguistique, c'est aussi devenu le symbole de toute architecture mégalomane dont notre époque n'est pas avare, de toute aspiration vers un progrès supposé illimité. Mais avec la chute de Babylone, c'est en plus l'image même de la fragilité des civilisations périssables. Dans tous les cas, il est toujours question des hypothétiques ententes, communications, édifications avec et entre les humains. L'avantage de la punition divine sous forme de diversité linguistique, comme le pensait déjà Barthes et le confirme Jean-Claude Carrière, est que « sans cela, nous vivrions encore dans la monotonie répétitive d'une seule culture, d'un seul langage ». L'exposition, précisément, offre la diversité. Dans les arts d'abord : sculpture, peinture, dessin, bande dessinée, photographie, vidéo, installation. Ensuite à travers la variété des démarches plastiques, qu'elles fassent référence à l'histoire de l'art ou qu'elles s'avèrent résolument contemporaines.

Tour de Bruegel à Kiefer

Prenant ancrage dans le passé, Vik Muniz se sert de *La Tour de Babel* de Bruegel pour lui donner des allures de puzzle. Un puzzle dont les pièces expriment la dispersion à l'infini depuis la terre jusqu'au ciel. John Isaacs unit en un binôme unique étages bâtis et falaise brute ; indissociables, ils laissent entendre que l'un peut être né de l'autre voire que l'autre est en train de phagocyter l'un. Lenkiewicz intègre à cette forme hélicoïdale des édifices historiquement datés ou même le fameux projet de monument en hommage à la 3^e Internationale de Vladimir Tatline. Il les entoure de figurants dont l'anachronisme va jusqu'à emprunter l'aspect de personnages de Walt Disney. Ces brassages recouvrent des aspects autres de la légende, tissent des liens avec des composants ou des événements de notre évolution récente. Jakob Gautel conserve aussi l'apparence architecturale en ziggourat afin de réaliser une installation dans laquelle ce sont des livres – allusion à Borges – qui servent de briques. Ainsi le savoir humain et la fiction littéraire forment-ils une mémoire temporelle où se côtoient les écrits anciens et les parutions récentes, en langues d'origines disparates. Brian Dettmer sculpte les bouquins. Il se sert également de leurs phrases en vue d'associations qui modifient le sens, emboîtent des syntagmes, provoquent des rencontres verbales insolites, mêlent clarté et hermétisme.

La *Babel axonométrique* de Claude Courtecuisse se par le procédé graphique que définit le titre, subit des métamorphoses aboutissant soit à l'éclatement centrifuge de la tour, soit à son aimantation attirant vers elle des matériaux en apesanteur. Chez Cédric Tanguy, l'ensemble prend des allures davantage fantastiques, avec des connotations apocalyptiques. Cela se marque chez le bédéiste Brambilla, accentué encore par l'aspect kitsch de la forme. La toile de Claude Génisson à des allures de soucoupe volante ou de stade olympique. Elle s'enfante quasi d'elle-même, lumineuse, parmi des paysages bouleversés de facture picturale ancienne. François Schuiten, lui, allie l'atmosphère du prodigieux, du supranaturel avec un réalisme délicat. En sculptant des alvéoles de ruche, et donc en établissant une analogie avec les abeilles, Hilary Berseth semble nous avertir du danger qu'il y a à oublier que notre condition ne doit pas être animalisée.

La *Bibliothèque idéale* de Jean-François Rauzier ressemble à ce qu'aurait pu devenir le Mundaneum



Eric De Ville, « La Tour de Bruxelles 08/2008 » Collection de l'artiste
© Eric de Ville / DR

de Mons si ses concepteurs avaient pu réaliser leur utopie. Elle s'apparente aux maquettes d'un Gai-Miniét, notamment par l'effacement de toute présence vivante. La *Tour de Bruxelles*, inscrite par Éric de Ville à travers les saisons, amalgame étrange de constructions ordinaires, apporte une vision onirique d'un concept qui unit un double passage du temps : celui du quotidien et celui de l'histoire. Les photos de Yang Yongliang via fumerolles, nuages, brouillard, semblent évoquer tant des catastrophes naturelles, des dérèglements climatiques que des explosions nucléaires. Une autre met en présence fusionnelle une colonne grecque et les immeubles modernes issus de la pierre antique.

La *Fiction* photographique de Ryuta Amae constate la prouesse technique avec un regard distant, presque aussi métallique que les structures de l'édifice. Réalité proche de la science-fiction, les projets pharaoniques d'Abu Dhabi repris en images par Florian Joye se dressent, fantomatiques, sur désert de terre, sorte de décor pour parc d'attractions, baigné d'une luminosité extraterrestre. Alors que Maxime

Dufour en fait un squelette technologique. Anselm Kiefer étale des toiles monumentales sur lesquelles il peint et colle des éléments en relief qui forment une construction massive, envahissante d'où toute présence humaine est bannie. Le sol et l'horizon sont couverts de briques et çà ou là apparaissent des mots. Son rapport à l'histoire de l'architecture diffère de celui d'un Wim Delvoye. Ses dentelles d'acier empruntent à nos cathédrales en une sorte d'élégant gothique baroque qui fusionne avec l'usage d'engins de chantier, de jeux de meccano. Les aspirations spirituelles des humains s'y concrétisent en une prolifération vaine parce que vaniteuse, froide parce que métallique et habitée par le seul vide apparent de l'air.

C'est probablement ce que tente d'éviter Roland Fischer lorsqu'il associe sur un même cliché l'extérieur et l'intérieur des édifices religieux d'autrefois. Tandis que François Boucq, dessinant les entrailles de la *Babel de Jérôme*

Mouchoerot, crée un trouble spatial en délivrant la pierre de sa pesanteur via des distorsions optiques délirantes.

Malédiction de la multitude

L'entassement citadin fascine et atterre. Les personnages alignés dans des cellules superposées derrière un grillage par Andreas Gursky synthétise bien la mise en cage des hommes. L'empilement immobilier conçu par Xang Liqing souligne la volonté d'une uniformisation, d'une standardisation, d'une anonymisation de la vie citadine.

