



FLUX NEWS

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

Trimestriel d'actualité d'art contemporain : avril.mai.juin 2013 • N°61 • 3€



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

2 Édito.

3 Michel Boulanger. Jalons, un texte de Yves Randaxhe.

4 Concentration de galeries dans le haut de Bruxelles, texte de Colette Dubois. Exposition à la Centrale of Contemporary Art, texte de Colette Dubois.

5 Xavier Mary expose chez Do Not Open un texte de Catherine Angelini

6 Un nouveau concept d'Honoré d'O au Madmusée de Liège, un texte de Lino Polegato. Freedom In Air Aérea Negrot vue par Anna Solal.

8 A la maison de la culture de Tournai une exposition de Lionel Vinche par Michel Voiturier.

9 Art Brussels, interview de Katerina Gregos par Colette Dubois.

11 L'exposition de Maria Marshall au MAC's, un texte de Pierre Yves Desaiève. Les estampes de David Lynch à La Louvière par Michel Voiturier.

12 55e Biennale de Venise: « Il Palazzo Enciclopédico », un texte d'Isabelle Lemaître.

13 Interview de Massimiliano Gioni directeur artistique de la Biennale par Alessandra Carini.

14/15 L'expo au MHKA de Harald Theys et Jos De Gruyter par Yoann Van Parys.

16/17 Les « Filles d'Hirohito » sont invités à Port au Prince, des traces ont été archivées: sons, images et un texte de Jean Bastien Tinant

18/19 On Kawara « La répétition Vitale » un texte de Véronique Perriol

20 9e Biennale de gravure de Liège, le In et le off par Céline Eloy.

Dogma, un projet de ville. Focus sur une agence d'architecture un peu particulière, par Carlo Menon.

21 Suite d'On Kawara par Véronique Perriol.

22 Un entretien avec Marc Jacobs & Pierre de Muelenaere organisateurs du Bozar Electronics arts festivals. Une interview réalisée par Yannick Franck.

25 *White Cube, l'espace de la galerie et son idéologie* le titre d'un livre de Brian O'Doherty relaté par Raya Baudinet

26/27 Les deux pages rédigées par Alain Geronnez, sur Pierre Toby et Emmanuelle Quertain.

28 Vues d'expositions dans la région de Charleroi par Michel Voiturier, au BPS22: Charif Benhelima et au Musée de la photo: la collection Rodolphe Janssen. « Une affaire de famille » Un texte sur Charles Paulevitch.

29 L'art qui ne cache pas la forêt » un recensement de l'exposition au Musée Würth Un entretien avec Manon Bara et David Pirotte fait par Lino Polegato

31 « Boxing Icons » l'art comme sport de combat, recensement d'exposition de Manon Bara et David Pirotte par Lino Polegato. Entretien avec les artistes

32 Deux expositions à Madrid recensées par Franco Giaveri: Révolution en 33 tours au CA2M et les rapports entre l'art contemporain et l'archéologie au Matadero

34 Un Temps sans Age (6), la chronique d'Aldo Guillaume Turin. Sur Jacques Rancière, Anders, Othoniel, Patrick Modiano et Joseph Beuys

35 Agenda

« ... Et si je vieillis seule et sale je n'oublierai jamais que l'Art est ma seule nourriture ». C'est la dernière strophe de l'autportrait écrit à la main de Manon Bara qui fait la cover de FluxNews. Un élan sous forme de rayon de soleil dans le petit monde de l'art d'aujourd'hui. La petite entreprise de Manon ne connaît pas la crise, elle carbure à l'essentiel... L'art comme gourmandise, elle connaît. Elle joint d'ailleurs le propre au figuré puisque chaque vernissage d'expo est accompagné d'un rituel qu'elle orchestre de ses petits toasts fourrés préparés avec amour! À propos d'art et de nourriture, lors d'un court séjour Florentin, je suis tombé par hasard sur le *diario*, journal de bord de Pontormo, qui retrace les trois dernières années de vie du peintre. Une leçon de vie! L'artiste maniériste, mort en 1556 se livre à une confession de foi. Dans ses carnets, il se donne comme objectif de nous livrer au jour le jour ses trois préoccupations principales: l'art, il décrit avec précision l'évolution par étapes de sa fresque monumentale de San Lorenzo, (détruite en 1738 pour faire de la place à la construction de la chapelle des Médicis), la nourriture, il nous livre dans les détails le contenu spartiate de ses repas journaliers entrecoupés régulièrement de diète et pour finir ses petites misères quotidiennes concernant la dégradation de sa santé. Sa fin de vie se concentre sur l'essentiel: le rapport à l'art et aux aliments ingurgités. Son *diario*, par son côté obsessionnel et minimaliste nous renvoie à d'autres réflexions sur l'intime: à lire, dans ce numéro, l'essai de Véronique Perriol sur l'œuvre d'On Kawara qui nous parle de rituels de passages dans le déroulement du temps.

Très liée à des objectifs prioritaires de rendement et de croissance, la TEFAF de Maastricht, la seule foire au monde qui fait penser à un musée où tout serait vendable, aurait probablement apprécié accueillir dans ses murs, les œuvres du Pontormo. La Mecque des foires d'art, dans son rapport de bilan signale cette année un ralentissement de la croissance suite aux incertitudes persistantes qui caractérisent l'économie mondiale. Un point positif cependant pour les Etats-Unis: face à la Chine, ils reprennent leur première place dans le marché mon-

dial. Dans ce cadre prestigieux où l'art et le luxe sont rois, j'ai eu l'occasion de croiser un galeriste philosophe. Le galeriste NewYorkais m'a surpris par la teneur de son discours. Ironisant sur sa position de plus en plus marginalisée face à la montée en puissance d'une galerie comme Gagosian qui grâce à ses nombreuses succursales occupe plus de trois cent personnes dans le monde, il pose ouvertement la question de la croissance: « Pourquoi devrait-on continuer constamment à croître? Il faut, au contraire, évoluer. Conserver les choses que l'on a en les partageant ». Mais me confie-t-il, en redressant adroitement la barre: « l'homme est ainsi fait, il est alchimiste de nature et veut constamment trouver d'autres règles, pour continuer à s'amuser ». Venant d'un professionnel, voici un argumentaire qui pousse à la réflexion... Ce numéro sera en grande partie tourné vers l'actualité Bruxelloise. Colette Dubois se penchera également sur le boom expansif des galeries dans cette ville: le nord de Bruxelles avec six nouvelles galeries est principalement touché par cette revigorante renaissance d'un dynamisme ambiant. L'interview de Katerina Gregos fraîchement nommée directrice artistique d'Art Brussel souligne la volonté de la Foire de Bruxelles de réaffirmer son rôle de moteur indispensable pour venir en aide au monde de l'art. Si tout va bien du côté belge, un bémol est à signaler chez nos amis Français. La surprise est venue ces dernières semaines de la galerie parisienne Jérôme de Noirmont qui décide de jeter le gant et d'abandonner le navire après vingt ans de bons et loyaux services. Le couple de galeristes s'explique longuement dans une Newsletter sur les raisons principales qui les ont poussés à faire ce geste. Ils affirment leur volonté de ne pas s'afficher dans cette optique de croissance prônée par un professionnalisme de plus en plus radicalisé dans le milieu. L'autre grande actualité est tournée vers Venise et sa 55e édition. Une interview de Massimiliano Gioni, réalisée par Alessandra Carini, nouvelle correspondante chez FluxNews et un texte sur le contenu de cette Biennale par Isabelle Lemaître vous éclaireront sur cet événement. Bonne lecture!

art sonore - avant garde - bruitisme



www.idiosyncratics.net

Michel Boulanger. Jalons

Michel Boulanger expose à la galerie Triangle bleu de Stavelot du 5 mai au 28 juillet. C'est une annonce rare. L'artiste liégeois expose peu, et moins encore dans sa région, où il déplore le manque de maillage de galeries et l'isolement qui en résulte. Stavelot est donc une étape importante. « Pas une rétrospective », précise Michel Boulanger. Mais tout de même, « des oeuvres rassemblées, des petits cailloux que j'ai semés sur mon parcours depuis les années septante. Des jalons ». Quelques semaines avant l'accrochage, il lance : « Un espace comme celui-là, il faut l'habiter ! » Le Triangle bleu a en effet pris ses quartiers depuis près de 10 ans dans des bâtiments historiques superbement restaurés ayant appartenu à l'abbaye Saint-Remacle, l'une des plus importantes de l'ancienne Principauté de Liège. Un bâtiment chargé d'histoire et de symboles, avec des cimaises culminant à 6 mètres et plus de 450 m² d'exposition. Donc, bien sûr, c'est un défi de taille pour quiconque s'y mesure. Et en même temps, lorsque l'on connaît un temps soit peu le travail de Michel Boulanger, on s'étonne de cette interrogation : il est peu d'oeuvres plus habitées que la sienne. Elle est porteuse d'un souffle reconnaissable et montre, sur quatre décennies, une cohérence impressionnante.

Pour le spectateur comme pour le critique, exprimer la nature de cette « présence » ne va pas pour autant de soi. La nature même du travail est allergique à la rhétorique et rétive aux mots.

Contentons-nous de placer quelques repères pour approcher ces jalons que l'on nous donne à voir, et qui balisent une trajectoire. La métaphore de la promenade reviendra d'ailleurs comme une ligne de force importante de l'oeuvre de Boulanger. A Stavelot, l'établissement de nouvelles liaisons entre des pièces n'ayant jamais été exposées ensemble va en outre créer une nouvelle oeuvre en soi, tant le concept de liaison, à la fois entre les oeuvres elles-mêmes, entre celles-ci et une perception du réel, et enfin entre celles-ci et le spectateur, traverse tout le travail.

S'il est difficile d'y superposer des mots, c'est que l'art de Michel Boulanger est en quelque sorte aux antipodes du lyrisme. C'est un art « pauvre », pourrait-on dire, qui s'astreint à une économie stricte de moyens et d'expression. C'est un art qui résulte en peu de signes, peu d'objets. Résolument à l'opposé du spectaculaire. Dans sa famille esthétique, l'artiste évoque l'art roman et préroman ; l'irruption de l'art gothique lui paraît marquée du sceau de la perte de sens, avec la multiplication des images et des effets, l'intrusion - déjà - du spectacle faisant obstacle à la perception du sens profond. Au fil des ans, les dimensions de ses oeuvres se sont faites aussi plus modestes. Si dans les années 70, « Une

caisse et un son », exposée à la biennale de Venise de 1978, se mesure encore directement à la taille humaine, la nécessité d'un resserrement s'est imposée depuis lors, sollicitant notre attention au plus près, sur un mode quasi intime. Les couleurs, les moyens techniques, les matériaux obéissent aussi à cet impératif de synthèse. Comme s'il fallait nécessairement en passer par là pour offrir la plus grande densité plastique.

Mais ce n'est pas pour autant un art désincarné. Le corps même en est le centre. « Tout est prolongation du corps. Ou le corps énoncé d'une autre manière », précise-t-il. Michel Boulanger évoque à ce propos des expériences physiques issues de sa plus petite enfance, où son corps s'est trouvé mis en danger, lui faisant ressentir « l'ordre inouï » du monde, cet ordre dont il retrouve la quête chez Cézanne, et qui constitue en somme l'essentiel de sa démarche. L'oeuvre est donc le fruit d'une mise en disponibilité totale associée à une intense concentration. Une partie résulte du travail en atelier, sur modèle. Il s'agit alors, non pas de représenter le visible, mais d'être saisi par ce qui se manifeste à travers lui. Les « encres simples », viennent ainsi, en quelques secondes, dans un état d'attention particulier qui n'est pas sans rappeler le satori des adeptes du zen : non pas l'illumination mais le sentiment intense d'être là. La démarche créatrice des figurines modelées est très comparable. Ainsi celles qui accompagnent la « Boîte de Zagora ». Issue de pérégrinations autour d'un village grec, cette oeuvre à géométrie variable se compose de différents éléments que l'on retrouve essaimés un peu partout à travers son travail : boîte, cannes, figurines, objets glanés. La boîte est susceptible d'accueillir les objets : précieuse et fragile, elle est comme le lieu géométrique de la création, comme le centre d'une vie intérieure auquel se rattachent les autres objets. Les figurines ont été rapidement modelées. On y reconnaît des parties de corps et distingue nettement les traces des mains de l'artiste, comme une double incarnation. Les cannes associées à la boîte évoquent quant à elles des instruments de mesure humaine du temps et de l'espace : le temps de la promenade, temps incarné intimement lié à celui de la création, la mesure du monde par le corps.

Mais quel est ce corps que Boulanger, inlassablement, explore depuis près de 40 ans. Présent à travers ses proportions, dans les marques qu'il laisse dans la glaise, dans les métaphores de la canne ou de la colonne. Il est, dans les encres, à peine reconnaissable, branchage torturé, lavis éphémère laissant surgir les os à travers la chair et s'évanouir celle-ci. Comme dans la « Caisse et un son », qui semble gonflée d'une vie intérieure, ce qui reste, c'est le souffle vital, la substance, le signe.

La canne est un signe récurrent dans

l'oeuvre de Michel Boulanger : « la première prothèse humaine », comme il la décrit. Dans d'autres périodes de son oeuvre, la canne a pu s'étirer jusqu'au plafond de lieux d'exposition, dans une tension physiquement perceptible. Comment ne pas penser à l'« Eurasiensstab » de Beuys, canne métallique que celui-ci manipula dans plusieurs performances comme « Coyote. I like America and America likes me ». Pour Beuys, celle-ci permettait la circulation de l'énergie entre est et ouest. Boulanger ne pratique pas ces rituels chamaniques caractéristiques de l'artiste allemand. Il n'en ressent pas moins profondément la « mise en danger » que représentent les sculptures de Beuys, les associations puissantes de matières et leur ressenti, la quête du sens. La familiarité du travail de ces deux artistes frappe encore dans leurs dessins, qui produisent des signes forts, rapidement jetés sur le papier, tels des regards lancés sur le monde depuis des points de vue qui semblent toujours inédits et inatteignables.

Des cannes, des bâtons de marche, Michel Boulanger en ramène de partout. Elles attendent, dans son atelier, d'être selon l'instant distribuées en de nouvelles liaisons, au gré d'un regard qui saura dire, avec le temps, si « ça y est » ou pas. On n'aura pas proprement invoqué le travail de Michel Boulanger sans s'arrêter un instant sur cet amalgame de temps long et de temps court dont son oeuvre est le fruit. La naissance de l'oeuvre, on l'a dit, est le fruit d'une attente libérée dans l'instant de création, moment de disponibilité intérieure et d'éveil au monde. Mais ensuite vient un temps de maturation qui peut prendre des semaines, des mois, voire des années. Car il lui faut vérifier que la pièce résiste au temps long. C'est ainsi que « Le pas », pièce emblématique évoquant à nouveau le corps, la marche et la mesure, et composée d'un simple coin de métal posé sur un bloc de plâtre, a attendu des mois dans un coin de l'atelier que le regard de son créateur vérifie sa viabilité, sa puissance.

Une autre phase caractérise encore l'oeuvre singulière de Boulanger. Le plus souvent, sculptures, objets et dessins sont associés en des polytypiques, des ensembles généralement évolutifs. Le travail d'association de ces différents éléments est lui aussi le fruit d'une maturation lente, qui permet au regard de valider ces rapprochements. « Liaisonner », comme Michel Boulanger désigne cette activité, est un stade à part entière de la création. Régulièrement, ces liaisons rapprochent esquisses figurées et autres signes apparemment plus abstraits. Mais aux yeux de l'artiste, ces derniers ne sont que des transcriptions plus symboliques des mêmes thèmes vitaux.

Cet incorporation du temps (très) long confère à l'oeuvre une dimension proprement méditative. Mais, même si l'on a parlé d'entrée de jeu d'une oeuvre « pauvre », on ne peut pas pour



Passages c.1985-2005 Bâtons, Fers, Plâtres, Bronze, Cordes, encre de chine 15/06/05

autant la qualifier d'ascétique. D'abord, on l'a dit, en raison de l'omniprésence du corps, mesure constante, et des matériaux organiques. Le choix des matériaux vient aussi contredire toute forme de désincarnation. Boulanger met un soin jaloux dans le choix de ses outils et de ses matières. Le papier, japonais ou indien, dialoguera intimement avec la tache d'encre déposée au pinceau et sa tendreté de peau fera vibrer les images de corps saisies en un instant de la contemplation du modèle. Modelages et bronzes devront conserver l'empreinte de la main. Dans « Le pas », plâtre et métal lisse jouent chacun leur partition sensible, appelant notre participation empathique. Les oppositions du lisse et le rugueux, du rigide et du contourné, le jeu des patines dévoilant partiellement les matières originales participent à la création d'une harmonie sensible à la fois savante et intuitive, synthétique et sensuelle.

On ne saurait ici passer sous silence la passion de Michel Boulanger pour les arts dits « premiers », et sa profonde connaissance de ceux-ci. S'il n'en tire pas d'inspiration formelle, la profondeur de ces oeuvres avec lesquelles il vit en cohabitation constitue pour lui un repère majeur. C'est qu'il ne s'agit

pas de produire toujours de nouvelles des images. Sa démarche constante se définit par une quête de sens, au-delà des mots, dans l'essence du signe plastique, à l'instar de ces sculptures tribales, qui remplissent une vraie fonction au sein de la société dans lesquelles elles s'insèrent. Par ses propres voies, en invoquant inlassablement notre rapport au corps et notre capacité à nous inscrire dans le temps, Michel Boulanger recherche un rapport direct au monde. Une harmonie profonde dont il décline patiemment les dimensions et les proportions. « Tout ça, dit-il, c'est fait pour respirer ».

Yves Randaxhe

Michel Boulanger sera aussi présent à la Biennale de Venise de cette année dans le cadre de l'exposition « Le Retour de l'Enfui ». Montée par l'Espace 251 Nord dans la « Gallerie dell'Accademia », cette exposition « collatérale » associera des oeuvres d'art premier, ancien, moderne et contemporain. Parmi les artistes pressentis figurent également Francis Alys, Marcel Broto, Eugène Dodeigne, Michel François, Jean-Marie Gheerardijn et Ann Veronica Janssens...

BRUXELLES

A Bruxelles, dans le haut de la ville UN CENTRE DE GALERIES

Dans le haut de l'avenue Louise, au carrefour des rues de l'Abbaye, Van Eyck et Saint Georges, on ne compte pas moins de six galeries : Keitelman, Almire Rech, Jozsa Gallery, Xavier Hufkens, Meessen De Clercq et Anyspace. Si l'on prolonge un peu plus loin, vers La Bascule, on trouvera encore Lambert Gallery, Rossi Contemporary. A partir de la mi-avril, deux nouvelles galeries ouvrent leurs portes : Delire Gallery et Xavier Hufkens 2. Ce quartier qui était voué aux galeries établies connaît désormais un nouveau dynamisme. Par une soirée glacée de mars, trois d'elles accueilleraient le public avec de nouvelles expositions.

Chez Xavier Hufkens l'artiste anglais Antony Gormley présente des sculptures récentes, la plupart de très grand format, qui associent les principes mathématiques - de l'abstraction pure - à la forme humaine. Ces pièces sont faites de cubes ou de parallélépipèdes imbriqués les uns dans les autres, l'ensemble évoque une pixellisation en 3D. L'approche de chacune des œuvres plonge le spectateur dans un univers qui évoque le minimalisme ; le recul permet d'appréhender la forme générale qui rappelle alors celle d'un humanoïde. « Frame », faite de formes ouvertes en acier inoxydable occupe seule l'entièreté d'un espace. L'arrangement des cubes d'acier Corten de « Pump » s'élance à plus de 6 mètres

de haut. « Shrive XVII », faite de volumes en fonte, surveille l'intérieur de la galerie à partir de la terrasse. Les corps de ces étranges personnages sont couchés, ramassés sur eux-mêmes, suspendus ou dressés comme des colonnes.

A la galerie Meessen De Clercq, Kelly Schacht, lauréate du dernier Prix de la Jeune Peinture, fait interagir espace et fiction : des personnages muets sont présents, les traces de leurs performances sont visibles - un câble tendu entre différents objets (chaussures, chaise, escabelle). D'autres œuvres mettent en jeu le langage : pour « Silent Keys », un « personnage » saisit un cartel noir imprimé d'un bout de phrase et le place sur un support le long du mur. Si la fiction que l'artiste met en œuvre passe parfois par les mots, elle ne passe pas par la parole, ses personnages sont silencieux et aucune histoire ne s'impose. C'est au spectateur, à partir des éléments installés par l'artiste, qu'il revient d'élaborer la sienne propre. Ces éléments semblent échappés d'une boîte dont on retrouve la trace dans un des espaces de l'exposition : son plan est déployé sur le sol, il remonte un peu sur les murs. A l'étage, Marieta Chirulescu utilise l'univers informatique - qui s'avère être celui que nous manipulons le plus aujourd'hui - comme base d'un travail pictural abstrait. Elle manipule ou



Antony Gormley, LOT, 2013
4mm square section stainless steel bar
©Jeremie Demasy

recadre des fichiers texte ou photographiques qui ne disent rien et n'apportent que des indices de leur origine. Elle intervient alors avec de la peinture qui garde les traces d'un geste à la fois libre et maîtrisé - un trait bleu souligne une droite, une zone est blanchie. Il en résulte une réflexion sur la peinture, la représentation, l'image (bien que celle-ci soit totalement absente), l'impossible effacement et la ténuité des traces. Dans l'écrin blanc de la Wunderkammer, on peut voir un dessin à la mine de plomb de Mario Merz qui réfère à plusieurs de ses œuvres des années 70.