Le foisonnement des langues, le grouillement proliférant des êtres se lisent à travers les toiles torturées de Bokor, la centaine de statuette signées Von Thüngen. *The Snow* de Zhenjun Du accumule les strates urbaines et sociales. Jef Aérosol confronte les visages expressifs de foules issues d'Europe, Asie, Afrique, Amérique. Mais le plus spectaculaire et en même temps, peut-être à cause de son exubérance baroque outrancière, la plus touchante, c'est le travail

des frères Chapman. Une maquette d'un camp de concentration nazi envahie de milliers de figurines lilliputiennes livrées aux tortures et à la mort, enchevêtrant bourreaux et victimes en une sorte d'hyperréalisme exacerbé. Par contre, le défi individualiste à la divinité créatrice est incarné par « L'homme qui regardait les nuages » de Jan Fabre. Mais il est une autre gageure, celle de l'amour. En témoigne le vertigineux court métrage de Hendrick Dussolier. Un couple chinois qui se cherche est confronté au gigantisme des expansions industrielles et mégapolitaines, à la déshumanisation des relations.

La catastrophe écologique que constitue l'exploitation économique de la planète trouve écho dans les images chimériques de Vik Muniz. Les continents y sont remplacés par l'alignement d'objets jetés, tous en rapport avec l'invasion informatique, babélisation par excellence des langages, des connaissances et des informations. Ce que visualisent, à leur manière, les photos d'archives présentées par Marjan Teuwen. L'implosion potentielle d'un monde hyper-urbanisé et sur-mécanisé s'impose en boucle sur l'écran de Samuel Rousseau en une sorte de mouvement perpétuel de pistons insufflé aux gratte-ciels, aux cheminées d'usines, tous emportés comme sur un engin spatial fou. Un mouvement que le dessin monumental de Charley Case, *Naissance et mort de Babylone / du temps*, prend un envol au-dessus des têtes des visiteurs.

De la sorte, cet ensemble offre un riche éventail des interprétations négatives et positives du mythe biblique que notre terre continue d'entretenir tant par son aspiration récurrente à la nouveauté, à la performance, à la compétition que par la richesse langagière d'idiomes régionaux et de parlers internationaux, de productions littéraires vivantes ajoutées aux patrimoniales.

Michel Voiturier

¹ « Babbleur » est d'ailleurs le titre donné aux habitants d'origines multiples ayant accepté d'enregistrer depuis 2006 leur histoire personnelle pour l'association « Bruxelles nous appartient », vaste projet destiné à une compréhension mutuelle accrue. Palais des Beaux-Arts, Place de la République à Lille jusqu'au 14 janvier 2013. Infos : + 33 320 06 78 Catalogue : Jean-Claude Carrière, Alain Tapié, Régis Contentin, Jean-Marie Dautel, « Babel », Ennetières-en-Weppes, Invent (96 p.)

MONS

Antoine Mortier

La transfiguration du réel

Dans la foulée des expositions monographiques temporaires mettant à l'honneur les œuvres issues des collections Maurice Duvivier et Thomas Neiryneck mises en dépôt au BAM de Mons¹ la Cellule exposition du Pôle muséal de la Ville – anciennement Service de la culture – propose, du 29 septembre 2012 au 6 janvier 2013, une immersion intimiste au sein de la vie et de l'œuvre du peintre belge Antoine Mortier (Bruxelles, 1908-1999).

Sous le commissariat de Camille Brasseur et la scénographie de Frédéric de Smedt, ce projet de longue haleine tente de mettre en mouvement œuvre, histoire et visiteurs. Le parcours a été conçu pour permettre à tous d'entrer à la fois dans le processus de création de l'œuvre et une certaine intimité de l'homme. L'accent mis sur le parcours d'une vie trouve son apogée dans la reconstitution de l'atelier de l'artiste – son matériel ayant été conservé – et la projection du film réalisé par le photographe Jean-Dominique Burton, un portrait intime d'Antoine Mortier dressé par ses proches et connaissances. Pour ce qui est de l'œuvre proprement dite, une division thématique, à l'intérieure de laquelle la chronologie est de mise, vise à montrer comment la peinture de Mortier, bien que rattachée à l'Abstraction lyrique ou à l'expressionnisme abstrait, s'élabore

au départ de la réalité matérielle du quotidien. De l'objet au sujet, en passant par le modèle et le foyer, nous (re) découvrons ce que Camille Brasseur estime être l'aboutissement des recherches picturales de l'artiste, à savoir les représentations plastiques des états d'âme. Ainsi la peinture de Mortier travaille-t-elle ces passages de la forme objective à son essence subjective et de l'invisible au visible. Enfin, l'apport de la technologie des tablettes numériques et QR codes en guise d'audio-vidéo-guides – révélant les dessins préparatoires des tableaux et les absences –, a pour ambition de dynamiser la visite des plus jeunes. Suivant le même objectif, mais adressé à tous, diverses animations déambulatoires, telles que lectures et concert, se dérouleront à travers les différents espaces de l'exposition qui se tiendra dans la Grande Halle des Anciens Abattoirs.

Jeremie Demasy

Exposition Antoine Mortier
la transfiguration du réel.
Du 29 septembre 2012 au 6 janvier 2013.
Grande Halle des anciens Abattoirs – 7000 Mons

(1) Il s'agit des expositions sur Christian Dotremont en 2004, Serge Poliakoff en 2009, Serge Vandercam en 2010 et Pierre Tal Coat en 2011. La Collection Maurice



La passante, 1952, lavis /fusain 238 x 150
© Sabam, Antoine Mortier

Duvivier est mise en dépôt permanent au BAL de Mons par la Communauté française Wallonie-Bruxelles, et celle de Thomas Neiryneck par la Fondation Roi Baudouin.

Ceci n'est pas qu'une chaise

Merci de ne pas s'y asseoir.

La formule « Ceci n'est pas... », empruntée à Magritte, peut paraître épuisée par ses utilisations multiples. Pourtant, rien de plus juste pour évoquer le travail d'Antoine Van Impe, exposé prochainement à la galerie Flux. Car, plus que l'objet lui-même et au-delà du répertoire formel, c'est surtout une carte de la pensée et la réinvention d'un lieu imaginaire qui se dessinent aux travers des associations convoquées par l'artiste.

Au commencement, une peinture : « La fabrique de chaises à Alfortville » de H.-J. F. Rousseau. De ce titre associant à la fois objet et production, naît chez l'artiste toute une réflexion qui ne cesse de s'enrichir au fil du temps. De l'objet, la chaise, à la fabrique, qui justifie quoi ? Est-ce la chaise, qui a besoin de l'atelier pour prendre vie, ou l'atelier, qui a besoin de la fabrication de l'objet pour exister ? Cette question de départ laisse petit à petit place à de multiples connexions, comme un réseau qui se tisse dans l'esprit et, par extension, dans l'atelier de l'artiste. Car, au lieu de se recentrer, la réflexion s'étend au fur et à mesure des mouvements de la pensée. Ainsi, ce qui peut paraître de prime abord insignifiant se retrouve propulsé dans l'ensemble par un jeu de coïncidences. Et si cette fabrique convoquait d'autres références, d'autres situations ? D'une image spécifique, nous sommes alors emporté vers le travail de l'artisan, son environnement mais aussi vers des rapports formels au bâtiment, vers la position du corps, vers l'objet en tant que tel... Et par-delà ce référencement en constante évolution, la métaphore du travail de l'artiste dans son atelier plane. L'image du créateur, seul dans son atelier face à l'œuvre, se superpose alors au travail du tourneur qui inlassablement manipule les matériaux pour créer un objet. C'est alors un nouveau pan de réflexion qui s'ouvre : sur la justification de l'œuvre et du travail de l'artiste, sur le devenir œuvre d'un objet au départ utilitaire, sur la vacuité d'une production. De toutes ces associations résulte une cartographie de la pensée, une fabrique imaginaire, matérialisée par de nombreuses images et productions qui se nourrissent et se renforcent les unes les autres.

Il existe dans ce projet une réelle envie de se recentrer sur une pratique en atelier et sur une production presque hermétique. Comme pour contrebalancer les projets participatifs tels que « Pavillon », qui s'ouvrent au public et se nourrissent de son intervention jusqu'à ne plus appartenir entièrement à l'artiste. Il est difficile de ne pas y ressentir l'influence de l'Atlas de Didi-Huberman, l'idée de l'association des images vue comme processus de pensée plutôt que comme simple objet. De nombreuses filiations se bousculent aussi en réfléchissant à l'objet ainsi traité ou à la démarche de l'artiste. Marcel Broodthaers et la création du département des Aigles



Antoine Van Impe, Ensemble n°5 : la fabrique de chaises / Élément : l'accueil, fer-blanc, 6,5x9x9 cm, 2010.

et la chaise de graisse de Joseph Beuys pourraient être évoqués. Il serait également facile de rapprocher son travail à celui des conceptuels, dans cette construction de l'idée au détriment de l'objet qui devient presque idéogramme. Pourtant Antoine Van Impe s'en détache par l'importance donnée à l'acte de créer, de manipuler, de fabriquer. Cet atlas n'existe pas uniquement dans la pensée. Il se transmet aussi par la matière plastique que l'artiste traite souvent de façon fragile et légère, au point de la rendre parfois imperceptible à nos yeux.

« la fabrique de chaises » connaît jusqu'à présent deux formulations, d'abord à Hansbeek le temps d'un week-end en 2010, ensuite à la galerie Nadja Vilenne. Chacune de ses réapparitions physiques n'est jamais la même car elle se nourrit de ses expériences antérieures. Elle sera reformulée une troisième fois lors de la prochaine exposition d'Antoine Van Impe à la galerie Flux. De nouveaux fragments y seront projetés. De nouvelles associations y seront enrichies par l'espace et son contexte. Plus que la simple présentation d'une fabrique imaginaire, c'est donc la réinvention de ce lieu hétérotopique que l'artiste nous proposera de parcourir.

Céline Eloy

Le dessin fait de la résistance

Suite de la page 15

La plus profonde, la plus humiliante impuissance de la subjectivité à faire ses propres preuves se manifeste moins par le vain combat mené contre des structures sociales que dans le fait qu'elle est sans force devant le cours inerte et continu de la durée. L'idée qui mobilise l'artiste se trouve lentement mais incessamment refoulée des sommets où elle s'était péniblement hissée parce que le Temps qui passe est la source de notre dépravation, il ne permet aucune insouciance. C'est à ce combat de l'essence de l'homme en butte aux puissances de la temporalité que nous rend sensibles Spehr. Marcel Gähler, lui aussi, nous intrigue. Privilégiant la monochromie du clair-obscur, il nous pousse à explorer des photos a priori hermétiques qui ne font que témoigner de la valeur des images livrées par le quotidien le plus banal. À notre époque où les informations à traiter se multiplient, les fonds neutres sont particulièrement appréciés ; dans les mises en scène de pièces de théâtre et les scénographies d'exposition actuelles, les « boîtes blanches » offrent, en guise de cadre, le contraste idéal pour les acteurs. Notre regard relègue par habitude tout ce qui n'est pas spectaculaire à l'arrière-plan. Ainsi conditionné, on n'enregistre que ce à quoi on ne s'attend pas et les choses qu'on nous a annoncées comme valant le coup d'œil. Celles-ci sont alors souvent prises en photo, pratiquement toujours sous le même angle de vue imposé car « idéal ». Marcel Gähler opte pour la démarche inverse : il cherche intentionnellement ce que la plus grande majorité ne voit pas, les filtres de leur perception le soustrayant à leur regard. C'est ainsi que depuis quelques années, la vie « normale » offre à l'art contemporain des terrains d'investigation féconds. L'ennui des jardins potagers, entre autres, offre la matière à une nouvelle période Biedermeier de l'ère numérique. Lors de l'exposition *Skulptur Projekte* de Mün-

ster en 1997, Peter Fischli & David Weiss manœuvrèrent eux-mêmes le plantoir et la ratissoire pour démontrer que salade et céleri, poireau et chou ne figurent pas moins que le paradis perdu. Mais ce qu'affectionne particulièrement Gähler, ce sont des lieux où l'ennui bascule vers l'inquiétant et l'étrange. Au gré de balades nocturnes où il les éclaire à la lampe de poche, les chantiers abandonnés, les terrains vagues situés en marge des zones de développement urbain deviennent des aquarelles ou des huiles peintes d'après photos. Aucune reproduction réaliste pourtant. Faisant penser à des scènes de crime, l'atmosphère est si suggestive qu'elle crée un sentiment d'insécurité diffus. Les zones de lumière surgissent telles des pochoirs découpés sur un fond d'un noir impénétrable. Elles ne révèlent en fait que ce qu'enclenchent la mémoire et l'imagination du spectateur de ses tableaux fantomatiques et c'est là tout l'art de Gähler. Comme son maître à penser Gerhard Richter, il peint d'après photos pour pénétrer au cœur des images et susciter l'émotion de ceux qui regardent, désorientés, voire perdus dans un monde pourtant familier. Le catalogue de Krethlow compte d'autres talents de cet acabit, Francis Alÿs lui-même ayant exprimé toute sa sympathie pour le travail de Gabi Hamm, notamment. Grâce soit rendue à ce galeriste qui dessine à ses moments perdus de nous redire, à travers le dynamisme de son engagement auprès de tels artistes, que ce que nous cherchons ne se trouve pas dans ce qui est montré.