La galerie Anyspace s'est ouverte en septembre 2011. Son petit espace a accueilli entre le 13 mars le 6 avril : « cojoc », une expérience de partage des lieux par deux jeunes artistes italiens, Antonio Guiotto et Manuel Larrazabal Scanoà, l'initiative de Michela Sachetto et Francesca Chiacchio. Du côté d'Antonio Guiotto, on trouve des machines anarchiques, assemblées de bric et de broc et pourtant tout à fait équilibrées

dans leur anthropomorphisme. Celle qui trône au milieu de la galerie - sur quatre pieds en bois fin peints en bleu turquoise, un guéridon des puces soutient un double cône rouge vif - deux petits haut-parleurs diffusent des fréquences sonores choisies pour leurs supposés effets thérapeutiques. Derrière un mur mobile, habituellement disposé devant la vitrine, repoussé dans le fond de la galerie, des volumes moulés à partir d'emballages du quotidien - des bouteilles, des boîtes - sont peints de couleurs pastels et reliés entre eux par des bois articulés. Manuel Larrazabal Scano réalise des dessins à partir de machines qui produisent des mouvements aléatoires et répétitifs, on peut en voir sur les murs, tandis que devant la vitrine, un grand papier blanc a été manipulé - et garde les traces de sa danse folle.

Colette Dubois

Anyspace, 59 Rue Van Eyck, 1050 Brussels. www.anyspace.be

Xavier Hufkens, 6-8 Rue Saint-Georges, 1050 Bruxelles. www.xavierhufkens.com
Xavier Hufkens 2, 107, rue Saint-Georges, 1050 Bruxelles. Ouverture le 16 avril avec Harold Ancart
Meessen DeClercq, 2a Rue de l'Abbaye, 1000 Bruxelles.

www.meessendeclercq.be
Jozsa Gallery, 24, rue Saint-Georges, 1050 Bruxelles.

www.jozsagallery.com
Keitelman, 44, rue Van Eyck, 1000 Bruxelles. www.keitelmangallery.com
Almire Rech Gallery, 20, rue de l'Abbaye, 1050 Bruxelles. www.almire-rech.com

Lambert Gallery, 47, rue de Praetere, 1050 Bruxelles. www.lambert-gallery.com

Rossi Contemporary, 690, chaussée de Waterloo, 1180 Bruxelles. www.rossi-contemporary.be

Delire Gallery, 47d, rue de Praetere, 1050 Bruxelles.

www.deliregallery.com. Ouverture le 19 avril avec « The Gift of Betrayal », exposition de groupe.

Centrale for Contemporary art



L'Origine des choses
Jorge Pedro Núñez
Todo lo que MAM me dio, 2010
© Philippe De Gobert

DES CHOSES ET DE LEUR ORIGINE

Ouvert en 2006, le centre d'art contemporain de la Ville de Bruxelles dénommé « La Centrale électrique » peinait à s'inscrire pleinement dans la scène artistique bruxelloise. L'espace avait été plus ou moins bricolé pour accueillir des expositions. Certaines d'entre elles étaient d'une indéniabilité qualité, mais la configuration des lieux était approximative et restait immuable quelque soient les œuvres présentées. Depuis le début de cette saison, un changement de nom - « Centrale for contemporary art » -, un changement d'équipe - Pascale Salesse comme directrice, Carine Fol pour la direction artistique et Joan Vandenberghe, le conseiller scientifique - et une plus grande clarté dans les objectifs commencent à donner une véritable identité au lieu. On continue à rêver d'une intervention architecturale forte pour exploiter au maximum l'espace (éclairage, circulation, le déplacement de l'entrée public dans la rue Sainte-Catherine, etc.), mais la voie vers une meilleure visibilité et une meilleure efficacité semble être désormais ouverte. L'exposition actuelle, « L'origine des choses », est conçue et réalisée en collaboration avec le CNAP¹, son commissariat conjoint est assuré par Carine Fol et Sébastien Faucon, responsable des collections arts plastique au CNAP. L'exposition entend mettre en valeur les acquisitions les plus récentes du CNAP, tout en s'organisant autour du désir de « remonter à la source de la pensée et de l'acte créateur ». Elle réunit une quarantaine d'œuvres de créateurs français (parmi lesquels on peut mentionner Raymond Hains, Olivier Blanckart ou Marie-Ange Guilleminot) et internationaux comme Jimmie Durham, Bruce Nauman ou Louise Lawler.

Chercher à toucher l'origine de l'œuvre d'art est une proposition excitante : elle relève de l'énigme tout autant que de l'irréalisable. On peut reprendre ici les propos de Walter Benjamin lorsqu'il écrivait que « l'origine ne désigne pas

le devenir de ce qui est né, mais bien ce qui est en train de naître dans le devenir et le déclin. L'origine est un tourbillon dans le fleuve du devenir, et elle entraîne dans son rythme la matière de ce qui est en train d'apparaître ». L'origine est donc une naissance perpétuellement inaccomplie, toujours inachevée, toujours occupée à se produire, toujours à l'œuvre. Les artistes présents dans l'exposition nous proposent d'approcher cette naissance singulière. On rencontrera des sources - plus précisément des résurgences -, des filiations - mais traitées avec une superbe désinvolture d'adolescent -, de la réflexion et de l'expérimentation.

De quoi l'œuvre est-elle faite ? Jorge Pedro Nunez en donne à voir des éléments avec « Tout ce que MAM m'a donné ». Il arrange des objets - affiches, textes, table basse, roue de bicyclette, bouteilles, bureau etc. - trouvés ou achetés aux puces. Il complète l'inventaire en en apportant d'autres et dresse le tout en une construction comme une tour au centre de la grande salle. Son installation tient des cabinets de curiosité, mais les éléments qui la composent ne sont ni des trophées ni des bizarreries naturelles, ils racontent quelque chose d'un déplacement, d'un mouvement - celui de l'artiste entre création et vie quotidienne. Comment l'œuvre apparaît-elle ? Dans « Provisory Object 02 », une vidéo d'Edith Dekyndt, on peut voir la bulle d'eau savonneuse que l'artiste a recueillie entre ses deux mains former une membrane dans des conditions climatiques extrêmes (-20°). L'intérêt de l'artiste pour les phénomènes volatils, son regard et son goût de l'expérimentation prennent corps dans cette œuvre faite d'un geste et de circonstances extérieures ; le processus de filmage en vidéo permet d'assister à sa naissance sans pour autant en éventer le secret.

Déjouer, singer ou détourner les poncifs attachés à l'art permet de « We Are The Painters' (nom du collectif formé

DO NOT OPEN expose Xavier Mary

Dans un nouveau Space project à Bruxelles est mise en vitrine une œuvre de Xavier Mary, l'un des jeunes artistes belges les plus aventureux de sa génération.

« Dans le cadre d'une série d'émissions sur Maurice Ravel diffusée jadis sur les antennes de France-Musique, le responsable de ladite série mit d'emblée en garde ses auditeurs contre la tentation de percer de force la personnalité un peu énigmatique de l'auteur du Boléro – tentative selon lui toujours décevante. Il raconta à ce sujet la mésaventure arrivée à l'un de ses proches, laquelle résume de manière parfaite l'échec qui attend celui qui entend découvrir l'intimité psychologique d'une personne et que j'appelle son *identité personnelle*. L'ami en question, fils d'un imprimeur, reprit à la mort de son père la succession de l'imprimerie et, en faisant l'inventaire des lieux au lendemain des funérailles, tomba sur une épaisse enveloppe cachetée portant, inscrite de l'écriture de son père, la mention *À ne pas ouvrir*. Dérivant au vœu posthume de son père, et quoique rongé par la curiosité, notre imprimeur respecta le secret paternel pendant environ six années, longues à passer, au terme desquelles il se décida à violer le secret et à ouvrir l'enveloppe. Ce qu'il trouva dans l'enveloppe, je vous le laisse deviner, ajouta le musicologue ; mais je vous livrerai la clé de l'énigme à la fin de cette série d'émissions, soit vendredi prochain vers midi. C'est ainsi que nous dûmes attendre cinq jours, l'émission ayant débuté un lundi matin, qui furent également longs à passer, pour apprendre que l'enveloppe mystérieuse contenait une centaine d'étiquettes identiques sur lesquelles était imprimée la mention qui figurait sur l'enveloppe : *À ne pas ouvrir* ».

Ce texte, tiré d'un essai (1) du philosophe Clément Rosset sur le concept de l'identité, nous est revenu en mémoire lors de l'inauguration, en février dernier, de l'espace clos voulu à Saint-Gilles par Benjamin Boutin

par deux jeunes artistes, Aurélien Porte et Nicolas Beaumelle) de mettre en scène la peinture paysagiste. Pour « Paint for Hochwechsel », les deux artistes ont installé un panneau de grandes dimensions dans un paysage des alpes autrichiennes. Au fil du film, l'œuvre apparaît à grands coups de pinceau, ils la signent d'un WATP géant. La figure de l'artiste ici interrogée dans le geste, peut l'être aussi par les mots. C'est le cas avec le collectif Claire Fontaine, qui a tracé sur le mur, au noir de fumée, les mots « The True Artist ». Un questionnement du même ordre est mis en œuvre par Robert Barry, il concerne l'art de façon générale. L'artiste a tracé sur un mur : « It is incomplete, It affects other things, It is affected by the circumstances around it, It can be mistaken for something else, Some of it is not known, Attempts to describe it can change it, We cannot anticipate what it be like in the future, It can go anytime and never return ? ». Le mystère ne s'en trouve pas évanoui, le



Vue d'exposition *Eat The Magic Lions #1*, Künstlerhaus Bethanien, Berlin 2012

dont le projet **DO NOT OPEN** rend visible une œuvre d'art contemporain, une seule, dans un petit *white cube* où le visiteur n'est pas invité à entrer. Le vernissage a donc lieu sur le trottoir ! Caractéristique de cet « aquarium à spectacle contemporain » : la rentabilité commerciale n'est pas sa finalité première. Artiste lui-même, et surtout collectionneur, le jeune Français y va largement « de sa poche » en tant que curateur en l'occurrence. Par idéalisme. Installé à Bruxelles depuis 2005, il s'y trouve très bien, la raison d'être de son « Space project » s'étant cependant imposée à lui au fil des années : « *Parallèlement aux publications semestrielles dont j'ai déjà fait paraître deux numéros, c'est le meilleur moyen pour moi de rencontrer des artistes dont j'aime le travail et dont je souhaite éventuellement acquérir une œuvre. Il faut savoir que je suis fou de dessin depuis mon enfance, avec un goût*

secret reste bien gardé, tout autant pour le spectateur que pour l'artiste lui-même.

Colette Dubois

« **L'origine des choses. Collection de Centre national des arts plastiques. France** » jusqu'au 9 juin à Centrale for Contemporary art, 44, place Sainte-Catherine à 1000 Bruxelles. www.centrale-art.be

1 Le CNAP (Centre national des arts plastiques français) a pour mission de favoriser l'accès à l'art d'aujourd'hui au plus grand nombre. Sa collection rassemble à ce jour plus de 93 000 œuvres que le CNAP diffuse de différentes manières, l'une d'entre elles consistant à les montrer dans des expositions.

prononcé pour le papier, le livre d'artiste, ... ». Discret, et généreux de surcroît, Benjamin Boutin offre à qui le veut son magazine, intitulé lui aussi **DO NOT OPEN** : un recueil de collages que lui adressent des contributeurs choisis, parmi lesquels certains artistes de renom. Des collages faisant ironiquement référence au monde de l'art. Le troisième numéro est actuellement en préparation, le lieu et la publication étant deux outils de communication qui font la paire. Ainsi **Xavier Mary** aura-t-il laissé là une double trace, lui qui a prêté pour contemplation à la devanture du cube de Benjamin Boutin un de ses *Lions* (appartené à la série *Eat the Magic Lions*), ces sculptures dont existent quatre versions inspirées par les paquets de céréales *Lion* de son enfance. « *Il n'y a aucun contrat entre DO NOT OPEN et l'artiste, celui-ci reste propriétaire de son œuvre. Et c'est toujours la galerie Albert Baronian qui représente officiellement Xavier Mary.* » Nous nous réjouissons, par ailleurs, d'apprendre qu'au programme de DNO est annoncée une performance de Monégasque Nicolas Horvath, pianiste de concert complètement hors-norme. « *Il est le seul à avoir joué en un seul récital marathon, l'intégralité de l'œuvre pianistique d'Erik Satie. Il a aussi interprété durant six heures la musique pour piano de Philip Glass et il collabore régulièrement avec des artistes qui ont d'autres pratiques.* ». Un projet très prometteur.

Mary, serviteur de deux maîtres

Comme le dit de lui son ami, le galeriste Sébastien Ricou : « *Il est toujours aux taquets, Xavier !* ». On sait en effet le jeune plasticien liégeois (30 ans) bourré d'énergie, de dynamisme et de curiosité. À Bruxelles quand il n'est pas à Berlin ou ailleurs. Présent à **DO NOT OPEN** et au même moment à *Art Brussels* avec trois de ses *Smiley*, Xavier Mary vient d'achever une nouvelle version de *Highway Rotor*, sans doute l'œuvre la plus emblématique de

ses débuts (vue à Bozar, puis au Wiels lors de la première expo *Un-scene* en 2008). Cette nouvelle pièce, un hexagone allongé inspiré par le modèle TNL de lampes de tunnels routiers, on a pu la découvrir le 12 avril dernier à l'occasion de l'inauguration des nouvelles résidences et ateliers d'artiste sur le site Vivegnis de Liège. Et le 8 mai, il participe à une expo d'une durée d'un mois à la galerie *TouTouChic* de Metz avec une pièce intitulée *Ghost Rider*. Une actualité chargée. « *Mais ma dernière expo solo, fin 2012, quasiment aucun Belge ne l'a vue, parce qu'elle a eu lieu dans la galerie de Christian Nagel à Berlin, déplore XM. Elle était intitulée Petrolatum. L'expo Eat The Magic Lions, quant à elle, a clôturé ma résidence d'un an à Bethanien (d'avril 2011 à avril 2012 à Berlin, ndlr). L'une des trois résidences les plus regardées en Europe !* ». « *Petrolatum* » ? Un nom qui fait référence à la paraffine de pétrole utilisée notamment dans la fabrication de produits de beauté, le pétrole étant par ailleurs symbolique de l'univers post-fordien en Allemagne. Le logo de Volkswagen s'y trouve retourné par X. Mary, donnant lieu à différents tirages à la dimension sensible et poétique. Pour rappel, XM réalise sa première exposition à la galerie Christian Nagel en 2010 (*Ortho Graphe*). L'année suivante, l'Allemand présente à Cologne puis Berlin *Art nouveau de la Belgique* (exposition de groupe incluant Guillaume Bijl, Joëlle Tuerlinckx, Luc Tuymans, ...). On ne s'étonnera pas, compte tenu de ces circonstances, que l'artiste soit à la fois présenté par Baronian et par Nagel.

- Et comment ça se passe entre les deux galeristes ?

- Mal, merci.

« *Berlin, c'est avant tout un lieu historique pour la Techno. Ce sont des boîtes/labels comme Trésor qui ont, à la fin des années 1980, sorti la Techno*

de Detroit pour la diffuser partout dans le monde. Cet épisode de l'histoire de la musique électronique était au centre de ma première exposition à la Galerie Nagel, ajoute XM. Aujourd'hui, la techno à Berlin est devenue un énorme commerce. Des milliers de touristes club'in viennent chaque week-end dans les innombrables boîtes de Berlin. À côté de cela, une scène expérimentale est toujours présente et cette ville reste, d'après moi, un lieu privilégié des cultures alternatives et de la scène émergente. » Et de conclure : « *Ce phénomène se développe à peine à Bruxelles (avec Komplot depuis quelques années, et maintenant La Loge, The Ister, Coffre-fort, De La Charge, Abilène, DO NOT OPEN, ...) mais il est vrai que sur un plan stratégique, Bruxelles semble mieux profilée : ses collectionneurs et son marché attirent de plus en plus de galeries. Le Wiels a joué un rôle charnière pour la dimension institutionnelle de la ville. Si, de ces lieux d'importance, la scène bruxelloise s'étend jusqu'à l'élasticité d'une scène émergente riche et dynamique, Bruxelles deviendra bientôt un nouveau type de capitale culturelle, où les choses s'inventent et s'imposent à leur juste valeur.* »

Et Xavier Mary de continuer de parler pêle-mêle de ses années de formation à l'ERG, de l'époque où il était l'assistant de Joëlle Tuerlinckx, du roman de son ami D. Evrard paru en 2012 car « *The Spirit of Ecstasy* » raconte une résidence collective organisée à Cransac (dans le sud de la France) où il était impliqué, de sa fascination pour les images en 3D de *SketchUp Database*, du projet de temple monumental qui ferait référence à *Apocalypse now* pour le B.P.S.22, de son expo solo prévue chez Baronian en 2014, des retours qu'il a sur le Web concernant son travail, ...

En s'appropriant avec le sourire (*Smiley*) des icônes du passé ou d'autres objets dans l'air du temps à l'ère post-industrielle des nouveaux médias, l'artiste ajoute une dimension à l'aspect purement formel de ses sculptures. Un enjeu conceptuel se dissimule derrière l'esthétique de ce travail puissant, généreux et direct. Un faux lion... un faux temple... : les faux semblants (*fake*) posent le problème de la figuration. À nous de voir ce que Xavier Mary pointe encore du doigt au travers des captivantes créations qui donnent vie à son univers.

Catherine Angelini

(1) *Loin de moi – Etude sur l'identité* a été publié à Paris en 1999 aux éd. de Minuit.

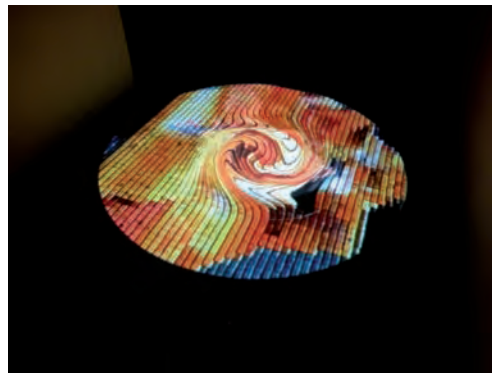
Eat The Magic Lions #2
16.04.2013 - 01.06.2013
Do Not Open Project Space,
rue d'Albanie 47,
1060 Brussels, Belgium

« AU COMPTE - GOUTTE »

L'autre facette d'Honoré d'O

Au MADmusée, Honoré d'O expérimente un nouveau concept de mise en vitrine des œuvres de la collection. Loin de la présentation qui hiérarchise et que l'on retrouve pratiquement partout quand il s'agit de monter une collection muséale, l'artiste opte pour une présentation intimiste qui privilégie une œuvre par jour. Il place ainsi en avant la qualité du rapport à l'œuvre. Un élément important : l'œuvre est choisie au hasard, renvoyant *sine qua non* le discours élitiste du commissaire au vestiaire. Grâce à un dispositif judicieux de jeux de lumières, qui replace l'œuvre au centre de l'attention, Honoré d'O met l'accent sur la qualité de la relation entre l'œuvre, le médiateur et le visiteur. Loin du spectaculaire et du côté tapageur de certains accrochages, l'avenir du musée serait-il dans ce nouveau type de relation à l'œuvre ? On peut rêver en imaginant ce concept s'exporter ailleurs, dans un autre cadre...

Honoré d'O s'est fait connaître fin des années 90 avec ses installations constituées de tuyaux plastiques qui se déployaient dans l'espace sur le principe du « all over ». Ces sculptures ouvertes intégraient le spectateur dans l'œuvre. Elles lui accordaient une place primordiale. En répondant positivement à l'invitation de présentation de la collection du MADMusée que lui a lancé Pierre Muyle, Honoré d'O passe de l'élargissement dont il est coutumier dans ses installations au confinement dans l'espace. Respectueux de l'art dit « outsider » il opte pour une scénographie originale qui privilégie le rapport à l'œuvre dans son unicité. Ne voulant pas faire de préférences en privilégiant l'une ou l'autre pièce de la collection, il décide de bousculer les conventions classiques de présentation en



Ci-dessus, la goutte d'eau d'Honoré d'O, projetée à l'entrée de l'exposition, à droite le dispositif mis en place, ci dessous le focus sur l'œuvre. © photos Honoré d'O

choisissant de montrer les œuvres « au compte-goutte » : maximum deux œuvres par jour, une sculpture et une peinture. Pour ce faire, il invente un dispositif de mise en relation de l'œuvre au spectateur. Un hôte - médiateur sera sur place pour ouvrir les champs d'interprétation des possibles. Un meuble est réalisé, celui-ci, par son potentiel d'intimité, place le médiateur et le visiteur au centre d'un dispositif relationnel. La visite se fait dans le noir, deux spots bien orientés font le focus sur les deux œuvres exposées. Ces dernières sont déposées sur le meuble et rapprochées du regard du spectateur. Le spectateur doit se mettre dans les mêmes conditions de distance de fabrication de la pièce nous rappelle l'artiste. Une fois le décor planté, ne manque plus au médiateur et aux visiteurs de finaliser le travail en donnant corps à une rencontre improvisée. Par cette action, comme souvent dans son travail, Honoré d'O vise et questionne indirectement la nature même de l'art. L'œuvre d'art de la collection du Mad n'est plus seulement de nature indicible, elle entre dans une plus-value en devenant le fruit d'une rencontre improvisée. Sur une table des feuilles et des marqueurs sollicitent le visiteur à prendre



part graphiquement à cet échange entre médiateur et spectateur. Élargissant le vieux concept duchampien « c'est le regardeur qui fait l'œuvre » Honoré d'O ouvre des portes sur d'autres territoires. « *Art is not where you think you're going to find it* » nous confirmerait Patrick Mimran. Pour Honoré d'O, nos spéculations n'ont de sens et ne sont possibles que dans le cadre du vivant. Celles-ci, ne sont plus axées uniquement sur des critères de choix directionnels dictés par un pouvoir quelconque ; en l'occurrence celui du commissaire qui par ses classifi-



Au MadMusée, l'art est aussi dans la rencontre.

cations sert généralement de béquille à l'œuvre, mais sur d'autres critères plus humanistes ancrés dans la réalité quotidienne d'un rapport vécu. Ce modèle de présentation semble idéal pour faire exister autrement cet autre art, défini aujourd'hui comme « art outsider ». Ce modèle est-il exportable dans les musées dits classiques ? C'est la question que l'on pourrait se poser après avoir testé la faisabilité du modèle. Honoré d'O en est persuadé. Pour lui son dispositif est exportable même pour d'autres lieux plus conventionnels, et même pour la vidéo contemporaine en adoptant, pourquoi pas, des écrans de rétroprojections dans le dispositif. « The show must go on »

Honoré d'O : « J'ai décidé de ne pas faire de sélection. Je n'ai pas d'arguments pour expliquer pourquoi ces

œuvres sont bonnes ou pas. Je ne pouvais pas les récupérer, j'ai donc décidé de les montrer une par une, je veux mettre l'œuvre au centre de l'attention pour montrer que cet art existe. Pour cela, il faut créer une atmosphère intime. La goutte d'eau, c'est là où tout se mélange, c'est un équilibre.