Catherine Angelini

Galerie Krethlow Av. Jean Volders, 24
1060 Bruxelles +32 (0)2 537 91 93, +32
(0)495 781 204 www.krethlow.be

James Coleman

Suite de la page 23

de diapositives nous renvoient à la prédominance de la transversalité narrative et linguistique, nous renvoyant aussi au théâtre. Ainsi que le démontrent la voix off présente dans beaucoup de ses œuvres et la réflexion affirmée qu'il maintient sur la place du spectateur, tout à fait à l'opposé de la vision puriste de Fried. Coleman se démarque également des pratiques artistiques contemporaines quand il recourt au côté statique des diapositives qui, si d'une part est une pratique habituelle à l'art conceptuel depuis la fin des années soixante, renvoie néanmoins dans son cas à une conception picturale de la photographie, visiblement asymétrique d'une conception « purement » documentaire.

Parcourir l'exposition se révèle fluide, chaque travail fonctionne en soi et réclame un temps approprié comme s'il s'agissait d'observer un papillon en vol. Il est certes nécessaire de se concentrer face à une démarche d'une telle précision, et qui veille si méticuleusement à sa mise en scène, analysant l'artificialité de la représentation au plan audiovisuel. Cette œuvre propose en effet des formes syntaxiques inédites impliquant la circularité des structures, la répétition et, simultanément, un suspens des images entre lumière et brouillard, les stases et le mouvement ainsi que les ailes d'un papillon rebelle à l'épingle qui le fixera à jamais. C'est bien le suspend du jugement qui ouvre à de nouvelles formes d'expérience et de pensée.

Franco Giaveri

Traduction, Aldo Guillaume Turin

Rentrée parisienne, septembre 2012 : Sur les traces de la dOCUMENTA (13)

Plusieurs artistes que l'on a vu à la dOCUMENTA (13) seront présents sur la scène parisienne cet automne. A commencer par **Ryan Gander** au Palais de Tokyo dans une exposition intitulée *Esperluette* et dans laquelle il concevra « une bibliothèque imaginaire ou le paysage mental de l'artiste composé d'objets qui forment un rébus sans solution » (commissaire : AkikoMiki). En parallèle, s'y tiendront une expo solo de **Fabrice Hyber**, une présentation de la vidéo contemporaine croate et *Les dérives de l'imaginaire* (commissariat : Julien Fronsacq), une exposition de groupe qui inclut aussi quelques artistes vus à Kassel comme **Trisha Donnelly** et **Seth Price**. En face, au Musée d'art moderne de la ville de Paris, c'est une importante manifestation de **Roman Ondak** qui est à l'affiche. Cet artiste slovaque qui perce présentera dans l'espace de l'ARC (en haut) « un panorama de ses recherches actuelles » sur différents supports et divers modes d'interaction avec le public, son œuvre de tendance minimale étant très polymorphe. Dans ce même musée, l'on pourra voir *Circuits* de **Bertille Bak** (jeune artiste française) et dès le 5 octobre, une présentation de l'immense collection (900 pièces) du galeriste allemand Michael Werner – qui a fait don d'environ 120 œuvres à l'institution parisienne. En novembre au Centre Pompidou, c'est **Salvador Dali** présent à Kassel avec deux toiles, *Espagne* et *Le grand paranoïaque*, qui fera l'événement (commissariat : Jean-Hubert



Roman Ondak Untitled, 2005 détail
Photo: Cassander Eeftinck Schattenkerk

Martin). L'on posera sans doute et l'on éclaircira la question du collaborationnisme de Dali sous Franco. Je note aussi une soirée cinéma consacrée à Gerard Byrne, poète et artiste irlandais avec entre autres, *A Thing is a Hole in a Thing it is not* (le 2 septembre). Parallèlement et dès octobre, le Centre Pompidou consacre une rétrospective à **Bertrand Lavier** (galerie 2) et une expo solo plus modeste est confiée à **Adel Abdessemed** (galerie sud). Je glisse déjà ici la venue de **Pierre Huyghe** avec une importante expo prévue au Centre Pompidou mais ceci seulement, à l'automne 2013 (commissariat : Emma Lavigne). **Etel Adnan**, cette peintre et poète âgée originaire de Beirut et vivant à Paris sera présente dans

une expo de groupe au MacVal (Ivry), avec Michel François, Mohamed Aïssaoui, Peter Weiss etc. sous l'antenne de l'historien Carlo Ginzburg (à propos d'un fait du 16e s.). *The Mystery Spot* est une autre exposition de groupe en court à la Fondation RICARD. Elle inclut une œuvre de **Ceal Floyer**. Au sein des galeries, l'on retient dès septembre la troisième exposition de **Pratchaya Phinthong** chez gb agency (qui représente aussi Gander, Ondak et Omer Fast parmi les artistes présents à Kassel). Au sujet de cet artiste thaïlandais, je note qu'il sera aussi amplement montré cet automne au centre d'art La Criée à Rennes. Enfin, G. Penone, W. Kentridge, L. Wiener, T. Dean sont représentés par la galerie Marian Goodman mais ils n'y sont pas montrés dans l'immédiat. Pas plus que Clemens von Wedemeyer chez Jocelyn Wolff (qui l'a montré dans Art Unlimited à Basel ce printemps). Et pas non plus Sam Durant représenté par la galerie Praz-Dellavalade. Et j'en oublie sans doute...

I.L.

Chronique 4

Aldo Guillaume Turin

Jean-Pierre Bronze,
Capucine Simonis,
Pascal Courcelles, Art Basel



UN TEMPS SANS AGE

Des ondes mauvaises avaient-elles ce jour-là influencé le niveau de la température, le taux d'oxygène dans l'atmosphère? - toujours est-il que nous apprenions par des voix perdues, des voix blanches, inquiètes, quasiment inusuelles, la mort de **Jean-Pierre Bronze**. C'était il y a peu, le printemps de cette année venait de réarmer: avant les pluies, et il y avait des rayons de soleil brûlants et pointus comme des canines, des crépuscules où résonnaient des rires et des cris joyeux, se prolongeant jusque très tard, jusque demain.

Une illusion encore, le fait de disparaître? Une illusion de plus, s'enroulant à nous, alors que l'on reste tout de même présent, quoique sous une forme qui inévitablement tombera d'elle-même? Les disparus sont créés à partir de leur propre horizon.

Cette forme maintenue ne croîtra plus. Ne gravira plus l'escalier du désir. Ne sera plus la proie de l'amour. Et si en dernière instance quelqu'un se met devant elle à douter d'un possible métaphysique, comment, au juste, savoir et, de plus, reconnaître ce que cachent dans leurs serres d'écaille et de glace ces minutes terribles, puisque déjà le souvenir accompli son rite?

Bronze était le type de l'insurgé solitaire ayant choisi de ne pas prêter attention à la leçon publique qui est faite auprès d'oreilles moins accompagnatrices de patience et de recueillement que réduites à l'état de fauves jetés derrière les barreaux que s'emploient à dresser, à renforcer, à multiplier aujourd'hui beaucoup de vains discoureurs - politiciens à la sauvette, médiateurs grossiers, artistes à cheval au haut du mur et infodés à la prétendue réputation qu'ils viennent d'obtenir et que dispersera le vent. Le bruit des paroles prédatrices, Bronze s'en détournait, ce qui lui permettait de se livrer d'autant mieux et librement à son imagination. A lui plus qu'à nul autre pouvait être appliquée de son vivant la phrase célèbre de Gaston Bachelard: « *Les choses ne sont pas ce qu'elles sont; elles sont ce qu'elles deviennent.* » C'est à de tels confins que se mesurent les échéances qui touchent au plus profond et au plus vrai de la vie spirituelle. Et cela, quand pourtant ce furent des sortes d'acharnements à laisser paraître des corps emplis d'une sève noire auxquels, dans ses peintures sur toile, sur pierre, sur bois, sur os, s'adonnait l'artiste, une fois qu'il avait imposé silence aux assertions bouffonnes autant qu'abjectes dont nous risquons tous, sauf à les refouler avec violence, de devenir les jouets.

L'atelier qu'il occupait, situé au rez-de-chaussée d'une maison en lisière de Liège, est-il exact qu'il ressemblait à une grande chambre d'enfant? Oui, à condition toutefois de placer l'existence qui s'y rassemblait ou déployait sous le signe d'une candeur que n'épargne guère la déroute, parfois, de l'âme. Il avait dans ce lieu l'occasion d'éreinter à sa guise les fausses tribunes du sens qu'il observait s'installer de plus en plus autour de lui mais également en lui. Il n'était pas dupe de l'attachement que l'on porte, à des instants, aux masques sociaux.

Il a longtemps été privé, nous dit-on, de travailler à l'essentiel. Parce que durant des décennies il dut, comme tant d'autres en ce monde, sacrifier à l'horreur économique: lorsqu'enfin il put se revivifier au contact des couleurs, des matières, du dessin, il se rendit proche de cette négativité qui offre à tout sa place à l'intérieur et à l'extérieur de l'esprit. La chambre d'enfant qu'il édifiait, contestait, retrouvait après des détours, intacte et désordonnée, se peuplait de figures hagardes, d'anatomies humaines en miettes, résistant douloureusement à l'obsession qu'avait Bronze de leur fournir une assise crédible, fortifiée par l'espoir, se nourrissant de lui. Quel est le voyageur un peu zélé qui, fondant avant de le parcourir le chemin qu'il assimilera à la vision qui le constitue, ne s'effraie des aspects de la vie se chargeant

soudain de cracher sur l'indicible, pour l'humilier, pour le repousser? Ainsi Delacroix a-t-il eu honte de sa propre « folie ».

Bronze avait eu des débuts sous les auspices du moderne comme le concevait une époque révolue, sans doute aussi sténosée que la nôtre - et il avait finalement souhaité se rouvrir à une chanson première, c'était même à ce plan d'avasion que servaient certaines de ses pensées - mais la griffe de la mélancolie veillait.

*

Capucine Simonis est peintre, à moins de trente ans n'hésite pas à l'affirmer, travaille d'arrache-pied à servir un univers qu'elle aime et qui la retient - il semble que ce soit afin de l'inscrire au cadran des heures, heureuses, gratifiantes, qu'elle lui consacre. Ses paysages avec chien immobile ou cascades d'eau perlant de millions de gouttelettes en suspension, paysages qu'elle invente mais surtout distingue du terrain lourd du réalisme, s'opposent au style froid, incantatoire et comme autorégulé qui règne sur la scène internationale depuis quelques années, de la Chine à Londres. On découvre (trait notable dans un art qui scrute encore ses rebords et ne se départit pas toujours d'affolements préjudiciables au sommeil et à la déraison baroque qu'il appelle) des sous-bois orageux et tropicaux, acteurs dirait-on d'un chaos végétal antérieur à nos climats et qui eût pu fournir un berceau à des espèces nouvelles, inopinées, ainsi que l'étude le démontre concernant la faune tertiaire que des cataclysmes ont jadis précipitée à des kilomètres sous la roche ou au fond des mers. La nature ici est *cosa mentale*, incluse comme fiction au cœur d'une rêverie sur un animal-totem, une embarcation livrée à un fleuve impavide, un Jardin des Délices se surimprimant à une clôture spatiale où les trajectoires du regard ne mobilisent plus aucune volonté.

Le peintre a beau s'expliquer, ses mots n'apporteront qu'un angle relatif sur ses actes. On assiste à des montées de lumière ou d'ombre dans ses tableaux, voilà tout. On conclut que la plongée sous la ramure d'une forêt aussi dense qu'elle est infinie réclamait que certaines choses se noient dans un halo clair, dans une trouée sombre.

Le fourmillement des détails - quelquefois le simple arrondi d'une berge, d'autres fois celui plus échevelé d'une branche d'arbre - indique la voie, la manière de lire la toile, et que ce serait une erreur que de répertoire (la tentation subsiste, il est vrai) les éléments de surface directement ou non associés par le travail effectif à des éléments situés au-delà; ce dont l'absence significative d'effets de distance, de liens syntaxiques avec un arrière-plan quel qu'il soit parle avec force et conviction. Mais peut-être est-ce le récit de plusieurs semaines passées récemment en voyage au centre de l'Inde, à Udaïpur, qui donne la clé de ces séries parallèles d'objets, tous ainsi que chez Bonnard se chevauchant pour épouser l'afflux qu'est la vie. L'exemple de la miniature comme elle est enseignée depuis des siècles au royaume de saphir et d'émeraude en donne une de plus.

*

Comment la réalité singulière et de ce fait unique, car irremplaçable, battant à l'aile de ce qui fait la conscience d'un individu, lui aussi unique, pourrait-elle troubler, dans nos existences respectives et cependant communes, l'espace dominé par la logique? Allons plus loin: et si là se trouvait la seule question à quoi se résumerait pour finir l'histoire générale des arts d'Occident, et en particulier l'histoire, ancienne ou exclusive tout justement d'hier, de la peinture comme fulgurance, échappée libre?