Le but du jeu c'est le respect des œuvres que l'on ne comprend pas. La définition de l'art pour moi ? We have to take away the light...»

L.P.

AU COMPTE-GOUTTE jusqu'au 11.05.2013 > au MADmusée Liège
Parallèlement à l'exposition le MADmusée propose dans sa brasserie une exposition de Michel Dupont. Les œuvres exposées – récemment acquises par le MADmusée – témoignent de la fascination de son auteur pour les mécanismes et de sa connaissance du dessin technique.

FREEDOM IN AIR

Aérea Negrot est d'origine vénézuélienne. C'est dans les rues de Berlin comme d'Amsterdam que l'on peut croiser son visage souriant. Participant au groupe d'Hercule & Love Affair, son dernier album Arabxilla paraît sur BPitch Control. L'album est encore un peu sage, une sorte de housse feutrée, très club-technoïd rappelant un peu l'univers de Roizin Murphyn, en moins pop. Il demeure agréable, même si on peut aussi l'estimer quelquefois ennuyeux car trop convenu dans son genre et sans réelle surprise ou trop formaté malgré un métissage de sons intéressants.



Aérea Negrot

L'ayant vue lors d'une soirée bruxelloise, je dois reconnaître que c'est durant ses performances, grâce à sa voix et ses qualités d'interprétation que la chanteuse se métamorphose. Lorsqu'elle se lève sur scène, c'est l'ombre de Grace Jones que l'on voit se profiler au sol. Aucun doute, Aérea Negrot est une papasse disco, dans un style ultimement pimpant, brassant tout en un même mouvement, les aigus et graves, l'ironie et le drame, effectuant des virages à 360° avec une facilité déconcertante. Loin de se revêtir d'un manteau mystificateur et

intouchable, elle se tient constamment à distance d'elle-même, et privilégie l'approche chaleureuse avec son public, attitude suffisamment rare pour être signalée. Elle convoque une autorité qui ne peut être remise en cause dès les premières secondes, mais une autorité mêlée d'humour, que l'on retrouvera jusqu'aux titres de ses chansons, par exemple Hair qui exprime l'insoluble, l'éternel, le dra-

matique problème de la gestion capillaire que rencontrent toutes les femmes au moins une fois dans leur existence.

Son concert est un pur concentré de générosité sans concession et de simplicité immédiate : une denrée rare. La chanteuse évoque en même temps, un personnage humoristique sorti du bestiaire de John Waters et une présence effrontée à

la Light Asylum, et même peut-être, une superbe diva gothique, à la Diamanda Galas, pour les outrances et le caractère sombre et permissif. Étonnamment, j'ai aussi pensé à Blixa Bargeld, pour l'attitude explicitement lyrique peut-être. Sur n'importe quelle carcasse de rythme, Aérea Negrot s'envole, elle hache les sons de façon incisive, puis les étire avec onctuosité avant de tout exploser dans les virages. Sa voix rauque fait des montagnes russes, tangent entre la douceur délectable d'une diva déchue et l'hystérie d'une déesse dionysiaque, d'un sampler qui déraile. C'est quand le terrain est propice aux dérapages que Aérea Negrot peut driver en toute sérénité et que tout fonctionne au mieux. Alors elle invente ses propres routes tortueuses où ce sont d'abord des phrases, puis des mots, enfin des syllabes

qui mutent et se réemboîtent de diverses manières, pour laisser apparaître des oiseaux hoquetant, des maracas possédés, des insectes multicolores. Sa voix se sentirait bien seule sans ce génial corps pour l'accompagner, groovant à mort. Ses déplacements dynamisent sa présence : elle danse à grand pas saccadés, telle une maman-sauterelle inépuisable et bienveillante. Ses jambes ciseaux ne sont pas sans faire penser aux performances de Johanna Constantine, qui avec ses jupes d'instruments contondants crée des chorégraphies très spéciales avec des gestes étranges, proches du rituel vaudou.

Pour finir, je peux dire que les lives d'Aérea Negrot communiquent un souffle frais, et permettent surtout d'entrevoir un espace de liberté et d'imaginaire, oasis de tous les clubber.

Anna Solal
été 2012

MARIN KASIMIR TRILOGIE POUR VENISE

55ème Biennale de Venise,
Off du Off
26/06 – 26/11 2013



Cimitero San Michele Venezia TONDO BAROQUE

1 PERMÉABLE FONDATION WILMOTTE
Fondamenta dell'Abbazia, Via Cannareggio 3560
30121 Venezia, Italia. www.wilmotte.com

Ouvert de 10h30 à 19h00. Accès : Vaporetto C'a D'Oro ou Madonna dell'Orto.

2 GONFLABLE ET RÉFLÉCHISSANT EGLISE DE LA
SCUOLA GRANDE SAN GIOVANNI EVANGELISTA
DI VENEZIA. Sestiere di San Polo 2454 – 30125 Venezia, Italia.

www.scuolasangiovanni.it Ouvert de 9h30 à 16h30.

**3 ROOM FULL OF MIRRORS (Les inventions, un autre
type d'inventaire rétrospectif)** SPAZIO BADOER.
(Espace adjacent à l'Eglise San Giovanni)



1913 – 2013 : FICTION EN SEPT CHAPITRES

Au début,
fût le Puzzle, le Big Ben
Bang ! Ce Puzzle fût image
monochrome, un polaroid
entier et instantané, avant
de se briser en 10 000
pièces. Le verbe,
le mot et les maux suivirent et restèrent depuis lors en
compétition concurrentielle. L'unité brisée en morceaux,
fragments, pièces s'emboitant ou se rejetant, comme des
aimants débousolés, amants à jamais séparés. La distance
ne fût pas à l'ordre du jour – et la proximité, le rapproche-
ment,
parurent impossible. L'argile,
agile- ment rendu potable, la tablette
avant le portable, le
Samsung et l'eye pad,
la tablette cuite sauva
l'humanité des sauvages, des
guerriers sans mémoire, des barbares barbus. L'ambition fût
de créer une Rosette de nos jours : idée brillante prédestinée
à l'échec, un autre jeu que le Puzzle, l'échec destiné au succès
ou à la folie. Un jeu Bi-Céphale, un jeu macho ou mat-cho...
Le Puzzle n'est pas stratégique, sa seule ambition est d'être
utile à la reconstruction, se sentant coupable mais pas
responsable. Il ne délègue pas le destin du monde à Dieu,
mais à nous, tous...Le Puzzle peut en cacher
un autre – ou l'épouser ou le paxer, le Pacifier.
En fait, le Puzzle révèle, – pas son identité, mais
ensemble avec ses ami(e)s, un possible
Monde. London 1.11.12 Marin Kasimir

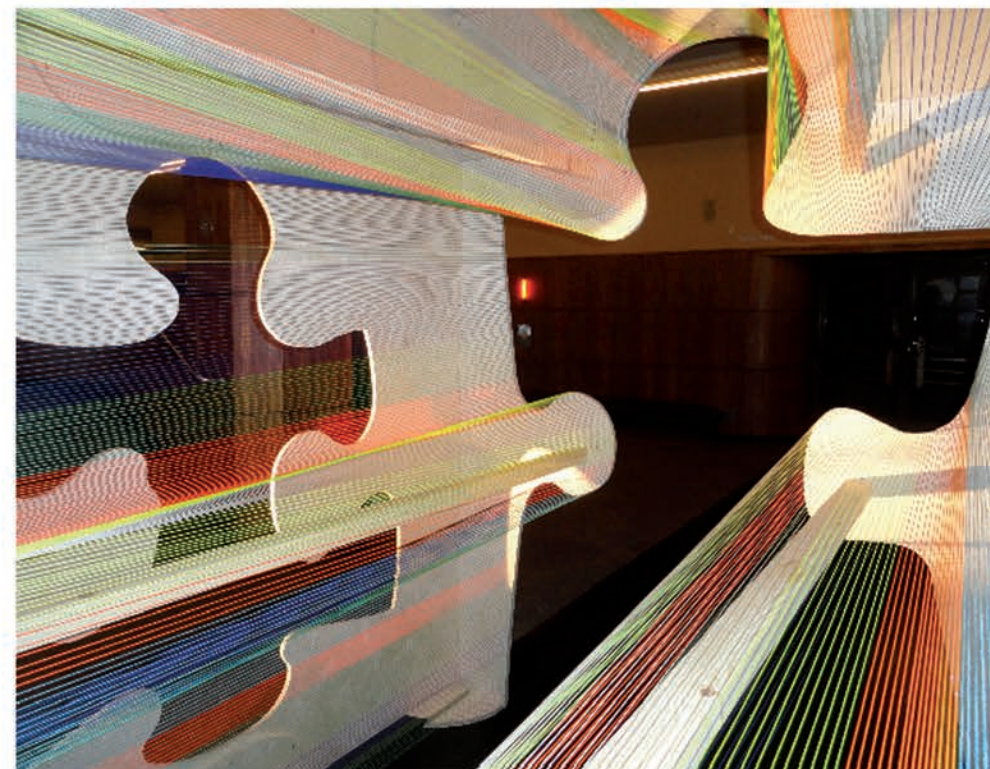
PARC TOURNAVY-SOLVAY
Espace Européen de la Sculpture
PROFILS ET MOULES PARQUÉS

première exposition monographique à Bruxelles en trois volets. A partir du 25 juin 2013, vernissage à 17h00.

Parc Tournay-Solvay, 201 chaussée de la Hulpe, 1170 Bruxelles.

Accès : Station SNCB Boitsfort – tram 94. Ouvert tous les jours de 8h15 à 20h30 et permanences à la Villa du jeudi au dimanche de 14h00 à 17h00. A partir du 25 juin 2013, vernissage à 17h00.

PUZZLING TUNNEL, archi-sculpture sonore, 2011.



Vinche : la malice au pays qui s'émerveille

Lionel Vinche (Antoing, 1936) est resté d'autant plus atypique qu'il est resté lui-même. À l'écart des courants, obstinément en train d'explorer un monde aux apparences familières, il insuffle une fantaisie renouvelée au moindre événement journalier. Comme s'il s'agissait de ce qui se passe au-delà du miroir.

C'est une sorte de rétrospective que ce duo d'expositions à Tournai et La Louvière, même si la majorité des œuvres sont récentes. Elle démarre avec des personnages des débuts pour arriver à ceux d'aujourd'hui, de plus en plus proches de Jacques Tati et de Pierre Etaix. C'est dire si l'artiste jette un regard amusé et malicieux sur l'ordinaire des jours, sur l'extraordinaire de l'imaginaire. Car, ainsi que l'affirme Roger Pierre Turine, il est bien le plus gai luron «*que la planète peinture ait conçu sur le sacro-saint tabernacle de l'art, qui ne se prend ni la tête ni la queue. Mais qui, pourtant, joue et se joue des deux avec une bonhomie emplie d'étincelles*».

La plus emblématique de ses créatures est un gaillard chapeauté. Il se trouve dans des situations qui paraissent banales. Sauf qu'un décalage inattendu, une distorsion visuelle de la réalité concrète jouent soudain les faiseurs de fête en rendant ludiques, farfelus, incongrus ce que l'anecdotique aurait pu contenir d'insignifiant, de trivial. Ses bras affectionnent des positions de sémaphore. Ses agissements relèvent de la plus anodine des actions, comme mettre ou enlever ses chaussures, conduire une voiture, regarder la télé... Et pourtant... Tout devient ici insolite et attrayant, mystérieux et lumineux.

Les autres habitants de ce territoire mi-domestique, mi-chimérique sont des

animaux (lapins, cochons, oiseaux...), des femmes, des individus anonymes ou reliés à un métier (*La danseuse parachutiste – La policière en robe de soie – Un astronome regarde ses pieds...*), parfois un personnage célèbre (*Ensor cherche sa rue*) ou mythique (*Un requin mange la rame d'une sirène*) ; ils ne nous sont pas inconnus, pas moins d'ailleurs que les accessoires qui les accompagnent. Et pourtant... Les voilà soudain transportés là où la pesanteur a changé de loi ; les usages sont usés ; les relations entre les humains, la faune, les objets sont dignes de contes dans lesquels l'impossible est domestique.

Tout cela est peint avec une feinte involontaire qui ne se préoccupe guère de détails trop minutieusement réalistes mais affectionne les indices picturaux tels que hachures, quadrillages, gri-bouillis, coups de pinceaux. C'est donné selon la spontanéité du moment. Aucune hantise de perspective, les plans se superposent et la profondeur se devine à quelques éléments dispersés. Nulle recherche de sujets nobles, dramatiques, esthétiques mais plutôt la proximité, le souvenir culturel, l'observation au premier degré. Aucun souci de réalisme formel primaire au point qu'un tableau sera intitulé *Tout le monde prend mon lapin pour une robe* !

D'autres titres rendent parfaitement compte de cet état d'esprit propre à rendre insolite l'insignifiant. Ainsi *La divorcée illumine ses seins* ou *Un gardien du musée d'art moderne est provoqué par un bossu*, voire *Le président achète un footballeur*. S'y ajoutent les indications données à l'envers des toiles soit impératives, soit météorologiques, soit informatives, soit aphoristiques dans la lignée du célèbre esprit Daily Bul : *Les robots ne doivent pas uriner*.



Des images et des mots

Car les mots viennent à l'aide de cette démarche amusée, afin de montrer mieux encore quelle distance il convient de prendre avec les critères traditionnels du beau, du sérieux, des normes, des conventions. Vinche invente les siennes, les commente aussi bien qu'un guide muséal, qu'un être rédigeant son journal intime. Par ce procédé, il invite à partager son

monde extérieur avec sa joie d'existence et sa simplicité d'habitudes de vie. Il y ajoute son univers mental composé de fantaisie sans limites, d'associations farfelues, d'hypothèses fantasmagoriques. Ceci le mène à accumuler des dessins qui s'agrémentent de légendes, de notations drolatiques. Ce qui finit par ressembler à une bande dessinée. Là encore, à part le découpage en cases, rien de classique : narrations sans histoire, instants saisis en discontinuités, absence

Quant aux objets (boîtes, bibelots kitsch, jouets, calendriers, statuettes, mobilier...) prennent vie nouvelle par des ajouts peints et/ou collés. Ils se personnalisent, deviennent des Vinche comme un urinoir est devenu un Duchamp. Il s'est même diverti à prendre pour support des pages de la très sérieuse revue « L'Art même ». Car c'est un impertinent, un effronté, un joyeux drille. Au point que, parfois, il va jusqu'à dissimuler une de ses œuvres sous des coups de brosse vigoureux à la manière des abstraits lyriques. En laissant voir à quelques endroits ce qu'était l'originel, il laisse au regardeur la possibilité de réinventer ce qu'il a volontairement traité en palimpseste. Un farceur, assurément ! Mais un farceur qui transmet sa contagieuse joie de vivre.

Michel Voiturier

« *L'envers du tableau* » à la maison de la Culture, Esplanade Georges Gard à Tournai jusqu'au 28 mai. Infos : 069 25 30 80 ou www.maisonculturetournai.com . « *L'A vau-l'eau* » au Centre Daily-Bul & Co, 14 rue de la Loi à La Louvière jusqu'au 19 mai. Infos : 064 22 46 99 ou www.dailybulandco.be

Catalogue : Roger Pierre Turine, Chantal Bauwens, Jacky Legge, « *Lionel Vinche* », Tournai/La Louvière, Maison de la Culture/Daily Bul, 112 p. (20€)

LIVRES

Hollan + Hoex : « L'autre côté de l'ombre »

On connaît les arbres d'Alexandre Hollan (Budapest, 1933). Cette fois, il les associe à la poésie de Corine Hoex. Les frondaisons au fusain qu'il aligne entre les textes sont des sortes d'ombres chinoises.

Ce sont masses noires qui, par des nuances internes de gris et de fugaces espaces de blanc, laissent percer leur obscurité, accéder au regard la lumière d'au-delà les feuilles. Point de minutie du détail. Plutôt un magma feuillu dépossédé de tronc, pourvu de quelques branches détectables presque par intuition mais bien présentes. Le lieu est donc aérien même s'il apparaît d'abord charbonneux.

Une volumineuse présence cache et révèle la lumière d'identique façon que les accidents du papier divulguent le mouvement créateur du dessinateur. Car sans doute le paradoxe du sombre est qu'il avive la clarté. Davantage pressentie que



présente, celle-ci éclate çà et là laissant supposer qu'au-delà est son royaume. Mais qu'il est nécessaire de franchir l'obstacle pour la mériter. Que l'existence végétale, née de la terre par les racines, attirée vers le ciel par le solaire, constitue cet entre-deux de la vie dans lequel il nous faut nous accommoder d'être vivant quand bien même une absence proche suscite l'espoir d'une présence autre part.

Les vers de l'écrivaine possèdent la complexe simplicité des dessins. Les mots sont directs mais se parent d'obscurité, de

mystère à appréhender sous les syllabes, là où « voir / devient / silence », là où ce qui s'esquisse devient certitude, là où il est permis d'« être / souffle / et feuillage », car ici le passage du vent, la musique de la respiration s'ajoutent à l'aspiration vers ailleurs.

M.V.

Corine Hoex, Alexandre Hollan, « *L'autre côté de l'ombre* », Bruxelles, Tétras Lyre, coll. *Lettimage*, 40 p. (15€)

L'Equerre - La réédition intégrale

Bon nombre de revues ont jalonné l'histoire par leur importance en tant que véhicules d'idées mais aussi par leur engagement auprès de mouvements d'avant-gardes. Pourtant, bien qu'ayant marqué leur époque, certaines d'entre elles peuvent facilement tomber dans l'oubli dès l'arrêt de l'édition et de la diffusion et nous devenir totalement méconnues. Tel est le cas de la revue *L'Equerre*, que la Société Libre d'Emulation et les Editions Fourre-tout republient dans son intégralité.

Portée par cinq architectes (Yvon Falise, Paul Fitschy, Edgar Klutz, Emile Parent et Albert Tibaux), *L'Equerre* est à l'origine un journal satirique manuscrit. Distribuée aux étudiants de l'Académie des Beaux-Arts de Liège, la revue se veut une critique de l'institution et de l'enseignement promulgué par l'académie. Ce n'est qu'en 1931, soit deux ans après l'écriture des premiers feuillets, qu'elle devient une revue d'architecture et d'urbanisme imprimée et distribuée mensuellement à plus grande échelle. Ouverte aux formes d'art moderne, elle s'engage dans la promotion et la réflexion du développement architectural et urbanistique moderniste. Soucieux de la situation de l'architecture à Liège et, notamment, du peu de place laissée au modernisme dans la ville, les responsables de la revue n'auront de cesse pendant onze années de publications (1928-1939) de propager les réflexions sur l'urbanisme et l'architecture moderniste.

C'est donc tout un pan de l'architecture moderne et de la diffusion de ses idées que l'ouvrage dévoile. D'une part par la réédition des cent sept numéros de la revue en facsimilés et d'autre part par la présence d'une série de textes critiques, permettant de comprendre la place importante que prit *L'Equerre* dans le paysage architectural liégeois. L'histoire et l'évolution de la revue et des activités du groupe, la contextualisation par rapport aux autres publications des années '30 offrent une mise en perspective complète à la fois historique et contemporaine. L'intérêt de « *L'Equerre* » tient tant dans ce rassemblement critique et contextuel que dans sa qualité éditoriale¹, faisant de l'ouvrage un élément de référence pour toute personne s'intéressant à cette période parfois méconnue de l'histoire architecturale liégeoise.

Céline Eloy

¹ L'ouvrage a obtenu le prix Fernand Baudin en 2012, récompensant les plus beaux livres de Bruxelles et Wallonie.

Art Brussels

Katerina Gregos :

« La foire doit pouvoir aider le monde de l'art »

Entretien avec Katerina Gregos, directrice artistique d'Art Brussels.

Après « *Speech Matters* » pour le pavillon danois à la biennale de Venise 2011, *Manifesta* à Genk et « *Newtopia. The State of Human Rights* » à Malines en 2012, en même temps qu'elle travaille à la biennale de Göteborg et au *Steirischer Herbst Festival de Graz* (tous deux en septembre), Katerina Gregos occupe une nouvelle fonction au sein de Art Brussels, celle de directrice artistique. Un souhait de Karen Renders, avant qu'elle ne nous quitte prématurément en octobre dernier. Cette dernière, pendant les quinze années passées à la direction de la foire avait réussi à faire de celle-ci une référence internationale en matière d'art contemporain et à lui donner une identité résolument jeune et libre. C'est dans son prolongement, et avec comme objectif de faire coexister la dimension commerciale de la foire avec une nouvelle fonction - être un outil de développement pour le monde de l'art - que Katerina Gregos, tout en continuant son activité de curatrice internationale, a accepté ce nouveau défi.



Katerina Gregos © David Plas

Qu'est-ce qui vous a amenée à prendre la direction artistique d'Art Brussels ?

Katerina Gregos : Karen Renders m'avait dit qu'elle aimerait travailler avec moi, elle était malheureusement déjà malade. Elle m'a appelée pendant l'été, mais l'évolution de sa maladie a été très rapide et nous n'avons pas pu nous voir. En octobre, après le décès de Karen, Artexis (la société qui organise la foire) m'a contactée et j'ai débuté au mois de novembre.

Avez-vous hésité avant de vous lancer dans ce nouveau défi ?

K.G. : J'ai beaucoup réfléchi et je n'ai accepté qu'à la condition de pouvoir continuer à travailler en même temps comme curatrice indépendante. C'est très important pour moi, et pense, pour la foire aussi.

C'est un peu pour cette raison que vous avez été engagée...