Les chatoiements qui font vaciller, en leur masse à chacun, les tableaux de différents formats que **Pascal Courcelles** accroche cet été chez Paul Vanhuysse ne représentent pas une réponse à ce genre d'interrogations. Ce serait demeurer dans l'Idée. Plus courageusement rivalisent-ils avec les impératifs que suggère à l'entendement, si imparfait soit-il, l'obéissance à des lois qui contraignent autant qu'elles s'emploient à rejeter, pour l'humanité, le pire. Au gré de leur progressions, de leur accentuations à partir de surcouches d'huile prêtant un relief à la moindre tache de couleur, ces chatoiements ne circonscrivent que l'élan d'énergie dont ils sont à la fois l'approche et l'instrument de capture. C'est pourquoi l'image déserte de tels travaux.

Rien au fond n'est plus éloigné du projet de domination par étranglement, par étouffement, par négation de la vérité sensible que le besoin de refermer les doigts sur une poignée de sable ou de passer la paume sur un lé de fourrure, sur les aspérités d'un mur quand à la nuit nous venons le heurter, quoique cédant à l'attrait pour quelque vague et parfois incompréhensible lueur, nous déportant tout de suite vers elle. Et à ces perceptions brutes, si utiles à seconder notre réaction face au monde, on ajoutera le sentiment extraordinaire de littéralement revenir à soi dès que l'on s'avoisine, par refus du songe qui dématérialise, de l'être-là d'une personne pour nous la plus chère.

Faire chatoyer la substance revient à se soustraire aux normes fixées à l'ambition picturale, dans l'ordre du langage - c'est ne plus faire de « propositions » et rétablir la foi en l'accidentel. La transgression accomplie ainsi par Courcelles au plan de la forme et donc de la logique a un coût: elle rappelle combien nous dépendons de l'aporie de la sensation et du discours et que, éduqués au signe, nous ne cessons d'être aux prises avec ce dernier.

*

Entreprendre la rédaction d'une note sur l'art actuel supposerait-il un abandon de la culture réfléchie ou bien, au vu de la loi du marché qui domine très largement des manifestations comme la Documenta et **Art Basel**, une compulsion à se soumettre à une expérience des limites? Seul l'Estuaire de Nantes, qui se démarque du reste et consacre ses ressources à l'espace public, semble capable de modifier la donne, frayant avec une manière d'épopée maritime au long des rives de la Loire dans le but, peut-on croire, de rendre visibles les puissances du cœur là où menace l'industrialisation totale des eaux. Bref - il était étonnant, lors de la preview réservée aux collectionneurs et spécialistes à la Foire de Bâle, de remarquer combien l'accent était mis sur la capacité à réunir idéalement l'une à l'autre, bien plus qu'à les différencier, les tendances se présentant sur le pont. Mais qui dit en l'occurrence et tout simplement « capacité » élude, du même coup, le déjeté ou l'intuition confuse et hétérogène qui souvent laissent apparaître les failles s'ouvrant dans tout système historique, y compris celui de l'art. On se promenait dans les allées d'Art Basel comme s'il s'agissait d'un paysage kaléidoscopique et, en ce qui concerne le visiteur, d'une invitation à faire jouer un délicat mécanisme lui permettant d'obtenir mille et mille combinaisons d'expressions et d'affects chamarrées. Après quoi il n'avait plus qu'à poursuivre le jeu: au moins la certitude lui venait, grandissante, de ne rien rejeter, de s'épargner la tâche de choisir, de serrer en quelque sorte la Terre entre ses mains. Selon toute vraisemblance, nul retournement possible.

L'intérêt qu'offre une oeuvre récente de Joseph Cornell ou de Magnus Plessen pour une oeuvre qui la contredit - et elle existait -, voilà bien ce qui au contraire désengage le regard des bases d'analyse que propose - schéma culturel dont on ne se

désenvoûte que par progrès intime - la prodigieuse machinerie. Mais ne faut-il ajouter aussitôt que, nous conformant à la magie du kaléidoscope, nous authentifions une fois de plus la faiblesse d'oublier combien nous ne cessons de ressembler aux fruits tardifs de quelque habitudes de pensée venues de loin et que nous pérennisons, habitudes rhétoriques, habitudes d'autorité, d'arbitraire? Le moralisme en est une. L'effet de loupe théorique en est une autre. L'esprit consommateur en est une de forte résonance, posant l'antériorité de l'argent sur le jugement. Et la liste s'allongerait facilement si l'on estimait bon de remonter jusqu'à l'héritage antique ou à l'implant humaniste sur le sol de la tradition religieuse.

Quant aux limites qu'il paraît utile d'avoir atteintes afin de les dépasser - d'avoir pratiquées à tout crin pour, mieux que s'en vanter, soutenir, attrition ou nausée à l'appui, qu'elles sont ingérables, il est aisé de voir qu'elles reflètent un prurit communicationnel. Le quantifiable, dernier avatar de l'échec du projet hégélien, s'établit comme la norme, fixant des espaces circonscrits à tous les domaines étrangers et nouveaux qui le cernent, du fait d'une légèreté de structure dont il ne veut pas, d'une transmissibilité des intuitions et des projets artistiques qui refuse l'idée de puissance placée au service des moyens ou d'inconscient collectif auquel il conviendrait d'administrer de plus en plus d'analgésiques.

Selon l'opinion qui prévaut dans les meilleurs milieux, Bâle serait un test, et même un excellent test, au niveau des suffrages qui propulsent les élus au faite comme à celui des diversifications d'influences et de contrôles des échanges orchestrées par les galeries les plus battantes de la planète. On y répète aujourd'hui avec l'unanimité qui déjà hier jetait des feux que l'époque, dans un mouvement d'hélice allant en s'accéléralant, se construit, plus téméraire que ne l'affirment beaucoup d'observateurs, à partir de la réputation d'à peine une trentaine d'artistes. Comment résister à tant de pression, et aussi directement formulée? La Foire cette année-ci a feint d'ignorer ce bilan, car pour elle ce qui a compté, probablement nécessaire à consolider ses assises futures, c'était la répartition des tâches - au point que l'atmosphère de naguère, où l'hypothèse du déraisonnable attisait les curiosités, s'est trouvée submergée par le grossissement du trait. Il suffisait d'entrer dans les circonstances pour le comprendre.