K.G. : Oui et ce poste nécessite d'avoir du temps pour rester en contact avec les artistes, avec ce qui se passe dans les musées, dans les galeries. Je ne viens pas du tout du côté commercial et c'est la connaissance du terrain qui me donne la confiance et l'inspiration pour faire ce travail. Donc, en ce moment, nous sommes deux directrices, une artistique et une pour le côté 'business'

Avez-vous des rôles bien définis ?

K.G. : Je suis directrice artistique et mon rôle c'est de diriger tout ce qui a un aspect artistique : la programmation artistique, l'architecture, la scénographie, l'identité graphique, la programmation du volet discursif, etc. Je veux le faire dans une vision à long terme de la foire. Anne Lafère est directrice commerciale, on travaille très bien ensemble. Elle comprend et elle aime

l'art contemporain. Je me sens très à l'aise parce qu'elle me donne la liberté artistique et qu'elle a beaucoup d'expérience : elle est la directrice commerciale de toutes les foires d'Artexis. J'ai beaucoup de chance de travailler en harmonie avec elle et Nele Verhaeren qui s'occupe des contacts avec les galeries. Je trouve que c'est une situation très privilégiée parce que chacun a son métier.

Comment considérez-vous les foires d'art contemporain ?

K.G. : Qu'on les aime ou non, les foires sont une réalité aujourd'hui. Les collectionneurs s'y rendent, les musées y achètent, les curateurs - même ceux qui sont très critiques - y viennent. Je pense qu'il y a une certaine hypocrisie à répéter que les foires sont mauvaises. De plus en plus de collectionneurs vont dans les foires et pas dans les galeries et, d'un point de vue économique, elles permettent aux artistes de vivre.

Et aussi aux galeristes...

Les galeristes doivent vivre aussi et ça me fâche d'entendre certaines critiques venant de curateurs qui ont des jobs permanents dans des institutions. Moi aussi je suis critique vis-à-vis des foires - certains côtés sont problématiques, les conditions de vision ne sont pas les meilleures, etc. - mais d'une façon constructive. Je pense que nous sommes dans un moment où il y a de nombreux défis. Les curateurs, les collectionneurs ont une certaine lassitude des foires. Le moment est bien choisi pour proposer autre chose, notamment au niveau de la présentation des galeries. Les foires en général ont un format assez strict parce que les paramètres sont dictés par des considérations commerciales. Idéalement, j'aimerais bien casser ce format, mais d'un point de vue financier, ce n'est pas possible. On doit donc travailler avec les paramètres nécessaires pour matérialiser la foire et voir comment

on peut les améliorer et ça demande la coopération des galeries auxquelles j'ai demandé de mettre de la créativité dans la présentation des œuvres. « Ce qui ne veut pas dire qu'une galerie ne doit montrer qu'un seul artiste, même au niveau d'une exposition de groupe, on peut réfléchir à la manière de faire un stand cohérent, une scénographie un peu plus créative. Face à des collectionneurs qui peuvent visiter Bâle, Paris, Turin, New York, etc., que pouvons-nous faire de différent ? Nous pouvons agir sur la cohérence, sur la présentation au niveau des galeries, sur la qualité des œuvres.

Débats et vidéo

Quels changements avez-vous mis en place pour l'édition 2013 ?

J'avais peu de temps devant moi, moins de cinq mois, j'ai donc décidé d'être réaliste et créative. Pour moi, il y avait un problème au niveau architectural et spatial. On a une foire d'art qui ressemblait un salon commercial. On a choisi un jeune designer belge, Tom Mares qui, avec la collaboration de Walt Van Beek, va s'occuper de la scénographie des entrées, du restaurant, de tous les espaces d'accueil pour apporter une nouvelle expérience de l'espace.

J'ai supprimé 'Art in the City' et 'Vidéo in the city' pour mieux focaliser sur l'intérieur de la foire. Je pense que la vidéo est quelque chose de particulier qui nécessite une configuration spatiale adéquate. A cet effet, 'The Cinema' un nouvel espace conçu par Tom sera construit au sein de la foire pour y montrer une sélection de vidéos de courte durée proposées par les galeries. Mon rôle curatorial entre en jeu puisque je ferai la sélection. Pour les galeries, il s'agit d'une plateforme additionnelle pour montrer leurs artistes.

Jusqu'à l'an dernier, tous les débats étaient organisés dans une salle sinistre

au premier étage. Un amphithéâtre appelé 'The Stage' construit à l'entrée du Hall 3 accueillera des discussions, des débats, des performances, la conférence de presse. Le programme promet d'être très intéressant. J'ai invité un nouveau collectif qui s'appelle Jubilee dont font partie Kathleen Vermeir et Ronny Heiremans, et Katrien Reist qui a conçu un symposium de deux jours avec le titre 'The Value of Our Love: Artistic Practice and its economic reality' Pour avoir une discussion honnête au niveau de la fonction d'une foire, j'organise aussi un débat qui s'appelle 'Art fairs are they really so bad after all?' un panel autour des collectionneurs - mécènes qui va être modéré par Chris Dercon. Un autre débat portera sur la collection de vidéo, deux panels autour de Bruxelles comme ville artistique importante etc. Et aussi un programme de performances chaque jour.

Donc, des débats qui seront vraiment axés sur les problématiques liées à la foire...

Exactement. Une autre nouveauté, c'est le programme des curateurs. Cette année, nous avons invité 40 curateurs internationaux pour voir la foire, voir les expositions à Bruxelles et leur proposer d'entrer en contact avec des artistes à Bruxelles pour des visites d'ateliers. Je trouve que c'est très important pour les artistes et pour les galeries de favoriser ces contacts qui peuvent apporter quelque chose dans le futur. Une autre chose, était de réfléchir sur la manière d'aider les petits espaces à Bruxelles qui ont un rôle clé dans la vie artistique de la ville. J'ai invité et donné carte blanche à six d'entre eux : Komplot, Etablissement d'en face, SIC, La Loge, Maison Grégoire et Institut de Carton.

Avez-vous prévu quelque chose pour l'espace revue - ce long couloir avec de tristes pupitres où les responsables des revues se sentent un peu hors jeu ?

Pour les revues, le long couloir c'est fini ! Il y aura des Kiosks vert fluo conçus par Tom qui seront dispersés dans la foire.

Une foire peut-elle être autre chose qu'un événement commercial ?

Je voudrais bien réfléchir sur la façon dont Art Brussels - une structure qui est importante pour Bruxelles et sa région - peut aussi construire des relations avec la ville, les artistes et la scène artistique dans le long terme. Pour les films par exemple, je suis en dialogue pour le moment avec le Beurschouwburg pour inaugurer une programmation de films et de documentaires pendant toute l'année.

La foire doit pouvoir aider le monde de l'art. Les foires sont toujours fermées : c'est les collectionneurs, c'est les VIP. Ces gens-là ont un pouvoir, il faut pouvoir l'utiliser pour aider les artistes. Je n'ai pas beaucoup de moyens financiers dans les mains, même si mon budget est plus confortable qu'il ne l'était auparavant, mais je veux vraiment que la foire joue un rôle pour la communauté artistique bruxelloise.

Propos recueillis par Colette Dubois

La liste des curateurs et artistes participants à ArtBrussels cette année sont : Ute Meta Bauer (Dean of Fine Art at the Royal College of Art, London), Chris Dercon (Director, Tate Modern, London), Chris Fitzpatrick (director, Objectif Exhibitions, Antwerp), Maurizio Morra Greco (collector, founder Fondazione Morra Greco, Naples), Nav Haq (Curator, MuHKA, Antwerp), Jacob Fabricius (director Kunsthal Charlottenborg, Copenhagen), Zoe Gray (independent curator, Brussels/Rotterdam), Isabelle & Jean-Conrad Lemaître (collectors, Paris), Sabrina van der Ley (Director for Contemporary Art, National Museum of Art, Architecture and Design, Oslo), Sandra Hegedus Mulliez (Founder, SAM Art Projects, Paris), Hans Ulrich Obrist (Co-Director, Serpentine Gallery, London), Nataša Petrešin-Bachelez (independent curator, Paris), Andrea Phillips (Reader in Fine Art in the Department of Art, Goldsmiths, University of London, and Director of the Doctoral Research Programmes in Fine Art and Curating), Anne-Claire Schmitz (director, La Loge, Brussels), Dirk Snauwaert (Director, Wiels, Brussels), Guy Ullens (Founder, Ullens Center for Contemporary Art, Beijing), as well artists Agency / Kobe Mathys, David Claerbout, Gabriel Kuri, Hans Op de Beeck, Olaf Olsson, Bik van der Pol, Zin Taylor, Sissel Tolaas.

centre d'art
VILLE DE DUDELANGE
NEI LICHT

Paula Muhr

DOUBLE FLOWERS
AND OTHER STORIES
2.3.2013 – 27.4.2013

centre d'art
VILLE DE DUDELANGE
DOMINIQUE LANG

Carine Kraus

ESSENTIEL(LE)S
2.3.2013 – 27.4.2013

Gerson Bettencourt Ferreira

TAPAAMINEN PUISTOSSA
AND OTHER ARTISTIC TAPAS
04.05. - 15.06.2013

**Susanna Majuri - Mari Hokkanen
Kati Leinonen - Anni Kinnunen**

MAGIC AND DREAMS
04.05. - 15.06.2013



© Anni Kinnunen, the Great Escape, 2011

www.centredart-dudelange.lu

EUROPEAN MONTH
OF PHOTOGRAPHY
EMOP

MAC's

Maria Marshall: *I Love You Mummy I Hate You*

L'une des images de la célèbre série *Immediate Family* de Sally Mann s'intitule *The Last Time Emmet Modeled Nude* (1987), un titre qui suggère que son fils, à l'aube de l'adolescence, n'était plus trop enclin à jouer le rôle de l'enfant (pas si) innocent pour les besoins du travail artistique de sa mère. Peut-être que Maria Marshall, dont les fils sont les modèles quasi exclusifs, se trouvera un jour dans une situation similaire. Mais, à l'âge de 13 ans, le plus jeune était toujours prêt à endosser ce rôle, comme en témoigne *I Saw You Crying* (2009). Il s'agit de l'une des œuvres les plus récentes de l'artiste, mais aussi l'une des plus provocantes, qui montre le jeune garçon pointer un revolver vers nous, tirer une balle filmée au ralenti, tandis que son expression passe lentement de la joie au chagrin, la couleur de l'arrière-plan changeant du jaune vif au rouge sang. Réalisé en 35 mm, le film a été présenté avec dix autres œuvres de Maria Marshall au Festival de Sundance en 2009. Cette reconnaissance de la part de la plus célèbre organisation de promotion des films indépendants (Sundance ne se limite pas à son festival) démontre, si besoin en est, les liens étroits qui unissent Maria Marshall et le monde du cinéma, tant du point de vue visuel que technique (elle prépare actuellement un long métrage). Car en plus d'utiliser tous les moyens offerts

par la vidéo (boucle, ralenti, inversion, ...), l'artiste réalise un important travail de postproduction sur la plupart de ses films. C'est ce qui a rendu possible, parmi de multiples exemples, les ronds de fumée qui sortent de la bouche de son fils âgé de deux ans (*When I Grow Up I Want to Be a Cooker*, 1998). Citons encore le fascinant *When Are We There?* (2000), où les effets spéciaux créent l'impression que la chair de l'artiste est comme mise en mouvement par le mouvement de la caméra, ou par le regard du spectateur.

C'est cette relation aux codes de l'esthétique cinématographique, ainsi que de nombreuses références à l'histoire de la peinture, qui a guidé Laurent Busine, commissaire de l'exposition et directeur du MAC's, dans le choix de la douzaine d'œuvres exposées (parmi lesquelles figurent celles mentionnées ci-dessus), en étroite collaboration avec l'artiste. Toutes sont reliées d'une manière ou d'une autre à *Don't Let the T-Rex Get the Children* (1999), une pièce de Maria Marshall achetée pour le MAC's par Busine, et qui laissa une forte impression sur le public lorsqu'elle fut montrée en 2002. Le film commence par un gros plan sur le doux et calme visage d'un enfant qui se révèle être attaché dans une camisole de force et enfermé dans une cel-



Vue d'exposition Maria Marshall MAC's © Ph De Gobert

lule capitonnée, à l'issue d'un long traveling arrière. L'enfant est-il protégé de lui-même et du monde extérieur, ou est-ce le contraire ? Les films de Maria Marshall sont peut-être une manière pour elle d'exorciser les peurs liées à la maternité mais, ainsi que le titre de l'exposition le suggère, ils donnent également une voix à l'enfance – pour le meilleur et pour le pire. Ce qui fait de Marshall l'une des plus talentueuses

artistes de sa génération est la manière dont elle use de moyens de production très complexes sans jamais altérer la nature introspective de son travail. Le résultat prend la forme de grandes installations ou de simples écrans : le MAC's, avec sa variété d'espaces, est l'endroit idéal pour l'exposer.

P.-Y. D.

MAC's: > 02-06-2013

Maria Marshall : *I love you mummy,*

I hate you

Site du Grand-Hornu Rue Sainte-Louise 82 BE-7301 Hornu
<http://www.mac-s.be>

LA LOUVIERE

David Lynch : images et cauchemars, ombre et clarté

Cinéaste reconnu, Lynch (1946) est aussi graveur passionné. Il donne de notre monde chaotique une vision puisée dans les cauchemars d'une humanité inquiète, victime de ses dérives mentales et technologiques, à l'avenir rendu incertain parce qu'au bord de sa propre apocalypse.

La série de gravures « *Paris Suite* » atteste bien que Lynch est homme de cinéma. Elles se présentent en effet entre l'organique observé au microscope et des personnages de dessins animés regardés sur écran. Ce sont enchevêtrements et juxtapositions évoquant virus, bactéries, cellules mais également signes, graphies, allusions vaguement figuratives. Entre les unes et les autres se produit une tension qui suggère le mouvement.

On se trouve face à un univers qui relève à la fois d'une certaine rigueur et d'une totale fantaisie. L'affirmation noire des lignes et des traits en guise de dessins autant que de cernes autour des éléments disposés sur le papier se voit contrastée par la présence de zones rouges. Celles-ci envahissent des territoires ou les engendrent. Un affrontement permanent se lit entre l'obscur et le saignant ou le passionnel ; on y pressent des connivences d'alternances, une sorte de puissance interne qui maintient les formes dessi-



David Lynch, «Paris Suite»

nées en un équilibre aussi fragile que ceux actés par des cartographes spécialisés en géopolitique.

Le noir lui va si bien

Les lithographies, en noir et blanc celles-là, s'aventurent du côté d'un expressionnisme mâtiné de fantastique. Le domaine qu'explore Lynch ressemble par sa sauvagerie au contenu de pas mal de films. Le fantasme est ici roi. Il étale des obsessions d'agres-

sion, de catastrophe, de monstruosité inscrites dans une continuité révélatrice. Celle de l'inquiétude, ou plutôt de l'angoisse, face au déchaînement de la violence chez certains êtres, face à l'intensité des débordements naturels ou technologiques. Face aussi à l'atemporel de la souffrance et de la mort.

Entre sadisme et catastrophes, c'est l'étalage des côtés sombres de l'homme. Ce sont ses cauchemars,

rêvés au cours d'un sommeil qu'on pressent agité, imaginés comme avenir hypothétique. L'image, réalisée en grande partie avec les doigts enduits d'encre posés directement sur la pierre, bénéficie d'une facture particulière. La fluidité du geste se transmet au dessin, le dynamise. Elle fait fi de détails trop minutieux pour se concrétiser dans l'essentiel.

Les décors se limitent à notifier le lieu, présence inscrite à traits rapides, indices davantage que précisions documentaires. On y retrouve, immergé dans une brume, un demi-jour crépusculaire comme dans certains tableaux à connotations sociales du XIXe siècle et du début du suivant lorsqu'ils décrivait les paysages industriels. Les personnages ne disent pas un individu mais plutôt un être collectif en qui se cristallisent des effrois traduits au moyen d'expressions héritées du « *Cri* » d'Edward Munch, tant à travers les mimiques que la gestuelle. Pour le reste, l'artiste a recours aux mots pour préciser ce dont il témoigne.

Il y a similitude entre cette production d'estampes et le *storyboard* du travail préparatoire au tournage d'un long métrage. On imagine aisément que la plupart des gravures serviraient de point de départ à un scénario, de source d'inspiration pour un film. Ce

seraient des histoires au cours desquelles l'environnement familier deviendrait étrange, insolite, dévoyé, meurtrier à la suite de quelque distorsion de l'imaginaire.

Derrière cette imagerie présentée comme une succession de scènes, se profile une perception pessimiste du monde. Même si sous la noirceur du visible se décèle, au-delà, une lumière, souvent claire-obscur, parfois potentiellement éclatante. Ce qui rappelle que le mot crépuscule, en français, s'applique aussi bien à l'aube qu'à la tombée de la nuit ; sa luminosité implique par conséquent aussi bien un commencement qu'une fin.

Michel Voiturier

Centre de la Gravure et de l'Image imprimée, 10 rue des Amours, La Louvière, jusqu'au 19 mai.
Infos : 064 27 87 27

Catherine de Braekeleer, Marie Van Bosterhaut, « David Lynch, Circle of Dreams », La Louvière, Centre de la Gravure, 64p. (15€)

55^{ème} Biennale de Venise

Il Palazzo Enciclopedico



Phyllis Galembo (New York, 1952) Cowboy, Tumas Masquerade Group, Winneba, Ghana, 2009 Ilfochrome, 76 x 76 cm. Courtesy the artist and Steven Kasher Gallery, New York

55^{ème} Biennale de Venise :
« Il Palazzo Enciclopedico »
1^{er} juin / 24 novembre 2013
commissaire: Massimiliano Gioni
(Pavillon central et Arsenal)
Pavillons nationaux: 88 pays
participent cette année.

Qu'a révélé la **Conférence de presse** à l'Institut Italien (Paris) concernant la prochaine Biennale de Venise* ? Et quelles sont **les questions que soulève ce programme** sachant qu'on ne jugera de rien sans avoir vu ?

D'abord, c'est Paolo Baratta, président apprécié de la Biennale (qu'on a la chance de voir maintenant tandis qu'un sombre candidat berlusconien se pressait au poste), qui a rappelé **les trois grands axes de la Biennale en général**. De un : elle s'organise (depuis 1998) en deux piliers étant les pavillons nationaux d'une part et la grande exposition confiée à un commissaire indépendant de l'autre, le tout visant à la pluralité des voir et des savoir sur fond de parfaite autonomie des parties – et de totale indépendance par rapport au marché. Voilà qui est dit ! De deux : la Biennale étend chaque fois le nombre de pavillons participants. Pourquoi ? Parce que ces pays veulent exister et qu'ils désirent imposer une certaine résistance à l'amalgame mondialiste. L'on assiste cette année à l'entrée du Kosovo en tant que pays émergent, du Tuvalu ou

constellation de 9 îles dans le Pacifique polynésien qui vient de se constituer en état (un territoire constamment menacé par la submersion), du Saint Siège dont la participation était attendue depuis quelques années. C'est chose faite pour 2013. Les autres nouveaux venus sont le Bahreïn, les Bahamas, la Côte d'Ivoire, le Koweït, les Maldives et le Paraguay. Enfin et de trois : la colonne vertébrale de cette entreprise, ce sont les artistes courageux de se lancer dans cette « cour des lions » à ajouter quelque chose au dédale d'images existantes. Mais ils sont là pour nouer le dialogue avec les autres artistes, avec le public, avec les jeunes (invitation de nombreuses universités), dans un esprit de « liaison ». Baratta exprimera ensuite la perspective historique que ne peut plus manquer de prendre toute monstration d'art contemporain. C'est la conséquence de notre accessibilité généralisée aux images via le net – des images d'actualité comme du passé, d'ici et d'ailleurs dans une synchronie inouïe. Aussi, revient-il à l'artiste de créer des formes relatant la complexité de ce monde pris dans un nouveau maillage tant sur le plan historique que géographique.

Ensuite est intervenu **Massimiliano Gioni** (38 ans) désigné commissaire de la grande exposition. Successivement critique pour Flash Art, commissaire d'exposition pour Manifesta 5 (San Sebastian, 2004), pour la Biennale de

Berlin (2006), pour celle de Gwangju (Corée du Sud) en 2010 et nommé directeur du New Museum (for Contemporary Art) à New York la même année, Gioni accumule une vaste expérience internationale, incluant la création de la Wrong Gallery ou galerie non commerciale montée avec Mauricio Catellan à New York, puis d'un espace appelé Family Business comme plateforme proposée à des artistes qui n'ont encore jamais exposé. L'on est sensible à la diversité de ces entreprises pas toutes chapeautées par l'institution, de même que par le profil modeste du personnage intéressé à déstabiliser ou a minima, à déplacer les balises de l'*establishment* en art. Au sujet de sa mission à Venise, il exprime vouloir aller au-delà du « nouveau » en art, et rassembler du matériel historique et hétérogène autant que contemporain - plus que de montrer le *big art* qui se prend les pieds dans le tapis du marché, son symptôme. Il n'estime pas être l'inventeur de cette formule (lui qui connaît ses classiques, et les entreprises d'Harald Szeemann en particulier), mais il la renouvellera pour toucher aux fondamentaux en cet univers colonisé par l'image.

Il Palazzo Enciclopedico sera le titre adopté, moins fourre-tout qu'il n'en paraît, étant repris à l'entreprise colossale et méconnue de Marino Auriti, un mécanicien-bricoleur italien émigré aux USA qui avait soumis à Washing-

ton en 1955 le projet d'un bâtiment fou (137 étages) pour abriter tous les arts et les techniques du monde, telle une Tour de Babel de l'art. Ceci résume la teneur du projet : exposer sous forme de cabinet de curiosités des artistes qui le sont sans le savoir et des utopistes qui ambitionnent de partager la connaissance nichée au champ de l'esthétique. Si l'on précise que le projet entend faire la part belle aux obsessions, aux bricolages, aux faits bâtis sans visée artistique comme à l'art contemporain en son versant étrange plutôt que spectaculaire, l'on saisit d'emblée que l'entreprise ira puiser du côté de l'art outsider (Augustin Lesage), de l'excentrique (Aleister Crowley & Frieda Harris), du cosmologique (Shaker Gift Drawings), de la géologie (Roger Caillois), allant du naturel (Christopher Williams), au bestiaire (Walter Pichler) et au fantastique (Christiana Soulou), de l'anthropomorphe (Guo Fengyi) au sociologique (Robert Crumb), à la guerre (Camille Henrot) et au genre (Sharon Hayes) balayant ainsi le 20^e s. jusqu'à aujourd'hui. Car le programme entend se concentrer sur la matière visuelle de

l'image, un point de vue qui nous sort du formalisme en art.