D'un côté, on découvrait les petites alvéoles occupées par de « *grandes espérances* », l'action souvent *ex abrupto* d'Art Unlimited, un réel souvent sans dehors mais émaillé de quelques saillies fantasques et aléatoires qui le préservait - heureusement - de céder à l'appel de sirène de trop de technique. De l'autre, sur plusieurs étages, sous un éclairage d'une froideur coupant court à l'émotion et pareille à une grêle brutale de photons, la palette attendue des galeries de format international, ne respirant, vu l'accumulation des « denrées », que par la conquête pleinement accomplie ici et là d'un lieu singulier, d'un lieu plongeant dans un fond qui rejette le déterminisme et le blâme, percolant au travers des injonctions qui l'attaquent au risque de le dissoudre: là, uniquement là, perçaient des questionnements, rebelles à l'emprise de la marchandise - aux figures en passe de s'éteindre, se substituaient des perplexités et des amorces de débat. Ce lieu si rare, on le reconnaissait et on l'aimait immédiatement. Il était irrigué par la présence de noms connus et moins connus, Otto Piene, Knöbel, Chirico, Sherrie Levine, Ansel Adams, Wade Guyton - mais recenser dans ce cas, c'est commettre une injustice, produire une censure; c'est ajouter à l'implicite dont la société acquisitive tire sa raison d'être.

Agenda

Liège

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

3, Parc de la Boverie, 4020 Liège
T: 04 343 04 03
Degottex - Clauzel Deux peintres du peu 17.08 > 30.09

Musée de l'Art wallon

Salle Saint-Georges
Féronstrée, 86 4000 LIEGE
32 (0) 4 221 89 11

Grand Curtius

Féronstrée - 4000 LIEGE

Les Brasseurs

6 rue des Brasseurs, 4000
Liège. Tél. 04/22.4.91
François Goffin Bevel II
Jonathan Homvoh, Rodrigue Strouwen,
Nicolas Masson, Mike Latona, David
Widart, Richard Colvaen Metamorphose
22.09.2012 au 27.10.2012

Centre culturel des Chiroux

8 Place des Carnes 4000 Liège
T.04 2224445
De Pittau à Gervais :
Bernadette Gervais et Francesco Pittau..
je. 04.10.2012 > di. 06.01.2013, du lundi

Une certaine gaieté...

9/11 rue des Mineurs,
4000 Liège
Henriette Michaux.
septembre 2012

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
Les Vestibules du ciel - Exposition de
Benoit Platéus jusqu'au 6/10

Galerie Flux

60 rue Paradis, 4000 Liège,
Tél. 04/253.24.65
>27/10 Héritages: Michel Clerbois, paolo
Gasparotto, Benoit Christiaens, Muriel
Zanardi, Jean Claude Riga.
Fin octobre: Antoine Van Impe
Fin novembre: Roel Gooesey
Fin déc.: Tania Lorandi

Liehrmann

4 Bd Piercot 4000 Liège
04 2235893
Impression d'artistes
18 août - 16 septembre 2012

Monos

39 rue Henry Blès 4000 Liège
04 2241600
Degottex - Clauzel Deux peintres du peu
>21/10

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 Châtagneraie

Centre wallon d'Art Contemporain
Chaussée de Ramioul, 19
T.:04/2753330
Werner Moron "De l'intimité du dessin
aux œuvres individuelles"
> 7 octobre 2012

Nadja Vienne

5 rue Cd Marchand 4000 Liège
> 30/9: TOKONOMA
Suchan Kinoshita, Aglaia Konrad, Willem
Oorebeek, Eran Schaerf, Olivier Foulon,
Walter Swennen, Kris Kimpe (architect),
Joerg Franzbecker (curator). And guests

Centre culturel de Marchin

place de Grand Marchin
T.: 085 41353381
Du 09 au 30 septembre 2012
" à fleur de peau "
Alexia Creusen, Myriam Hick, Pascale
Rouffart

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
>7/10 Mil Ceulemans
Sen Chung
Bernard Gilbert
Tinka Pittoors

Eupen

Ikob

Musée d'Art contemporain Eupen
Loten 3, 4700 Eupen T. 087/560110
du jeu. au di.: 14/18h
02.09.2012 > 28.10.2012
Sylvie Macias Diaz
DISPLAYS

Luxembourg Belge

Centre d'art contemporain du Lux

BP56 T.: 061/315761 Florenville
>14/10: "Nature et dérision". Avec
Philippe Caillaud, Stéphane Cauchy,
Jérôme Considérant, Daniel Daniel,
Cornelia Konrads, Aurélie Slonina et
Bertrand Flachot.

L'Orangerie

Centre culturel de Bastogne
58 rue du Vivier 6600 Bastogne
061 216530
>14/10: Djos Janssens
UNDER PRESSURE
Du 21 octobre au 25 nov.:
Mais que cherchent-ils,...

La Louvière

Centre de la Gravure et de l'Image imprimée.

10 rue des Amours, 7100
La Louvière T.: 064 2787272/4
Prix de la Gravure et de l'Image imprimée
de la Fédération Wallonie-Bruxelles
XXIème édition
du 29 septembre 2012 au 6 janvier 2013

Musée Ianchelevid

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
BERNARD BAY
8/09 au 7/10

Charleroi

Musée de la Photographie

11 Av. Paul Pastur, 6032 Charleroi T.:
071/435810 tous les jours:10/18h, sauf
les lundis
22/9/2012 - 20/1/2013
Dave Anderson Charleroi
Magali Koenig Milieu de rien
Aurore Dal Mas Ultima

B.P.S. 22

Boulevard Solvay, 6000 Charleroi
T.064 225170
jeudi - dim. de 12H à 18H
Intranquillités
Charif Benhelima, Mohammed El Baz,
Mounir Fatmi
6 octobre > 16 décembre

Mons

BAM (Beaux Art Mons)

8 rue Neuve 065 40530628

KOMA

4 rue des Gades, 7000 Mons.
T.065/317982
Couronnes funéraires d'artistes
12>21/10

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
> 2 décembre 2012
Marc Octave, dit M.M.C.O.
Cabinet d'amateurs n°7
18 novembre 2012 > 17 février 2013
S.F. [Art, science & fiction]

Bruxelles

Aeroplastics

32 rue Blanche, 1060 BXL
T.: 02/5372202
>27/10
Leopold Rabus

Aliceday

10 rue du Rouleau
B-1000 Brussels
T/ 02 6463153
STÉPHANE CALAIS 'AU NOIR'
>27/10/2012

Argos

13 rue du Chantier, 1000 BXL
T : + 02 229 00 03
30.9.2012 - 16.12.2012
James Benning - One Way Boogie

Artiscope

35 Bd St Michel, 1040 BXL,
02 7355212
Women's Roundabout
September 14 - December 14 2012

Art@Marges Musée

rue haute 312
1000 Bruxelles T.: 02 5110411
Portraits d'une collection. Photographies
de Gaël Turine 15.06 > 07.10

Baronian-Francoey

2 rue Isidore Verheyden 1050 BXL
T.:02 51292951
Gilbert & George London Pictures
>6/10/2012

Botanique

236 rue Royale, 1210 BXL,
02/218 37 32
26.09.12 - 18.11.12:
A Pop Nightmare - Pascal Bernier