Ainsi à présenter un « art différent » (ou à le présenter différemment ?), doit-on considérer que cette exposition annonce un repli face aux avant-gardes et une certaine régression (comme je l'ai entendu formulé en coulisse) ? Je ne le pense pas car l'option choisie en tournant vers un passé plus ésotérique ne condamne pas l'art moderne et contemporain (avec la présence de Carl Andre, James Lee Byars, Fischli & Weiss, Frédéric Bruly Buabré, Duane Hanson) et surtout reste sans doute de l'ordre d'une pensée radicale (qui en génère plus d'un). Est-ce à dire que la Biennale se muséologise ? Je ne crois pas non plus, ou pas plus que pour édifier un musée temporaire qui permette des avancées en art, en phase avec un monde qui change. Mon inquiétude ? Est-ce que ce programme sera lisible ? Au vu de l'abondance d'œuvres (150 et sans doute de nombreux petits formats). Du fait que le projet sera noyé dans la pléthore de pavillons nationaux (et de Biennale off). Et qu'il sera vraisemblablement exigeant !



Christiana Soulou (Athènes, 1961) Griffon, 2012 Pencil on paper, 21 x 30 cm
 Copyright the artist, courtesy Sadie Coles HQ, London

même que sur la vision imaginaire. C'est ce qui explique qu'on trouvera dès l'entrée du Pavillon central, le livre *Red* (1914-30) écrit ainsi que richement illustré par C.G. Jung (et récemment édité). Cette imagerie mythique révèle au psychanalyste l'existence d'un inconscient collectif - exempt de pulsion sexuelle, ce que Freud avec qui il entre en conflit, qualifiera de folklorique ! Il démontre une synchronie de différents temps historiques à l'œuvre dans l'image, ce qui captive Gioni dont une des questions essentielles est de se demander **quelle place est laissée à nos images internes en cet ère hyper-connectée et comment notre imaginaire impacte nos connaissances**. Et dans ce droit fil, quel est l'apport de l'image au savoir, voire quels sont les messages délivrés par

Au rayon des scoops, l'on retient dans **la section « théâtre-performance »**, l'intervention de Marco Paolini causant d'objets devenus inutiles ainsi que celle de John Bock et du jeune anglais, Roger Hiorns. L'on note la présentation d'une œuvre majeure de Walter De Maria, artiste encore jamais montré à la Biennale. L'on remarque la proposition de Cindy Sherman à monter « une exposition dans l'exposition » avec une immense collection de poupées, mannequins et idoles en provenance du milieu carcéral. Sans compter la présence d'une série d'artistes avérés (Robert Gober, Steve McQueen, Marisa Merz en face à face avec Maria Lassnig, Wade Guyton, Albert Oehlen, Erik Van Lieshout, Tino Sehgal, Jim Shaw) et de figures

Massimiliano Gioni : « Je sens la responsabilité de faire une exposition qui laisse une empreinte, je ne sais pas si je vais vraiment y arriver. »

Commençons par le nom de l'Exposition, Palazzo Enciclopedico, qui évidemment fait penser à un réservoir de langages expressifs diffusés. Pourquoi ce choix ?

Massimiliano Gioni : Le titre « Il Palazzo Enciclopedico » est le nom par lequel Mario Auriti – un artiste autodidacte italo-américain – avait baptisé son modèle pour un musée imaginaire – et jamais réalisé – dans lequel devait contenir tout le savoir de l'humanité. Le désir impossible de regrouper la connaissance dans un lieu unique m'apparaît comme un problème très actuel, que l'on expérimente chaque jour par nos portables et nos ordinateurs. Toutefois, le Palazzo Enciclopedico donnait aussi l'idée d'une forme de connaissance qui est fondée sur les images, ce qui – encore une fois – m'apparaît comme un problème fondamental non seulement de l'art récent, mais également de toute l'histoire de l'art et finalement de l'histoire même de l'humanité. Cela peut sonner comme une banalité, mais pourquoi rêve-t-on des images ? Pourquoi l'être humain est-il le seul animal en mesure de concevoir des images et le seul qui – apparemment – les intériorise dans sa tête ?

De ces questions, est née une exposition qui s'interroge sur l'espace du rêve, sur l'image et sur l'imagination.

La Biennale de Venise compte parmi

plus étonnantes (Melvin Moti, Ron Nagle, Jose Antonio Suarez Londono, Viviane Sassen, Pamela Rosenkranz) dont l'assemblage et la succession raconteront sûrement une histoire originale et instructive. Quant aux **artistes belges** retenus par Gioni, ce sont Th. De Cordier, J. De Gruyter et H. Thys, P. Van Caeckenbergh et Norbert Ghisoland (1878-1939, photographe du Borinage). Tandis que le Pavillon est attribué à Berline De Bruyckere qui a choisi pour commissaire, l'écrivain sud-africain J.M. Coetzee. Et en off, l'on s'attend à deux événements qui représentent la Fédération Wallonie Bruxelles : le premier confié à Laurent Jacob (E2N) à la Gallerie dell'Academia sous l'appellation *Le retour de l'enfui* (dialogue entre œuvres d'art premier, ancien, moderne et contemporain) et le second relevant d'un processus créatif en temps réel et sur le web dirigé par (Sic). A faire et à suivre !

(NDLR: En off des off, soutenu par la Fondation Wilmotte on retiendra cette année la participation de Marin Kazimir avec une rétrospective ambitieuse en trois volets: des projections sous forme de tondos à la Fondaco dei Angeli à Cannaregio; l'installation d'une sculpture couverte de miroirs dans l'église de la Scuola San Giovanni Evangelista, et enfin dans le Spazio Badoer, une présentation



Massimiliano Gioni, © Biennale venezia

les plus anciennes et les plus prestigieuses expositions d'art contemporain au monde. Or, aussi les artistes qu'y participent devrait l'être. Quels sont, d'après vous, les conditions qui définissent l'importance d'un artiste ? Avec quels critères avez-vous procédé à une sélection ? Et qu'est-ce que vous cherchez à démontrer par votre proposition ?

d'œuvres sous forme de rétrospective de son travail. Antonio Nardone sera lui aussi présent avec la duplication de son exposition au Botanique de fin 2012 "Wunderkammer - Cabinet de curiosités contemporain" au Palazzo Widmann» une douzaine d'œuvres y seront présentées: Pascal Bernier, Charley Case, Wim Delvoye, Laurence Dervaux, Jan Fabre, Jean-Luc Moerman, Michel Mouffe, Bénédicte van Caloen, Patrick van Roy, Vincent Solheid et Sofi van Saltbommel.)

Un dernier mot de Gioni sur sa très remarquée exposition *After Nature* (New Museum, 2008), je le cite : *en fait, l'exposition ne se construit pas sur base de son titre ou d'un concept directeur singulier, mais à partir d'une série de travaux**. Entendez d'une série d'œuvres d'art qu'il vaut de sortir de leur mutisme. En faisant appel à une vaste recherche ouvrant le champ de l'art et ce, pour en déceler les perspectives à venir, assurément.

Isabelle Lemaître

* Pour plus d'information :

** tiré de la revue *The Exhibitionist*, Journal on exhibition making n°1, Berlin, jan. 2010

M.G. : Je dis toujours que je n'aime pas utiliser ce mot de « critère ». Les artistes et les œuvres, on ne les choisit pas selon des critères précis, de la même façon que l'on ne choisit pas ses amis et ses amants à partir de règles établies. Il s'agit d'un processus plus organique, d'affinités et d'intensités, bien sûr pas de conditions préalables. Dans le cas spécifique de mon exposition, j'ai essayé d'estomper la distinction entre artistes professionnels et artistes amateurs ou des personnes qui ne sont même pas des artistes visuels, mais des écrivains ou d'autres personnalités, qui ne sont pas forcément au centre du débat de l'art contemporain. Je crois qu'il est important de ramener l'art contemporain sur un dialogue plus serré avec d'autres expressions figuratives et d'autres secteurs de la culture. Sinon, le risque est de reléguer l'art à une forme de divertissement ou à une simple question de marché. Par contre, il est important – surtout aujourd'hui, dans un monde où l'on vit assiégés par les images – de garder à l'esprit que l'art est une partie intégrante de notre vie et qu'il peut nous apprendre à voir et à naviguer dans cette mer d'images qui désormais nous dépasse.

Selon vous, comment et en quelle mesure votre âge et votre parcours professionnel ont-ils influencé dans la gestion de cette exposition ?

M.G. : En réalité, il s'agit de ma quatrième biennale, après celles de Manifesta, de Berlin et de Gwangju. De plus en 2003, j'ai eu la possibilité – grâce à l'invitation de Francesco Bonami – d'organiser une petite section de la Biennale de Venise et il y a quelques années, j'ai fondé la Triennale du New Museum. Or, hélas, je suis un vétéran des biennales et peut-être que le fait d'être arrivé à Venise si jeune signifie que probablement je vais bientôt

arrêter d'organiser d'autres biennales. Et je ne me sens même pas si jeune que ça: dans beaucoup de secteurs de la créativité et de l'innovation, l'âge moyen a considérablement baissé, parce qu'on vit dans un monde toujours plus compétitif.

Pour ce qui concerne mon expérience à Venise, comme je n'ai pas encore quarante ans, on s'attend de moi peut-être à une plus grande capacité de changement, voire une certaine hardiesse. Et peut-être que je risque même quelque chose de plus par rapport à mes prédécesseurs pour lesquels la Biennale arrivait au couronnement de leur carrière. D'autre part, j'espère vraiment d'avoir pris un bon nombre de risques par cette exposition, sinon ces occasions ne servent à rien.

Quand vous avez su que vous aviez été choisi, quelle a été votre émotion, du moment que, évidemment, les yeux du monde entier sont tournés vers vous ? Considérez-vous « votre » biennale comme un point d'arrivée ou plutôt comme un point de départ ?

M.G. : Je crains qu'il s'agit d'un point d'arrivée, toutefois j'espère qu'elle va pouvoir servir de point de départ pour d'autres aventures. Et quelle a été mon émotion ? J'ai été très heureux, honoré, il s'agit bien aussi du couronnement d'un rêve pour quelqu'un qui fait son métier. Toutefois ce n'est pas une tâche facile, non seulement en rapport aux attentes et aux yeux tournés vers moi, mais aussi parce qu'il faut arriver à organiser une exposition avec un budget très réduit.

La Biennale devrait donner une représentation très rigoureuse de l'art de notre temps, sentez-vous le poids de cette responsabilité ?

e que je sens – bien que cela me gêne de l'admettre – est plutôt la responsabilité de l'histoire: peu importe ce que je fais, parmi les nombreuses expositions que j'ai réalisées, c'est celle-ci dont on va se souvenir le plus longtemps, pour le bien et le mal. Et bien évidemment pas grâce à moi, mais tout simplement parce que les biennales existent maintenant depuis 110 ans et qu'elles font partie de l'histoire de notre pays et de l'histoire de l'art.

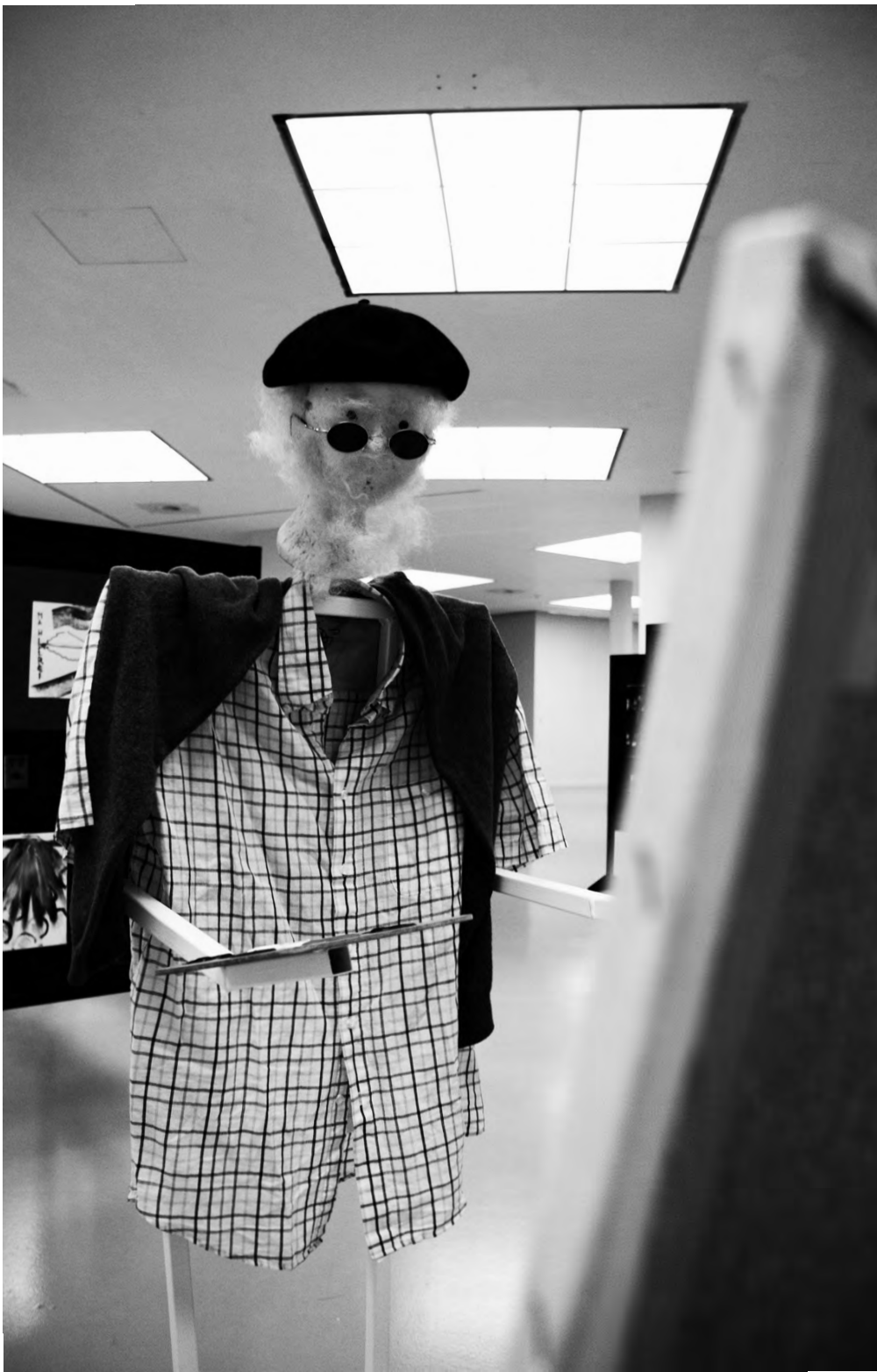
Et encore, plus que de sentir la responsabilité d'être rigoureux, je sens la responsabilité de faire une exposition qui laisse une empreinte, qui change les choses, et là, je ne sais pas si je vais vraiment y arriver.

Quelle est, parmi les dix dernières éditions de la Biennale, celle que vous avez aimé le plus et celle que vous avez aimé le moins et pourquoi ? Votre intention est celle de rompre avec le passé ou plutôt de garder une continuité ?

M.G. : Il est difficile de ne limiter le choix qu'aux dix dernières années. En réalité, je les suis toutes depuis 1993 et justement celle de '93 a beaucoup changé la géographie et le panorama de l'histoire de l'art. Celle de 1995, de Jean Clair, a été une exposition rigoureuse, très riche d'inspirations. Celle de 1997 un miracle réalisé en 6 mois et à chaque fois, je me demande comment cela a pu être possible. Celle de 1999, la première de Harald Szeemann, un autre choc au système, avec de nouveaux espaces, des dizaines d'artistes inconnus provenant de Chine, une vraie exposition de rupture. Celle de 2003, organisée par Bonami, un autre changement de paradigme avec des dizaines d'expositions et une ouverture géographique incroyable. Celles-ci sont mes biennales préférées, parce que c'est au cours d'elles que j'ai tout appris. Parmi celles des dix dernières années, il y en a bien sûr beaucoup qui m'ont plu. Pour ce qui concerne la dernière question, j'espère évidemment qu'on va se souvenir de ma Biennale pour avoir été différente des autres, mais ce qui est beau dans la Biennale est aussi le fait de faire partie de cette histoire et de découvrir que malgré tous nos efforts, on fait toujours partie d'une tradition. Et de plus, chaque biennale apparaît plus belle après deux ans, donc je mets tous mes espoirs dans l'édition de 2015!

Propos recueillis via Email par Alessandra Carini

Oeil pour oeil, dent pour dent, or pour or.



En imaginant qu'il y a des patients qui consultent et des praticiens qui reçoivent et observent, nous avons de ce côté-ci de la mer du Nord, Harald Thys & Jos De Gruyter qui portent les costumes des uns et des autres. Ils sont le maître et l'esclave de Karl Marx. Ils sont le malade et le médecin. Il sont la personne souffrante en même temps qu'ils sont la personne qui a appris à "prendre de la distance", à ne pas trop "prendre sur soi", à être dans cette rapidité et précision d'exécution qu'on attend a fortiori d'eux et pour lesquels on les paie.

C'est à dire que... c'est une esquisse rapide; les choses dans le monde ne sont pas si divisées. Ils postulent qu'ils sont là un peu par hasard, qu'ils ne sont pas responsables de tout, qu'ils sont les serviteurs d'une cause qui s'exprime à travers nous, à travers tout.

Dans la brochure qui est distribuée au visiteur de leur exposition rétrospective présentée en ce printemps 2013 au Musée d'art contemporain d'Anvers sous le titre d'OPTIMUNDUS, que l'on pourrait traduire cahin-caha comme signalant l'existence d'un monde meilleur, du mieux, de l'optimal, voire du meilleur monde, d'un monde idéal, figure ainsi un entretien dans lequel le duo d'artistes dit qu'OPTIMUNDUS est le fruit d'une force anonyme que l'on pourrait comparer à une sorte de super-cerveau. Nous, en tant qu'artistes, ne sommes que les humbles serviteurs de ce cerveau. Nous faisons tout ce qui est en notre pouvoir pour lui obéir. Nous allons tenter de faire entrevoir OPTIMUNDUS au public. Si nous commettons une erreur, nous serons très sévère-

ment punis. Nous ne survivrons sans doute pas. En tout cas, le châtement sera encore plus sévère pour le public."

Oeil pour oeil, dent pour dent, or pour or.

Dans les représentations de la scène de « Saint luc peignant la vierge » dont on doit historiquement de beaux morceaux à des peintres tels que Rogier Van der Weyden, Martijn Van Heemskerck et plus tard Pierre Mignard, il arrive qu'une main appartenant à un ange ou à quelque personnage invisible symbolisant l'inspiration se glisse par dessus l'épaule du saint et le guide dans l'exécution de son dessin. Par exemple, dans le tableau de 1520 de Jean Gossart conservé au Kunsthistorisches Museum de Vienne, un être ailé se tient proche de l'épaule de Saint Luc qui se trouve à l'avant-plan dans son costume de velours rouge avec sa toque, une feuille de papier disposée sur une planche de travail, et sa mine de plomb que l'ange oriente de ses doigts posés là sur son poing.

Le super-cerveau qui influence Thys & De Gruyter a-t-il les mêmes formes potelées que notre être ailé? Un artiste est-il véritablement l'auteur de son œuvre? Qu'est ce que nous gouvernons dans la vie, pour la marche des choses, dans notre société et par qui sommes-nous gouvernés? Quelques-uns, sur leurs sièges, dans la salle, se mettent à trépigner.

Harald Thys et Jos De Gruyter ont en tout cas définitivement le goût des marionnettes, qui sont pendues au bout de fils, que l'on fait danser et

virevolter à mains nues. Elles peuvent être violentes parfois, certaines ont des bâtons, des gourdins. Elles effraient les enfants. Un détail marrant est que le plan de l'exposition de Thys & De Gruyter au Muhka ressemble justement à une poupée « en plan » vue d'en haut.

Notre duo d'artistes a un faible pour des figures telles que Peter Falk et l'inspecteur Columbo, Jim Henson et Kermit la grenouille du Muppet show, ou les d'Artagnan du théâtre de Toone à Bruxelles. Ils aiment les avatars qu'on manipule et qui, à force, nous manipulent. Ne serait-ce que volontairement, comme lorsqu'on s'identifie aux personnages qu'on incarne, jusqu'à les habiter plus que de raison. C'est que l'œuvre de Saint Luc est une œuvre difficile. C'est un petit exercice optique et mental de représentation, d'incarnation et de dédoublement. Essayer de voir trouble, en 3D. Une histoire d'aller/retour. Il s'exprime dans le tableau là où la Vierge se dresse en majesté et où le dessin de l'artiste la représente en miroir. Il faut pouvoir adopter avec souplesse les deux points de vues (mais au fond que regarde la Vierge et à quoi pense-t-elle pendant ce temps?). On dit que c'est ce que font les acteurs, comme lorsque untel prend vingt kilos pour un rôle, ou qu'une autre fait six mois d'art martiaux, jusqu'à menacer son boucher, un lundi, d'une passe de Taekwondo.

A chacun sa méthode.

Harald Thys & Jos de Gruyter aiment le travail bien fait, les sonates à quatre mains, à six mains, à douze mains. Dans le générique de leur exposition, ils remercient une série de collaborateurs. Il y a la fille qui a fait les sculptures en terre glaise. Il y a un garçon qui s'est occupé du travail du métal. Un troisième a fait le montage vidéo, comme d'autres auraient tourné un pot. Ils ont collaboré pour les costumes, pour les décors... Enfin ils ont beaucoup délégué puisque aujourd'hui il y a des curateurs, comme on dit. Ils n'ont pas fait grand-chose parce que leur entreprise artistique est une quête du rien (dans ce contexte-ci du moins). C'est une œuvre de dénuelement comme la défendent les protestants, comme en façonnent les ermites retirés dans leurs grottes, et les stylites au sommet de leurs colonnes.

Ils disent qu'ils ont surtout entrepris de patienter voire de beaucoup s'ennuyer comme lorsqu'ils décrivent encore dans la même interview leur démarche créative en ces termes: *C'est toujours le même processus. Longtemps observer, souffrir, ressentir une bonne dose d'angoisse et d'excitation, et puis lentement se mettre à l'œuvre et exécuter le projet. Ça, c'est un secret! Une œuvre commence le plus souvent par un accord mutuel à propos d'une certaine atmosphère relative à une situation, une personne ou une scène de film. Ensuite, nous produisons des maquettes pour voir si cela donne quelque chose d'intéressant. Nous ne discutons pas beaucoup entre nous. Les trajets en voiture sont fondamentaux dans notre pratique, ils nous permettent d'entrer dans une sorte de transe.*

Outre le fait d'ériger les trajets en voiture au rang des beaux-arts, Harald Thys & Jos De Gruyter proposent à Anvers une exposition qui est toute en retenue, toute en élégance. Une exposition pince-sans-rire. Une exposition: vous frappez ma joue droite, je vous tend ma joue gauche.

Elle associe, dans une sorte de sublime équilibre, le minimal au baroque, le conceptuel à l'expressionnisme. Sur des murs peints dans un gris souris semblant avoir été étudié pour l'effet d'apaisement ou au contraire de délicate anxiété qu'il procure (conformément à cette science de l'effet somatique des couleurs à laquelle des psychologues se consacrent hebdomadairement pour habiller les hôpitaux, les espaces de travail), on découvre une longue série de dessins au crayon gris sur papier blanc. Ils représentent des scènes qui ont lieu dans la rue, dans le tram, dans des lieux qui pourraient être en Flandre et même à Anvers, là-dehors, au-delà de la porte d'entrée du musée, ou encore dans d'autres villes, dans d'autres pays de par le monde, nul ne le sait. Ce

sont de vrais bons réussis mauvais ratés dessins. C'est gribouillé n'importe comment, au mépris des proportions et de la perspective, mais c'est un plaidoyer pour l'expression libre, pour ne pas dire libérée. Parce qu'il y a toujours quelque chose d'un peu concentrationnaire qui flotte dans l'air, là, quelque part.

Dans le même temps, ces dessins forment un portrait de l'obsession qui caractérise la pratique artistique et de l'art minimal en Flandre, ou disons en Belgique pour être moins circonscrit, ou disons même en Europe et dans le monde. C'est un portrait empreint d'ironie tout autant que d'empathie du goût pour l'épuration, qui fait consensus de Batibouw à Art Brussels (pas toujours cependant, parfois l'inverse l'emporte et on ne sait pas si il y a lieu de s'en féliciter).

Placées à intervalles, avec de grands espaces autour, il y a aussi parfois des chaises, sur lesquelles les gardiens peuvent s'asseoir.

L'exposition, au niveau de sa scénographie croise l'univers de la muséographie idéale et de la salle de conférence idéale, ou de l'hôpital psychiatrique idéal. C'est vide, c'est propre et il y a de la place pour penser. On entend même le bruit continu et apaisant de l'eau qui coule d'une sculpture centrale de 2013 qui se nomme « De Drie Wijsneuzen », soit les *Trois prétentieux*.

L'espace est scindé en trois zones. Il y a la zone des dessins dont on vient de parler et des sculptures dont il sera bientôt question. Il y a une zone où est exposée une série d'œuvres de 2012 qui se nomme "The White elements". Ce sont également des dessins mais ils sont accrochés au sommet de piliers de bois placés en rang d'oignons dans l'espace. C'est une salle qui pourrait être nommée, par défaut, *la salle des Îles de Pâques*, du nom de cet atoll sur lequel on a retrouvé des sculptures monumentales dont on ne s'explique pas qui a bien pu les faire et comment. Et on se retrouve projetés là-bas face à ces colosses de pierre, perplexes, complètement perdus, sinon peut-être secrètement mis en relation avec les forces primordiales qui ont toujours été à nos côtés. Perdus, au moins jusqu'à l'aéroport, jusqu'à notre retour en Belgique et puis après, avec la Poste et le Delhaize, ça passe, tout cela ne semble avoir été qu'une illusion, qu'un rêve.



La troisième salle quant à elle est une salle de projection de même qu'il y a souvent une salle de séminaire au musée, au parlement européen, à l'hôpital ou dans les grandes entreprises. C'est une salle très vaste, un peu trop vaste d'ailleurs, à l'égal de costumes mal taillés et de cravates trop serrées. Et dans cette salle se trouvent des chaises en plastique pour s'asseoir qui ne sont pas très confortables mais qui permettent de tenir le coup, au moins jusqu'à la pause déjeuner. Les films d'Harald Thys & Jos de Gruyter y sont projetés les uns à la suite des autres, qui combinent la peinture abstraite avec l'antipsychiatrie, le Jeu

des dictionnaires avec Brueghel l'ancien, l'ABC de la pédagogie par correspondance et une analyse lacanienne de...ce que vous voulez.

L'un des films les plus récents se nomme « Les énigmes de Saarlouis », où le regardeur est pris au jeu, répondant à la place des candidats, tâchant d'anticiper les solutions, assis tout seul dans son salon.

Les protagonistes principaux de ce film sont deux mannequins de polystyrène qui se nomment Kitty & Katty. Elles ont les cheveux en bataille, de grandes lunettes et ressemblent à des psychanalystes ou à des femmes dans la cinquantaine converties de longue date au Bouddhisme. Leur voix sont amplifiées dans le film ce qui crée un effet psychotrope extravagant, que redouble l'écho de la grande salle de projection vide. Elles racontent des petites histoires à dormir debout qui sont « basées sur des faits réels ». Par exemple, elles expliquent : *Dans une salle sombre, il y a trois chapeaux noirs et deux blancs. On fait rentrer trois personnes, dont la dernière est aveugle. Chacun prend un chapeau, les deux restants sont enlevés. La lumière est allumée, et on demande à chacune des personnes si elle est capable de deviner la couleur du chapeau qu'elle porte. Le premier regarde les deux autres et répond non. Le second regarde aussi les deux autres et répond aussi non. L'aveugle, lui, répond oui sans hésitation. Comment est-ce possible ?*

Suivi d'un son de jingle qui signale que l'on tourne la page. Et puis vient encore une autre histoire.

Dans un monastère, retiré du monde, se trouve une communauté de moines vivant selon des lois très strictes. Ils ne se voient les uns et les autres qu'une fois chaque jour pendant le repas quotidien à la table du Grand Hall Central. Ils ne peuvent communiquer sous aucun prétexte. Par communication, on entend TOUTES les formes de communication. Néanmoins, le Père Supérieur a le droit de parler en de sérieuses occasions. Ce jour-là, le Père Supérieur fait un discours à tous les frères avant le repas. Il annonce : "mes chers frères, une grave nouvelle s'est abattue sur notre pauvre monastère. Une maladie très dangereuse et incurable a atteint l'un d'entre vous. La maladie se signale par une marque noire sur le front de la personne malade. Il n'y a pas de risque immédiat de contagion, mais pour la protection du monastère, j'ordonne à tous les malades de mettre fin à leurs jours ou de quitter le monastère le plus vite possible". Les moines étant d'un esprit très logique, parviennent à sauver le monastère de cette grave maladie. Et tous les malades s'en vont ou se suicident.

La plupart des acteurs qui apparaissent dans les films de Harald Thys & Jos de Gruyter sont des mannequins, des effigies totémiques (et anémiques) de métal, de plastique, de caoutchouc, qu'un rien habille. Dans l'exposition, ils passent du statut de mannequins ou d'acteurs à celui de sculptures. Encore qu'ils ne perdent pas toutes leurs capacités d'incarnation. Le musée, la nuit surtout, est le théâtre de toutes sortes d'échanges potentiels entre ces êtres inanimés, comme chez Madame Tussauds.

Deux silhouettes noires se dressent au centre de l'exposition qui sont des hybridations de Jack l'éventreur et de supporters de football extrémistes (« Twee Vagebonden », 2013). Ils brandissent de grands couteaux d'acier à la lame rouillée et effilée qui pourraient traverser des corps de part en part. Plus loin, il y a une dame sortant de chez le coiffeur, qui attend sur un banc vêtu d'une robe démodée, tandis qu'un vautour patiente sur son épaule (« Hildegard », 2013). Un autre personnage est allongé dans un lit, malade sans doute, une petite grippe. Il a les allures combinées du fossoyeur moyenâgeux, muni de son masque pour éviter la peste, du fou du roi et du nègre américain qui sort endimanché et que le KKK pend haut et court la nuit (« Tommy, the singing Trumpet », 2012).

Et puis il y a encore une série de personnages qui ont, ainsi que le veut l'anatomie, un squelette et de la chair et du sang qui va par dessus. Si ce n'est qu'ici la chair est synthétisée, et que parfois il n'y en a pas du tout. Mais alors il y a toujours bien quelque chose qui les caractérise, qui fait qu'ils ont leur charme, leur personnalité, qui est inimitable.

Il y a une tête de polystyrène peinte en rouge et portant des lunettes noires qui est fixée sur un mur derrière une grille de fer (« Fritz », 2013). C'est une sorte de portrait de Peter Gabriel ou d'une star vieillissante du hip-hop tel que Jan Van Eyck l'aurait peinte s'il était encore vivant. Il y a un organisme génétiquement modifié qui est allongé au sol, inanimé, avec une grande barbe, un squelette de métal blanc et des yeux doux, rêveurs (« De Droom Van Klottemans », 2013). Et enfin il y a deux grands personnages de métal noir qui semblent avoir un rôle à jouer dans une partie de base-ball de Central Park ayant lieu dans l'obscurité (« Ricco & Rocco », 2010-2012).

Lors de voyages assez ennuyeux en Allemagne et en France, nous rencontrons toujours dans des coins perdus des figurants (des personnes, des architectures ou des marionnettes) qui nous obsèdent, qui nous hantent littéralement et dont nous distillons lentement des personnages. Voilà qui est propre à ces rencontres: savoir que ces personnages ou ces situations étranges resteront à jamais gravées dans nos esprits. Ainsi, il y a Aline, une femme dans la quarantaine qui vit à La Louvière. Elle est obnubilée par une mauvaise recette de scampis et est par ailleurs très active dans un club échangiste. Dans un vieux restaurant de Berchtesgaden, il y a ce serveur très fruste qui répète sans cesse: So ist Das. (C'est comme ça).

L'exposition se conclut sur une installation rocambolesque intitulée « Im Reich der Sonnenfinsternis », datant de 2010-2011 et sur une sculpture dénommée « Johannes Painter, 1947-2010 », remontant à 2011. C'est une bien belle combinaison. Il y aurait lieu de penser un instant que l'une va avec l'autre.

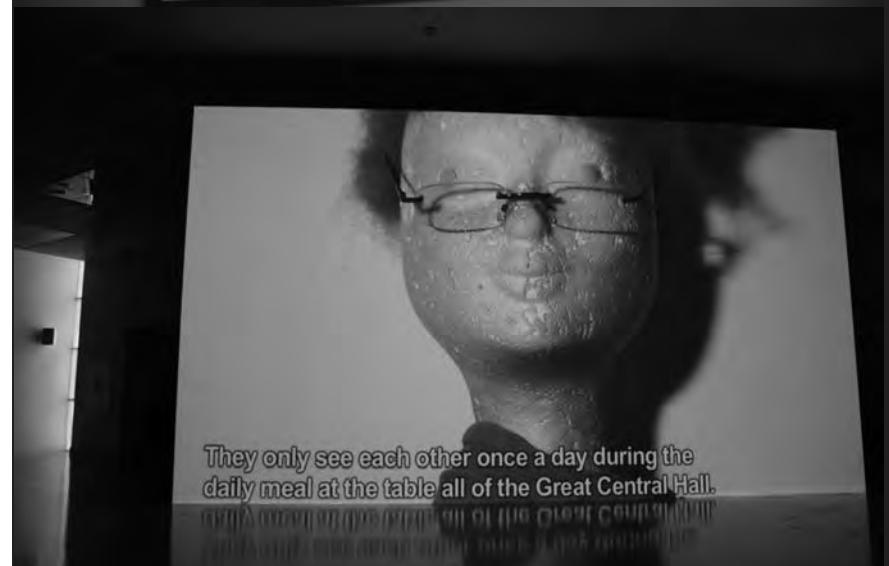
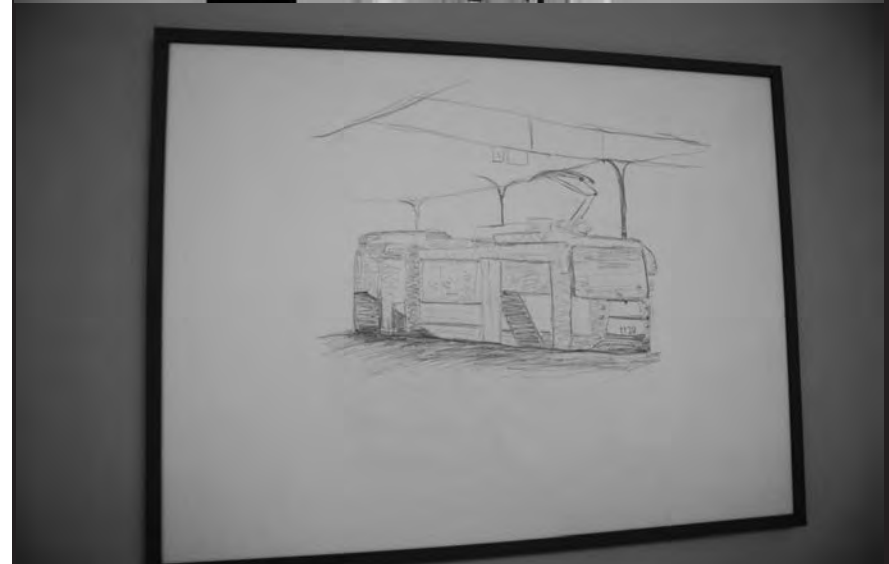
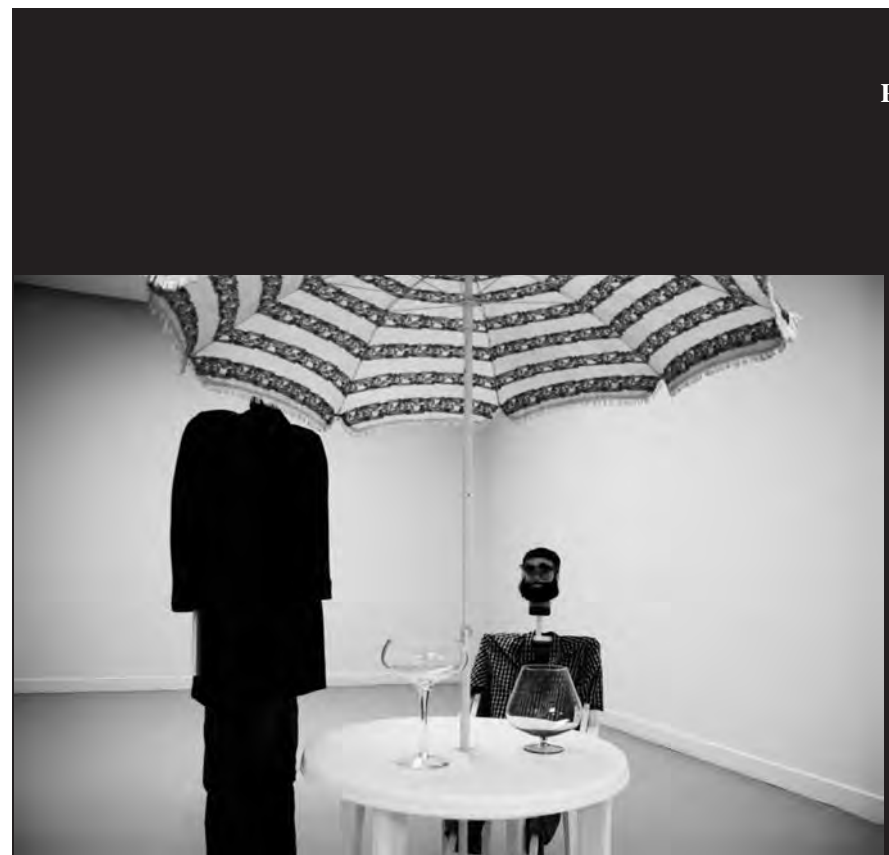
La première consiste en des cimaises mobiles d'exposition semblant avoir été prêtées au MUHKA par quelque centre culturel de province bienveillant (l'équivalent du centre culturel de Durbuy qui proposerait aimablement ses services au Guggenheim de New York) sur lesquelles sont suspendues deux ou trois dizaines de peintures sur toile ou sur panneau. Ces toiles sont des déclinaisons aussi sincères que grandiloquentes de tout ce qui peut faire peinture et de la nécessaire et constante sincérité que l'on met dans l'acte de peindre. C'est la flamme qui brûle dans le cœur de tous les artistes, de Rochefort à De Haan.

Envers et contre tout.

La seconde est un portrait d'un peintre debout devant son chevalet vêtu d'une chemise à carreaux bleus, d'un béret et muni de sa palette. Est ce le même qui a peint tous ces tableaux, dans ces multiples styles, avec le même élan? Bien sûr. Et il possède le monde; il se tient là concentré, imperturbable; il est sur le motif; il peint en direct en quelque sorte, fixant le vide, étranger à l'admiration qu'on éprouve pour lui, à ces gens qui s'amassent forcément dans son dos pendant qu'il s'affaire à son œuvre. Ou au contraire tous ces gens qui sont absolument absents, tandis qu'il travaille seul au bord d'une rivière de la Drôme ou de l'Ardèche qui ne bon-dit que pour lui.

Et tout a lieu dans le mouvement qu'il fait, le voyant régulièrement baisser les yeux sur sa toile et scruter l'horizon. Poser une touche de peinture et puis s'arrêter longuement. Reprendre son travail et être insensible au bruit des camions.

Yoann Van Parys



Bon baiser de Port-Au-Prince

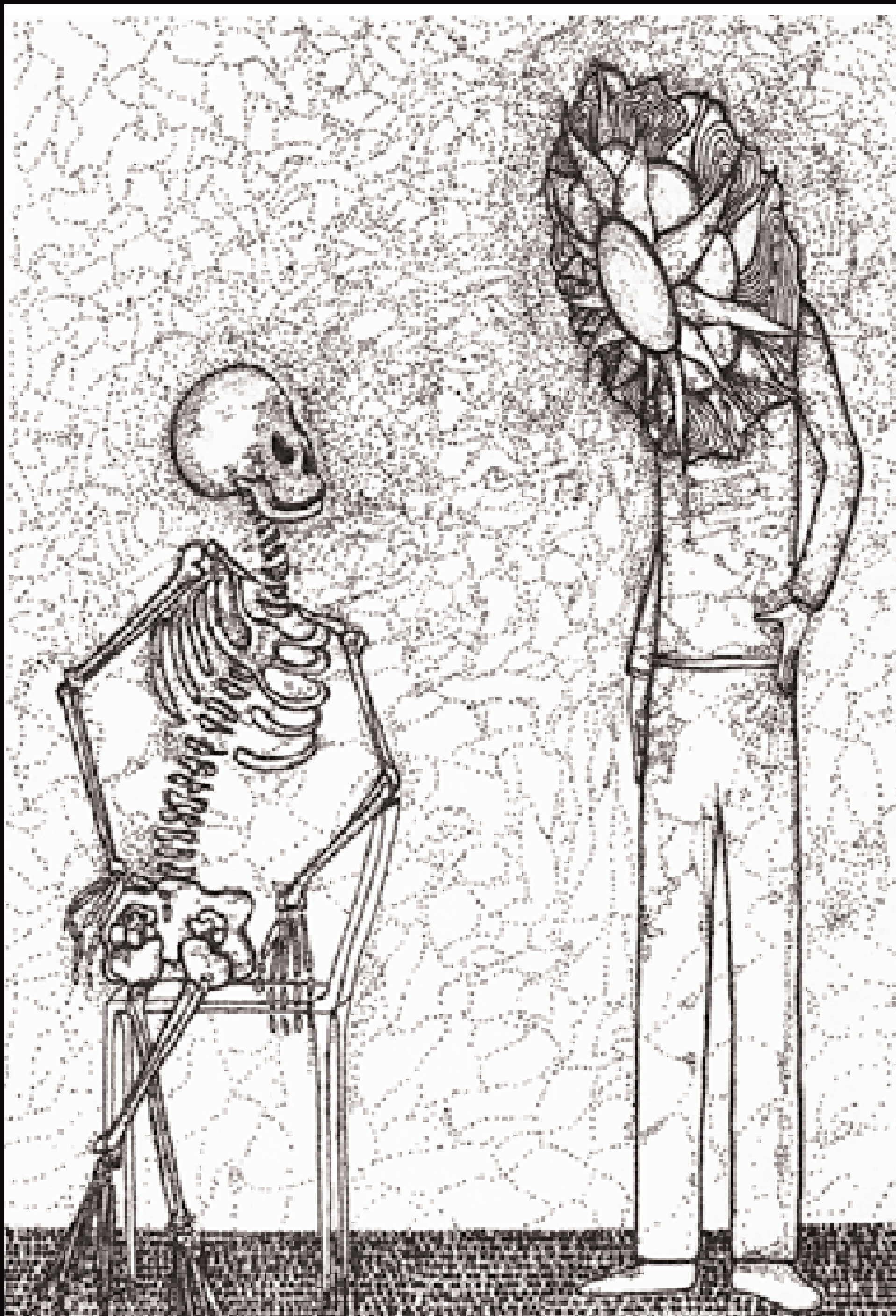
En décembre 2012, les membres des Filles de Hirohito ont été invités à Port-Au-Prince pour le festival annuel de théâtre les « quatre chemins ». Ils ont également organisé, en dehors du festival, deux performances avec des musiciens rencontrés dans la capitale de Haïti. Munis d'un micro, d'un carnet à dessin et d'un autre pour l'écriture, ils ont recueilli un ensemble disparate de traces. En tout, ils ont séjourné là-bas un peu plus de trois semaines. Le fil des sons enregistrés, des notes éparses et croquis réalisés là-bas s'est poursuivi ici, où s'est ouvert le chemin de la fiction qui suit et de ses deux illustrations.