Bozar

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

GALERIE FAIDER

12 rue Faider 1060 Bruxelles Belgique
>20 octobre 2012: Jeff Kowatch

La Centrale Electrique

44 Pl Ste Catherine
02/2796444
>30/9 Mind-scapes
DABA Maroc
16.11.12 > 20.01.13

Les Contemporains

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

Contretype

1 Av de la Jonction 1060BXL
02 5384220
Construire le paysage
20/06 - 16/09/2012

Galerie Didier Devillez

Rue Emmanuel Van Driessche, 53
1050 BXL Tél. 02/215.82.05
du 20 janvier au 18 février 2012: MARC
MENDELSON

Etablissements d'en Face

161, rue A.Dansaert, 1000 BXL
02/2194451
>21/10: BERTHE DUBAIL

Komplot

295 avenue Van Volckemlaan,
B-1190 Brussels
Seyran Kirmizitoprak & Laurie Charles
07/09/2012

Greta Meert

rue du Canal 13, 1000 BXL.
T. 02/2191422
>10/11: NIELE TORONI

ISELP

31 BD de Waterloo, 1000 BXL
02 5048070
>15/9:
JULIEN SIRJACQ / L'OREILLE INTERNE

Rodolphe Janssen

35 rue de Livourne, 1050 BXL
T.02/5380818
JÜRGEN DRESCHER
07.09 > 27.10.12

La Galerie.be

65 rue Vanderlinden, 1030 BXL
02 2459992
>22/9: Jean Claude Saudoyer

Maison d'Art Actuel des Chartreux

Rue des Chartreux, 26-28 1000
Bruxelles 02/513.14.69
Mehdi-Georges Lahlou: Walking to
Lahloutopia [13 octobre au 18 novembre 2012]

DE MARKTEN

5 Vieux Marché aux Grains, 1000 BXL
T. 02 5123425

Meessen De Clercq

2a Rue de l'Abbaye
1000 Brussels
>27/10: Without (Jonathan Monk)
curated by Adam Carr

Jan Mot

190 rue Antoine Dansaert1000
BXL 02 5141010
Brussels, 28/01 - 31/03

Office d'Art Contemporain

105, rue de Laken - 1000 BXL
0 2 512.88.28
Marco Dessardo • local
>15/09/2012

ROSSI CONTEMPORARY

Rivoil Building, ground floor # 17, chaussée de Waterloo 690
1180 Brussels T:0486 31 00 92
>20/10: Thomas Mazzarella

Xavier Huffkens

8 rue St Georges 1050 BXL
02 6396738
Jack Pierson
7 September - 6 October 2012

WIELS, Centre d'Art Contemp.

Av. Van Volckemlaan 354
1190 BXL
tel +32 (0)2 340 00 50
22.09.2012 - 06.01.2013
Joëlle Tuerlinckx : WOR(LD)K IN PROGRESS?

Hasselt

CIAP,

Armand Hertzstraat 21 bus 1
B-3500 Hasselt
di-vr 11-18u, za 14-17u

Z33, Zuivelmarkt, Hasselt

011/295960
The Machine - Designing a new industrial
revolution 03.06 tot 07.10.2012

Antwerpen

Extra City

Mexicostraat, Kattendijk,
Kaai 44 T: 0484 421070

M HKA

Leuvenstraat, 2000 Anvers,
tél:03.2385960
>18/11: JIMMIE DURHAM

Micheline Szwejcer

14, Verlaatsstraat, 2000 ANVERS.
T:03/2371127
LUCY MCKENZIE
6 September - 20 October 2012

Zeno X gallery

16 L. De Waelplaats 16
03 2161626
>6/10: Jockum Nordström

Gent

S.M.A.K.

Stedelijk Museum voor Actuele Kunst
Citadelpark, 9000 Gent T.09/2211703
tous les jours 10/18 h
23.06. - 28.10.2012
Stijn Ank
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
PHILIPPE VAN SNICK / ALLIES / THE
ARCHIVE REVISITED
09 september 2012 - 28 october 2012

FRANCE

Centre Wallonie-Bruxelles

127/129, rue Saint-Martin, 75004 Paris,
T. 01 53 01 96 96 Tous les jours: 11/18
h; sauf les lundis et jours fériés.
LE ROI ET SON BOUFFON
Pierre Kroll > 30 SEPTEMBRE 2012

LaM

+33 320196880
Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut
>13/1/2013: La Ville Magique

49 Nord 6 Est - FRAC Lorraine

1 bis rue des Trinitaires F-57000 Metz T.:
+33 (0)3 87 74 20 02
- 11 NOV 2012
Doug Wheeler

Palais de Tokyo

13 Av Président Wilson 75116 Paris
+33147235401
SAISON 2 - IMAGINEZ L'IMAGINAIRE
EXPOSITION
28/09/2012 - 11/02/2013

Le Plateau

angle de la rue des Alouettes
+33 153198410
>18/11: Michel Blazy

Luxembourg

Mudam Luxembourg

Musée d'Art Mod. Grand-Duc Jean
3, Park Dräi Eechelen
L-1499 Luxembourg
+352 45 37 85-960
ATELIER LUXEMBOURG
THE VENICE BIENNALE PROJECTS
1988-2011
13/10/2012 - 24/02/2013

Toxic Galerie

2 rue de l'Eau
1449 Lux. +352 26202143
Sou-Yeol Won
>17/09/2012

Casino Lux.Forum d'art cont.

41, rue Notre Dame, 2240 Lux.,
T.352 22 50 45 tous les jours, sauf le
mardi : 28 janvier 2012 - 22 avril 2012
16 septembre 2012 - 16 décembre
2012 : Atelier Luxembourg - Making of

Galerie Nel Licht

rue Dominique Lang Dudelange
T. 352 51612129220
22.09. - 31.10.2012
ARMAND QUETSCH

10.11. - 22.12.2012

ERIC CHENAL

Galerie Dominique Lang

gare de Dudelange
22.09. - 31.10.2012
JUSTINE BLAU
Los primeros emprendedores

Hollande

Bonnefantenmuseum,

Maastricht250 Av Céramique
6221 Maastricht +31 433290190
BACA AWARD: Mary Heilmann
02.10.2012-31.01.2013

Abonnez-vous!

Belgique 2 ANS : 20 € > Etranger 2 ANS : 50€ > N° Compte : 240-0016055-54

Rédaction : as

Jan FABRE

Insektenzeichnungen & Insektenskulpturen 1975-1979



ikob – Museum für Zeitgenössische Kunst

25.11.2012 > 24.03.2013

E U P E N