L'écrit imprimé sur ces pages est un passage vers l'écrit numérique et son organisation rhizomatique, reliant différents statuts d'écriture et d'évocation : l'ensemble des notes, des illustrations, ainsi qu'un court-métrage sonore, sont en effet présentés ailleurs, sous la forme d'un blog ayant acquis aujourd'hui sa forme définitive. Tout est disponible sur <http://bon-baiser-de-port-au-prince.blogspot.com>

Outre l'expérience elle-même, les questions de la transcription du vécu, du témoignage, de la rencontre avec un « ailleurs » à l'époque de la mondialisation finie, sont les thèmes sous-jacents de ce projet multiforme : court-métrage sonore, composition, écrit de fiction, témoignage, dessin, imprimé ou numérique, ... Tout se raconte.

La brève nouvelle illustrée qui suit existe en édition limitée à cent exemplaires.

Illustrations :
Daniel Bajoit
Textes :
Jean-Bastien Tinant
Réalisation et production:
Les Filles de Hirohito



Un jour, nous avons rencontré un vieil homme, qui s'enquit de ce que nous faisons ici, à Port-Au-Prince.

Je lui dis : nous venons dire de la poésie. Ses yeux brillèrent. Alors ça va, si vous n'êtes pas venus pour nous aider, ça va. Il se redressa. Tiens, vous connaissez Ossip Mandelstam ? J'étais étonné, et joyeux. Ici, sous le soleil, un vieil homme me parlait de Mandelstam. Là où il y a ruse, il n'y a pas de poésie. C'est lui qui a dit ça, n'est-ce pas ? Je confirmais, sans être certain. Mais là n'est pas l'important.

Alors vous ne rusez pas, si vous dites de la poésie ? Ça non plus je ne le savais pas. Je devais bien avoir rusé quelque part pour me retrouver ici, à Port-Au-Prince, pour dire des poèmes et des chansons.

Il m'expliqua qu'il avait voulu devenir écrivain. Il avait été nourri des plus belles pages de la littérature française. Pour ma part, je ne savais pas qu'il était possible de « vouloir » devenir écrivain.

Oui, me dit-il, j'avais imaginé une sorte de gouverneur de la rosée, mais en tout point opposé. Mon personnage était un agent du cadastre, et il devait tenir à jour son registre, ici même à Port-Au-Prince. Cela se serait appelé l'arpenteur des fatras, ou quelque chose comme ça. J'avais tourné cette idée dans ma tête pendant des années, attendant le jour où j'aurais été enfin capable d'écrire cette histoire. Je ne m'étais jamais découragé. Je devais trouver le bon moment, et la bonne disposition, pour raconter les aventures de mon personnage – un agent du cadastre à Port-au-Prince, c'est un peu comme un paysan à qui l'on demande de fabriquer des balles de base-ball, non ? Il souriait. Bon, et les choses se passèrent. Comme je suis aussi un peu musicien, je suis parti en République Dominicaine pour travailler dans un hôtel. Et de là, le patron, qui m'aimait bien, je ne sais toujours pas pourquoi, me proposa d'aller garder sa villa, sur la côte, pendant deux mois. C'était exactement ce que j'attendais. J'arrivais dans cette demeure aussi grande que le quartier où j'avais grandi. Elle avait sa plage privée, et était doublement protégée – par un grand mur autour de la propriété, et par un grillage tout autour de la zone où d'autres villas s'affalaient sur le rivage. Je pouvais être tranquille. On me préparait les repas et mon seul travail était de vérifier qu'aucun intrus ne vienne violer la propriété. C'est amusant cette expression non ? Après tout, on ne peut pas violer grand-chose : une loi, un secret, un être, une propriété... Ah, c'était typiquement le genre de pensée que mon personnage avait.

J'avais commencé à élaborer un plan et je sentais que le moment arrivait. Aussi, un soir, une excitation m'envahit. Tout ce poids que je traînais avec moi, et mes drames, mes déchirures, mes découragements – et il y en a eu – tout cela s'était comme volatilisé. Tout brillait d'un éclat nouveau. Je fis un repas copieux, que j'arrosais de bière et je suis allé dormir. Au réveil, c'était le grand jour. Rien ne parviendrait à me faire dévier. Je sortis toutes les notes que j'avais prises, les descriptions succinctes de personnages, les biographies, les relevés topographiques et la cartographie d'un quartier imaginaire, le tout délicatement tracé. Tout le monde était là, à portée de main, je n'avais plus maintenant qu'à les disposer sur la page, les faire se rencontrer, et les laisser me raconter l'histoire...

Et voilà.

C'est tout ?

Oui, c'est tout. Je n'ai jamais écrit cette histoire. Mais elle existe. Tout est là. Et il désigna son front. Cela suffit.

Mais, il s'est passé quelque chose ?

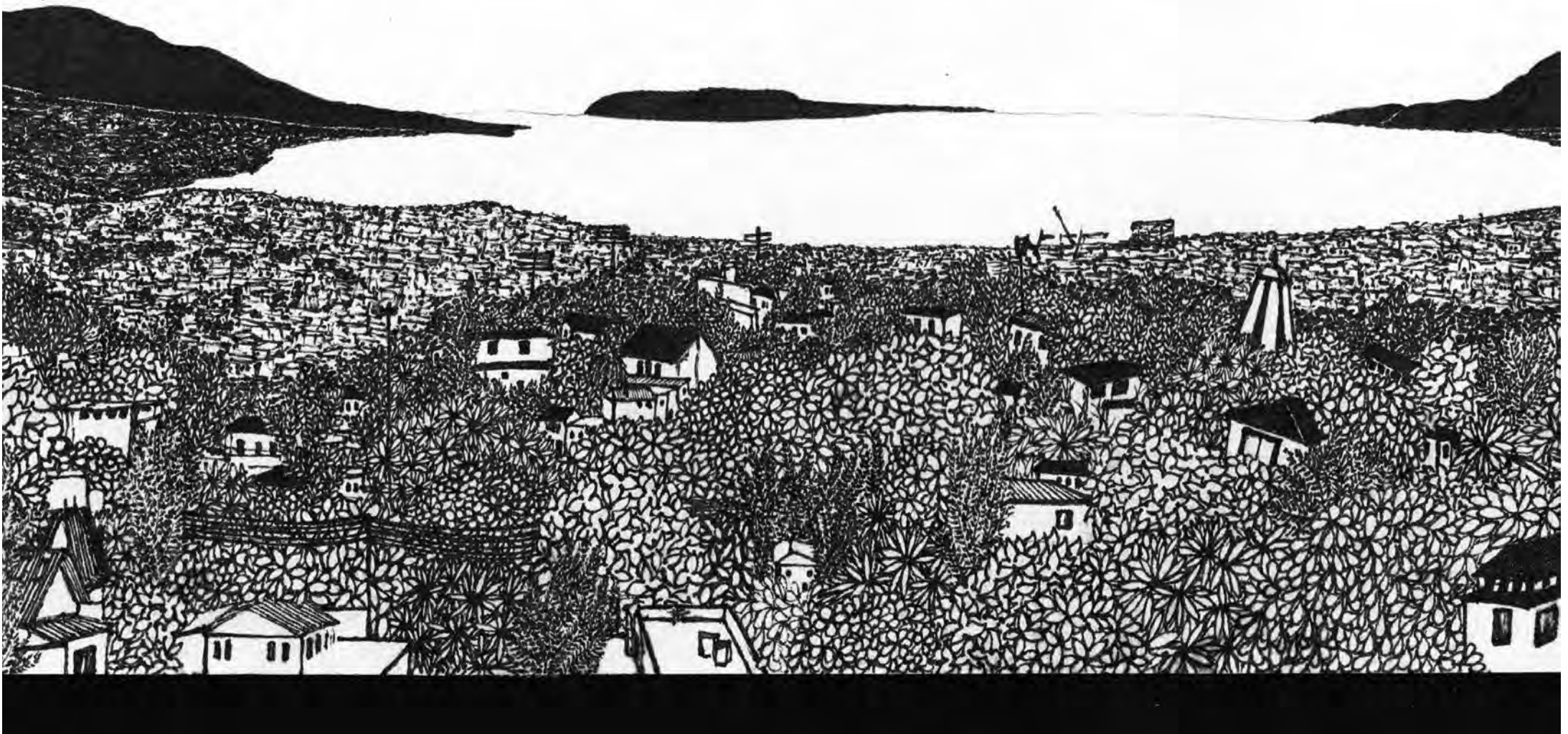
Oui, et non. Au moment de commencer, il y avait un recueil de vieux poèmes d'ici. Je l'ouvris machinalement, cherchant peut-être les mots qui seraient comme un baiser donné avant un départ, et je suis tombé sur ces quelques phrases. Elles résumaient tout ce que j'avais en tête, ces phrases, et aussi tout ce que je sentais. Et le besoin de me mettre au travail disparut, comme ça. Comme si, tout d'un coup, ma présence devant ces pages, avec ces notes, avait déjà été accomplie, une autre fois, à un autre endroit.

Et quelles étaient ces phrases ?

Oui, monsieur, vous avez bien entendu. J'ai lu ces phrases, et elles ont eu cet effet incroyable, qui me poussa à abandonner mon projet. Sans le regretter, il faut insister. Vous entendez bien. Cet abandon fut une victoire. Cela s'est passé en une fraction de seconde. J'étais plein de ce désir, et subitement, ce désir m'avait quitté sans qu'il ne me manque rien. Mieux, je me sentais plus riche d'une œuvre accomplie, et pour la première fois, peut-être, je me sentais libre – ce qui, vous en conviendrez, est la moindre des choses quand on est né ici.

Mais le plus incroyable tient à ceci. J'ouvris donc le livre, et je lus les phrases. Aussitôt je le refermai, et quelque chose a agi. J'eus un léger rire et puis des larmes de bonheur m'inondèrent le visage. Je plongeai la tête entre les mains et je suis resté comme ça pendant plusieurs minutes. Je souriais dans les paumes et je commençais à penser à la plage et à la mer transparente. Enfin, je me suis relevé. Et c'est là que la magie opéra. Oui, je n'ai pas vraiment d'autre mot pour qualifier ce qui est arrivé ce jour-là.

Je rouvre le livre pour relire les quelques phrases en forme de poème. Je tombe sur une page, ce n'est pas ça, sur une autre encore, négatif, je feuillette bientôt l'entièreté du livre. Je recommence une seconde fois, de la première à la dernière page, je sais que le poème se trouve quelque part au milieu. Et là, je dois me faire une raison. Je n'en reconnais aucun. C'était comme s'il n'avait jamais existé. Et c'est ainsi que j'ai accompli cette œuvre, sans regret, et que j'ai profité du mois qui me restait là-bas pour jouir du temps, et des choses.



« On Kawara, la répétition vitale »

On Kawara est un artiste japonais qui vit depuis les années soixante aux États-Unis. Grâce à une démarche tout à fait originale, il devient un représentant et même un précurseur de l'art conceptuel. Son œuvre s'impose comme une réflexion sur le temps universel et intime, parfois troublant dans la littéralité de ses témoignages. La répétition est au cœur du travail d'On Kawara par la représentation picturale de dates dont la perfection objective renvoie au flux inéluctable de l'existence. Chaque acte requiert une prise de conscience et impose une certaine posture face au monde, aux jours qui s'égrènent infiniment. Sa production artistique présente une cohérence indéniable qui s'amorce dès le début de sa carrière. En examinant la genèse de son œuvre, un autre regard peut-être porté sur la compréhension de son œuvre conceptuelle amorcée le 4 janvier 1966 qui lie la répétition à une subjectivité aux prises à un quotidien sans cesse changeant.

L'œuvre reproductible

Suite à la seconde guerre mondiale, le Japon est en pleine reconstruction et vit une crise identitaire liée à la bombe atomique. Plusieurs tendances artistiques font jour, tout en coïncidant avec une situation sociale instable, une technologie grandissante et une mutation politico-économique. Au début des années cinquante, les expérimentations du Gutai, qui veut dire concret, conjuguent l'art et l'apolitique pour redécouvrir des valeurs non asservies. Progressivement, l'anti-art [han-gei-jutsu] s'affirme à travers plusieurs mouvements par la destruction d'objets et d'œuvres, mais aussi par la désacralisation du musée. L'anti-art s'appuie sur une philosophie critique de la civilisation qui s'exprime souvent par des happenings. Cette tendance a remis en cause les fondements de l'idéal moderne de l'art et a influencé le développement de l'art conceptuel, notamment grâce à plusieurs expositions annuelles de 1958 à 1963 au Salon des Indépendants Yomiuri. C'est dans ce contexte, d'un Japon dévasté qui tente de trouver de nouvelles valeurs, qu'On Kawara se rend en 1951 à Tokyo. Il s'intéresse alors à la philosophie européenne, à la politique notamment à la pensée de Marx, mais aussi à la psychanalyse et devient critique artistique. Il débute aussi une activité artistique et se joint à un groupe fondé en 1951 par Ei-Kyū : l'Association des Artistes Démocrates [Demokurāto Bijutsuka Kyōkai]. A cette époque, On Kawara développe un style surréel et expressionniste avec des séries de dessins telles que « La salle de bain » [« Yokushitsu »] (1953-1954) et « Événements dans le débaras » [« Monoogigoya no dekgoto »] (1953-1954). Ses séries témoignent d'un univers apocalyptique avec un espace dont la géométrie est perturbée et déformée dans lequel figurent des femmes enceintes, des enfants et des personnages ravagés entourés de membres meurtris. L'art devient un moyen de conjurer les tragédies de la

guerre grâce à des scènes elliptiques, un constat de l'horreur d'où les mots manquent.¹

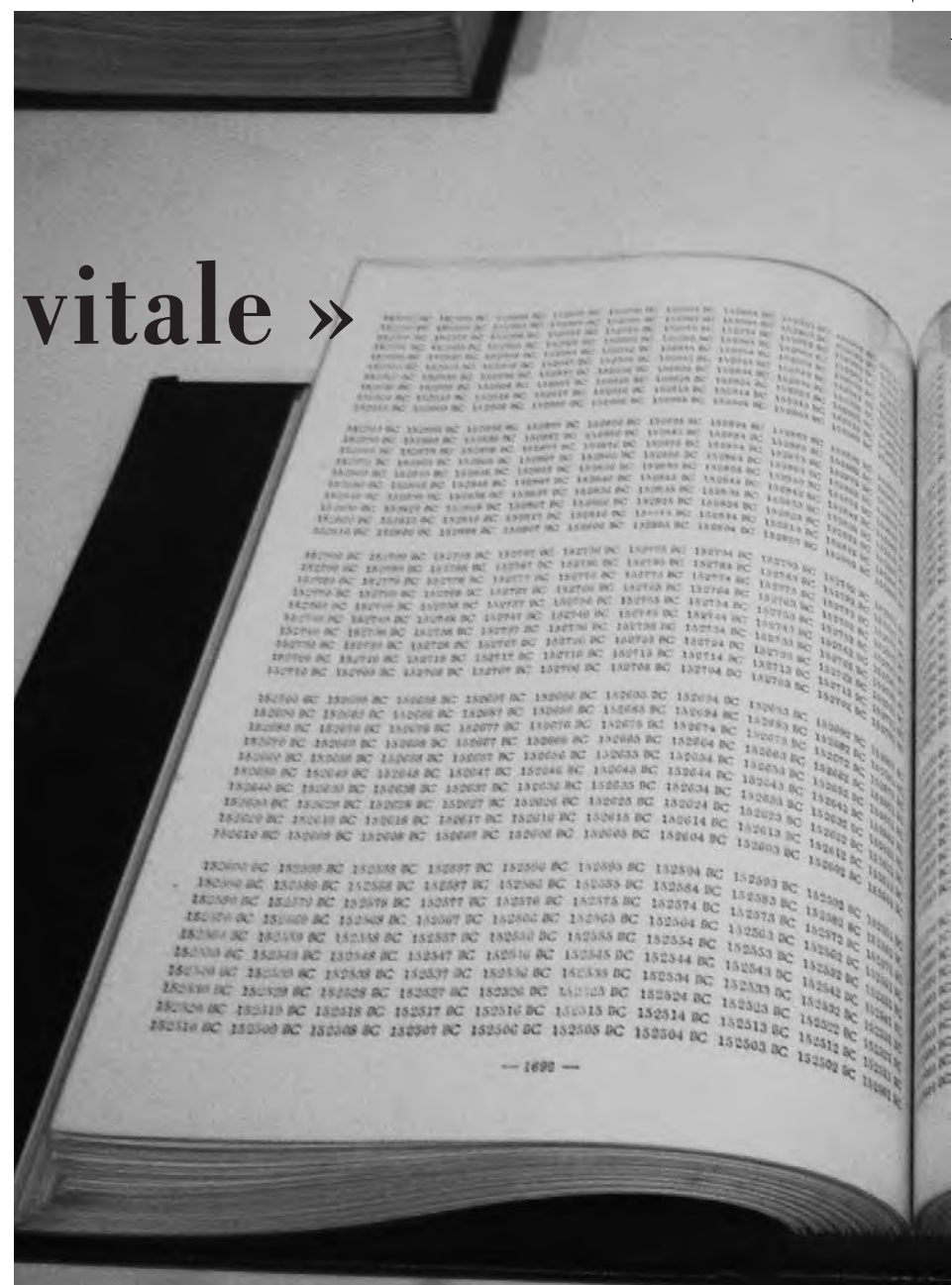
On Kawara a produit aussi une série de trente dessins réalisés entre 1955 et 1956, destinés à constituer un livre intitulé « Masques mortuaires » (« Shikamen »). En fait, ce livre a été publié seulement en 1995 par Parco Ltd et est intitulé désormais « Thanatophanies ». On Kawara modifie le titre initial et introduit une dimension plus universelle, tout en préservant l'idée de mort par la référence au dieu grec. Le masque mortuaire enregistre la présence de la mort et témoigne d'une existence personnelle qui renvoie, en l'occurrence, au cauchemar atomique. Par contre, le titre « Thanatophanies » étend ce constat tragique et monstrueux à l'ensemble de la condition humaine. Il n'y a plus de particularisation et d'individualisation des événements, mais un partage collectif élevé pour ainsi dire au mythe sous l'égide du dieu Thanatos. De plus, le suffixe « phanie », qui signifie « manifester », « paraître », insiste sur la venue de la mort et non sur le seul constat de mort. On Kawara élève la venue de la mort de ces gens au rang de destins tragiques. Ces dessins représentent des têtes bien souvent monstrueuses en raison de malformations congénitales, d'accidents, de blessures dus aux bombardements et aux radiations de la guerre. On Kawara travaille un imaginaire cauchemardesque, angoissant et morbide qui renvoie à l'horreur bien réelle de la guerre. Il s'est d'ailleurs parfois inspiré de photographies et ces figures aux membres déformés semblent réchapper d'un enfer malheureusement existant. En étant destinés à former un livre, ces dessins intègrent l'idée de reproductibilité de l'œuvre. Ils sont en fait une étape vers les « peintures imprimées » (« inatsu kaiga »), qu'On Kawara a créées entre 1957 et 1959, puis exposées en 1958 au Salon des Indépendants Yomiuri. Comme leur titre générique l'indique, il s'agit d'œuvres imprimées selon un procédé mécanique, en l'occurrence l'offset, afin de questionner l'unicité et la reproductibilité de l'œuvre dans son rapport à la société.

La question de la reproductibilité de l'œuvre est centrale durant la fin des années cinquante, notamment grâce à l'invention du multiple. En fait, cette pratique possède des origines multiples et se retrouve à la fois chez Marcel Duchamp, Man Ray, le constructivisme, le Bauhaus et les concrets zürichoïses. Citons aussi Victor Vasarely qui constate en 1953: « Le principe de l'unicité de l'œuvre n'avantage que l'élite aisée. [...] la fonction poétique évoluera vers des formes industriellement multipliables, donc généreusement diffusibles. »² De même, dès 1959, Daniel Spoerri et Karl Gerstner ont fondé les éditions M.A.T. (Multiplication d'Art Transformable) qui sont des objets originaux multipliés à plusieurs exemplaires. L'idée de multiple invalide la dichotomie entre l'original et la copie pour véritablement multiplier l'original en plusieurs occurrences et le vendre à bas prix. Le

multiple est censé permettre une intégration sociale de l'art et se fonde sur un principe démocratique en s'adressant potentiellement à tous.

De son côté, On Kawara poursuit son analyse sur la reproductibilité de l'œuvre dans un texte critique, intitulé « Mise en question de l'œuvre originale unique » et publié en 1959.³ En raison de la diffusion massive des médias qui débute à cette époque, On Kawara pense que la peinture contemporaine a perdu sa fonction sociale et son pouvoir à s'adresser efficacement à un large public. Il constate que, au cours d'une exposition dans une galerie ou un musée, une œuvre trouve une faible audience, principalement celle des amateurs, des journalistes, des connaisseurs et de quelques amis. « Aujourd'hui les mass médias étant bien développés, l'exposition est, si j'ose dire, un moyen primitif de communication par rapport au cinéma ou à la télévision. Serait-ce la fatalité de la peinture ? » L'exposition provoque un isolement social du fait de sa faible communication. L'intérêt du public pour l'art contemporain n'est pas mis en doute, bien au contraire, c'est le système de diffusion qui est incriminé. Il n'est plus en adéquation avec la société, ce qui induit le recours possible au magazine. La diffusion et la communication de l'œuvre ne sont pas déléguées à un tiers, car elles sont de la responsabilité de l'artiste qui doit en repenser les paramètres.

On Kawara admet une différence entre l'œuvre et sa reproduction dans un magazine, ce qui est inévitable en raison des procédés de reproduction et d'impression. Pour dépasser cette opposition, la nature de l'œuvre doit subir une mutation tant dans son approche matérielle que conceptuelle : « Lorsque l'on dit que l'original est vrai et que le reproduit est un faux, je me demande si ce n'est pas une interprétation arbitraire de la part des peintres et de quelques autres. Curieusement, l'état actuel des choses semble presque à l'inverse de ce que nous imaginons, c'est-à-dire que ce serait plutôt les tableaux imprimés qui sont authentiques ». Dans son raisonnement, On Kawara couple deux notions antagonistes de l'art, la reproductibilité et l'authenticité, ce qui diffère de l'analyse de Walter Benjamin : « L'authenticité d'une chose intègre tout ce qu'elle comporte de transmissible de par son origine, sa durée matérielle comme son témoignage historique. Ce témoignage reposant sur la matérialité, se voit remis en question par la reproduction, d'où toute matérialité s'est retirée ».⁴ Dans le texte d'On Kawara, l'authenticité est déliée de la notion d'unicité de l'œuvre car les paramètres de temporalité et de matérialité ne sont pas rattachés à l'œuvre mais au faire de l'artiste. La rareté n'est plus source de valeur parce qu'elle « n'a plus de rapport avec la nature de la peinture ». Par contre, la tâche du peintre implique d'inscrire l'idée de reproduction dans le processus créatif. On peut voir une antériorité à cette réflexion sur la reproductibilité de l'œuvre dans un texte d'Ossip Brik



« One Million Years - Past », On Kawara, photo Marc Rossignol, MoMA New York 2011

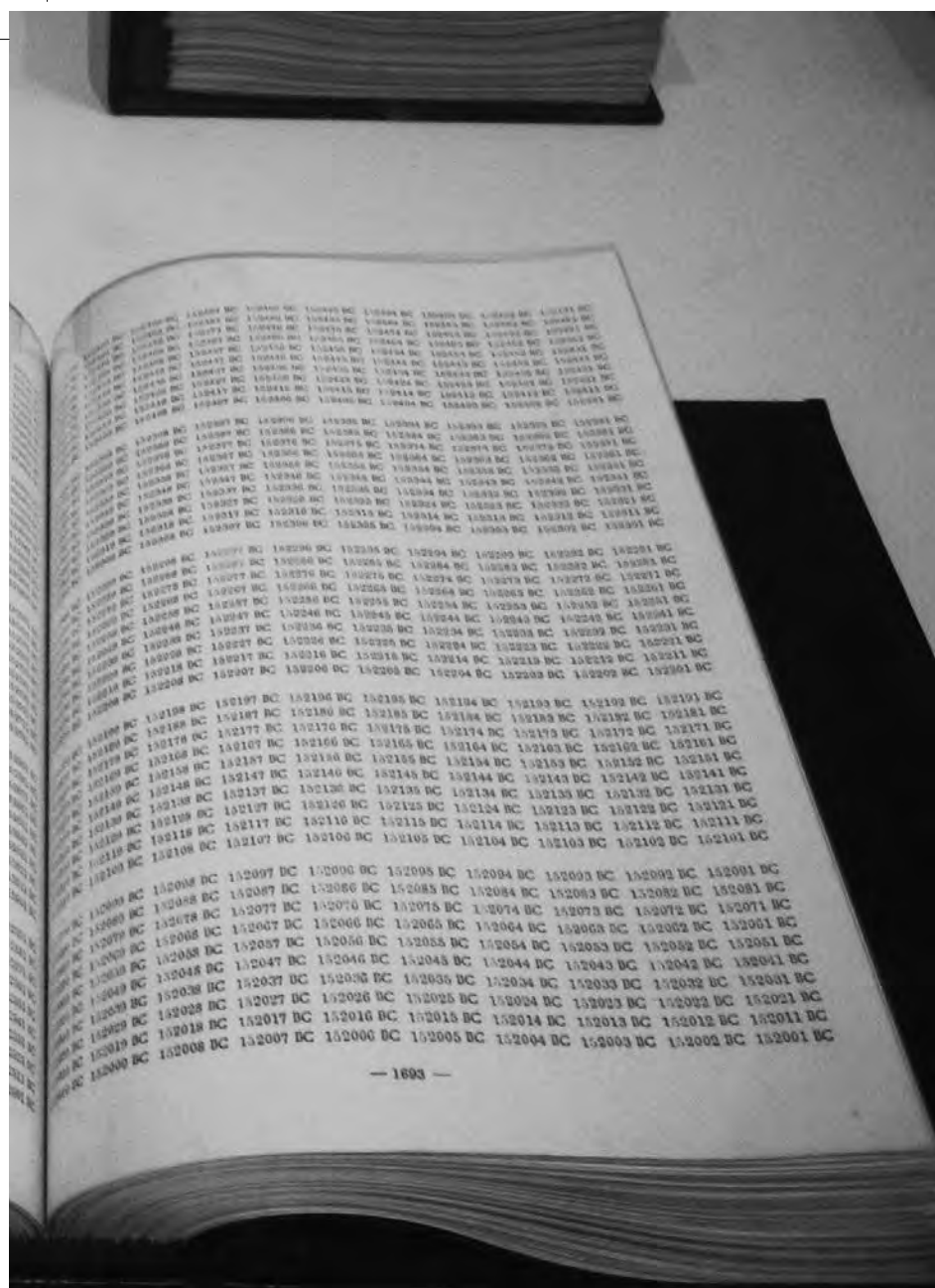
intitulé « Du tableau au tissu imprimé » paru en 1923 dans la revue *LEF*.⁵ Brik souhaite la disparition du tableau de chevalet au profit du tissu imprimé car il présente une alliance avec la production industrielle. Le résultat n'est pas déterminé en fonction de critères esthétiques, mais selon des considérations économiques et productives. L'unicité de l'œuvre est rendue caduque. De même, On Kawara s'interroge sur le fait de créer « une œuvre qui s'achèvera avec la reproduction – une œuvre dont toutes les reproductions sont les tableaux originaux ». L'unicité n'est plus un paramètre nécessaire et suffisant car le numérique et la diffusion deviennent une condition de l'œuvre. Il ne s'agit pas de créer une œuvre, puis de la reproduire, mais de la concevoir comme œuvre une fois reproduite. Cette idée anticipe sur l'art fait sur internet dans la mesure où le statut de l'œuvre et l'idée d'original sont profondément modifiés et intrinsèquement liés.

Cette question de la reproductibilité mécanique sera présente dans l'œuvre d'On Kawara de manière manifeste jusqu'en 1959, date à laquelle il quitte le Japon pour le Mexique, puis pour les États-Unis. En fait, l'idée d'une reproductibilité de l'œuvre par les médias sera largement appliquée quelques années plus tard par d'autres artistes conceptuels. En 1965, Dan Graham décide de diffuser ses œuvres dans des magazines afin de critiquer le fonctionnement de l'institution artistique, en particulier le lien économique entre la galerie et la revue artistique. En 1966, les artistes argentins Eduardo Costa, Raúl Escari et Roberto Jacoby écrivent un manifeste intitulé « A Media Art » pour proposer une œuvre qui n'a d'existence que dans les médias. Deux ans plus tard, Seth Siegelau conçoit la première exposition qui n'existe que sous la forme de catalogue avec Douglas Huebler, *November 1968*. Ce mode de diffusion invalide la nécessité d'une exposition de l'œuvre dans son sens traditionnel, car l'œuvre coïncide avec son support.

Le calendrier à pièce manquante

On Kawara débute le 4 janvier 1966 ses « Date Paintings », littéralement des peintures de date, qui sont motivées par une réflexion sur le temps. Mais une telle thématique est sous-jacente depuis quelques années dans sa production, car plusieurs dessins de 1964 figurent des quadrillages, qui accueillent parfois des chiffres, telle une sorte de calendrier remodelé. Un décompte se produit selon une mise en espace rigoureuse. Par contre, dans les « Date Paintings », le quadrillage est absent et à une date correspond une toile. Le principe est de peindre la date du jour en un seul jour, le jour lui correspondant, et si la toile n'est pas achevée le jour dit, elle est jetée. Cette règle artistique se plie aux règles de vie, c'est-à-dire aux rythmes des événements quotidiens. Chaque peinture achevée est gardée dans une boîte en carton faite sur mesure, dans laquelle sont joints un morceau ou une page entière d'un journal du jour en question, une inscription ou encore un objet. Du fait même de son principe, un nombre incertain de « Date Paintings » est fait chaque année, chiffre qui varie de 1966 à 1973 de soixante-trois à deux cent quarante et une peintures par an. A partir de 1973, leurs titres correspondent à la date énoncée alors qu'auparavant ils trouvent leur source en général dans des extraits de journaux rassemblés dans « I read ».⁶

Les « Date Paintings » font série, dans le sens où elles appartiennent à un tout et ne prennent leur valeur réelle que par rapport à ce tout. Le tout peut être considéré comme un gigantesque calendrier à pièces manquantes en raison des toiles non faites ou détruites. Les peintures se ressemblent par leurs caractéristiques formelles et techniques. Celles d'une année ont en général le même format. Les dimensions admettent parfois certaines variables allant de 20,5 x 25,5 centimètres à 155 x 226 centimètres. La date est toujours peinte en blanc, tracée minutieusement, créant une correspondance formelle entre les peintures



reliées ainsi les unes aux autres. L'inscription se répète invariablement et seul l'énoncé diffère en raison du nombre qui mute par addition.

Les « Date Paintings », comme peinture de dates, se donnent tant à voir qu'à lire. Peindre une telle inscription sur une toile dont le fond est préalablement fait, pose la question de la représentation picturale. De prime abord, l'artiste représente cette inscription qui est un *objet* déjà en soi, comme énoncé existant soumis à un code de notation. Il n'altère pas la représentation de cette inscription, bien au contraire, car elle est soumise à un tracé méticuleux. Ces données formelles deviennent un véritable parti pris esthétique, confrontant le lisible avec l'espace pictural. D'un point de vue purement pictural, ce qui est représenté n'est pas que cette date, car sa visibilité passe par ce que l'on nomme le fond. On conçoit habituellement le fond comme ouvrant l'accès à la forme, puisque l'écrit en blanc n'accède au visible qu'au prix d'une telle opposition. Mais le fond est ce qui relie la représentation à l'acte physique de peindre. De toile en toile, seul le fond introduit la différence dans le visible, en étant à chaque fois de couleur distincte, avec une texture rendue perceptible par cinq ou six couches de peinture faites par de larges coups de brosse. Il est en lui-même unique et variable, dans des tonalités qui tendent au fil des années à s'assombrir. Ce constat invite à envisager l'écrit, certes, comme du lisible, mais à ne pas négliger qu'il participe au visible. Considérer les « Date Paintings » dans leur simple énoncé serait faire l'oubli de la peinture elle-même, c'est-à-dire tant au niveau de son support, des conditions de visibilité de l'œuvre que de la démarche de l'artiste.

Un certain nombre de photographies prises successivement lors de la réalisation d'une « Date Painting » montre clairement le travail pictural mis alors en place. Lucy Lippard mentionne d'ailleurs que « Kawara voit [ses œuvres] comme orientées à travers la peinture à partir du langage »,⁷ ce qui

permettrait d'envisager les « Date Paintings » tant comme signe linguistique que comme abstraction, c'est-à-dire sur un pur registre formel. Cette question d'un code introduit dans la peinture est posée par l'artiste dans une série d'œuvres de 1965 qui s'intitule justement « Code », mais qui ont été malheureusement détruites. Ces œuvres représentent des lignes horizontales, des rectangles colorés qui sont la traduction d'une narration qu'a écrite l'artiste sur de simples feuilles. L'écrit serait ainsi comme projeté dans l'espace pictural en subissant les transformations formelles voulues. L'entrée de l'écrit dans le domaine du pictural se fait par une perte de lisibilité, pour se donner comme un jeu formel organisé à partir de la narration. L'écrit serait ainsi susceptible d'être un code *valable* dans le domaine du pictural.

Que dit l'énoncé des « Date Paintings » si ce n'est simplement une date ? C'est une date qui concorde avec sa date de production. Dès lors, la *fiction* que produit toute représentation colle au réel. L'énoncé se superpose à son référent, la date du jour, et se donne comme tautologie, une limite de l'énoncé lui-même. L'œuvre formule également une mise en abyme des conditions d'énonciation, c'est-à-dire de l'acte de peindre durant le jour dit. Chaque fond coloré de l'œuvre correspond aux jours qui s'égrènent, sans cesse différents, tandis que l'écrit blanc répond au code lui-même de décompte, la convention établie par le calendrier. Si la mesure du temps, comme le mentionne Jacques Attali, est source de pouvoir, On Kawara rend ce pouvoir à l'universalité dont elle découle.⁸ Ses « Date Paintings » ne sont pas le prétexte à témoigner de faits de la vie intime d'un homme dans ses bonheurs et ses désespoirs. Elles relient l'expérience individuelle à celle des hommes dans une communauté de valeurs. C'est le présent en partage que l'artiste travaille avec une certaine urgence dans le faire, par une prise de conscience de ce jour à chaque fois unique. Un rendez-vous s'instaure entre la peinture et l'artiste,

dont l'œuvre finale en est le témoignage.

Pouvoir du temps et désespoir du temps qui ne cesse de passer sans que l'on ait la possibilité d'agir sur ce flux : c'est prendre toute la mesure de la finitude humaine, que d'exercer un tel rapport au quotidien. Le temps n'est pas conçu comme une abstraction dont rendrait compte le simple calendrier, c'est un temps du présent relié à un vivre et qui ne prend de sens que par ce vivre lui-même. L'adjonction d'une page de journal dans chacune des boîtes dans lesquelles sont rangées les « Date Paintings » atteste de cette ouverture sur le monde, bien que Lucy Lippard mentionne que l'artiste « considère les journaux comme secondaires à ses peintures – comme informations personnelles et catalogues des peintures ».⁹ Le journal est le signe de ce quotidien, vécu dans un lieu précis, événement personnel, mais dont la nature relie l'œuvre à l'universel, événement faisant parfois date dans l'histoire humaine ou relevant de l'anecdote. Que l'on examine, par exemple, les « sous-titres » du mois de janvier 1970. Ils traitent des faits divers, politiques, sociaux, sportifs ou encore scientifiques. L'événement est de l'ordre de l'aventure humaine et ramené sur un même plan, sans aucune hiérarchie. La « Date Painting » devient un document, le testament public d'un acte qui s'est produit. La série est censée s'achever à la mort du peintre.

Lors de ses déplacements, On Kawara dispose d'un atelier portatif qu'il peut installer facilement dans un hôtel. Selon Heinning Weidemann, les « Date Paintings » ont pu être faites depuis 1991 dans plus de quatre-vingts villes différentes.¹⁰ En voyage, il emploie dans ses œuvres la langue du pays dans lequel il se trouve. L'œuvre témoigne de cette rencontre culturelle par la langue et montre une tentative de briser l'isolement. Jean-Luc Nancy fait une suggestion intéressante en précisant que « to date » peut en anglais vouloir dire « se rendre à un rendez-vous ».¹¹ Une telle signification implique les idées de rencontre et de trajet. Dans certaines œuvres, l'usage de plans, sur lesquels sont tracés des traits au stylo rouge, montre ses trajets dans la ville. C'est un mode d'appropriation spatial, mais aussi le résultat d'une expérience grâce à un code conventionnel qui n'est plus cette fois-ci le langage, mais un plan. Le code devient le moyen de transmettre des données du vécu. Il permet l'articulation de l'individuel et de l'universel (les marques du trajet / le plan) que l'on retrouve dans les « Date Paintings » (le fond / l'inscription).

L'interférence des consciences

La peinture de dates, tout comme son absence, ne prend sens que par la véracité de la démarche. C'est-à-dire que le principe de réalisation du peintre n'admet pas le mensonge, si ce n'est au prix de rendre caduque sa démarche elle-même et de tomber dans l'incohérence face à la gravité du sujet. Une

relation de confiance s'établit entre l'artiste et le spectateur sur la base d'un contrat moral implicite. Face à une date, le spectateur est renvoyé à la vie de l'artiste qui peint ce jour là, mais aussi à sa propre vie et aux événements qui ont marqué sa mémoire. Mais le silence est parfois requis face à l'immensité du sujet traité. Dans « One Million Years - Past » de 1972, On Kawara se tourne vers le passé par un décompte à rebours à partir de l'année de création, et donc du présent, jusqu'à un million d'années. C'est une œuvre en soi gigantesque, puisqu'elle se présente sous la forme de dix volumes dans lesquels sont inscrits essentiellement une succession de chiffres. Ceux-ci se présentent comme une accumulation, un socle du temps dépourvus de tout événement, de toute anecdote. L'histoire se dilue dans l'immensité car l'œuvre remonte à un temps d'avant la naissance de l'écriture. La quantité des dates englobe l'histoire des hommes, leur date de naissance et de mort et provoque une certaine absurdité face à l'importance d'une vie. C'est un livre du temps qui prend la mesure du tragique de la vie humaine dans toute sa finitude.

La continuité des dates dans « One Million Years - Past » contraste avec les « Date Paintings » dont la série est perturbée par l'absence de certaines toiles, celles que le peintre n'a pas faites le jour dit. Les peintures de dates prennent leur sens à travers les peintures manquantes, un creux de la vie elle-même. La rupture est la vie même, ce que déclare l'artiste : « Je meurs une fois ainsi j'ai seulement une vie. Littéralement parlant, la continuité ne signifie rien et la discontinuité signifie l'existence. La série des Today a commencé et n'est pas finie, ainsi on pourrait la décrire en tant que travail existant et non existant. »¹² L'écrit est, certes, déclaration et témoignage de vie, mais la vie elle-même se manifeste par l'absence d'art. Que faisait l'artiste ce jour là pour qu'il soit dans l'impossibilité de peindre ? Les « Date Paintings » absentes désignent le corps de l'artiste et deviennent les signes de cette intimité non révélée. Elles instaurent une continuité perturbée pour donner une série à pièces manquantes. Au silence de l'artiste correspond la vie. La vie privée persiste comme intimité inaccessible tandis que, par le langage, l'expérience peut prendre valeur universelle. Le monde et les activités humaines sont introduits à un niveau symbolique, par le biais du langage, qui prend en charge le subjectif comme source.

La notion de répétition a subi une longue mutation dans l'œuvre d'On Kawara, puisque à l'origine, elle permettrait la multiplication de l'œuvre. Cette position demandait de repenser la nature même de l'œuvre, tout comme la valeur qui lui est liée. La répétition est maintenant introduite dans le processus créatif pour manifester la vie dans une série interrompue. Le principe est en fait dialectique par la succession de répétition et d'arrêt comme fondement de la pratique artistique. La répétition est le retour à l'état

originel et peut être interprétée selon la psychanalyse comme la pulsion de mort à la suite d'une remise en cause du plaisir. Néanmoins, il y a un plaisir dans la répétition car elle permet de retrouver l'origine d'un élément, le connu, et assure donc un contact avec le monde. Cette question de l'origine est traitée métaphoriquement dans une œuvre assez ancienne de l'artiste. Il s'agit d'un dessin de 1964 qui figure le mot « EGG » [« ŒUF »] encadré par un simple trait. L'œuvre indique le début de quelque chose, une éclosion probable. Tout provient d'un œuf dira l'artiste, mais n'est-ce pas de la sorte, par la métaphore, rechercher le fondement de l'art ? En utilisant le langage, la question de l'origine devient celle de la signification. Un autre dessin de 1964 représente d'ailleurs les touches d'une machine à écrire et, par conséquent, montre que le langage est un code conventionnel qui repose sur l'assemblage de lettres. L'œuvre traite ainsi de l'origine de toute signification et de sa production au sein de l'art.

La majorité des énoncés de ses œuvres se résument aux données essentielles de la vie tels que le flux du temps, les situations spatiales, car le langage sert à mettre en liaison des objets entre eux ou à explorer un système. Un mot appelle généralement un référent ou un ensemble paradigmatique qui satisfait suffisamment de propriétés. Le langage peut donc aisément particulariser une représentation. Dans certaines œuvres, cette question est en filigrane car On Kawara teste la capacité de représentation du langage. Par exemple, « Nothing, Something, Everything » de 1963, présente un seul mot « something » [« quelque chose »] encadré d'un fin trait sur la surface d'un papier. « Quelque chose » fait référence à un objet absent de la représentation. Il évoque la présence d'une chose, mais ne désigne rien de particulier et persiste dans l'indéfini. Le titre énonce bien cette ambiguïté. L'œuvre ne présente aucun objet, c'est-à-dire « rien » [« nothing »], mais énonce littéralement « quelque chose » qui s'adresse potentiellement à « toute chose » [« everything »]. Le cadre dessiné autour du mot pousse l'œuvre au-delà du sémantisme et renforce sa dimension visible. « Quelque chose » renvoie à une absence d'objet, un non-visible de la représentation tandis qu'il est en lui-même « quelque chose », le seul sujet de la représentation. Cette approche autoréférentielle de l'œuvre permet de comprendre pourquoi On Kawara n'a pas écrit les deux autres mots qui figurent dans le titre. « Rien » et « toute chose » se présentent comme les deux extrêmes irreprésentables, qui échappent de fait à l'art, mais renvoient à la vie. En écrivant « quelque chose », l'œuvre s'inscrit dans une pratique autoréférentielle entre le vu et le dit, tout en évacuant un objet défini.

L'œuvre d'On Kawara entretient un lien intime avec la vie, l'expérience du monde, sans pour autant user d'une représentation du quotidien. Il s'agit de traiter de l'universel de l'expérience humaine, c'est pourquoi il fonde un espoir dans la communication avec les

masses. C'est un souhait qui se retrouvait déjà en 1959 dans son idée d'œuvres reproductibles au sujet desquelles il dit : « l'expression et la fonction sont en étroite interaction ; elles sont inséparables et essentielles pour l'art. Envisageant sincèrement la question de l'art et du public, les peintres, me semble-t-il, ne doivent plus être indifférents aux questions de la fonction sociale des œuvres ». ¹³ En fait, cette préoccupation se retrouve chez d'autres artistes japonais dans cette situation d'après-guerre, notamment avec le manifeste « Kagayaku taiyô no moto » [« Sous le soleil brillant »] d'Ay-O et Masuo Ikeda où il est dit que l'artiste « se doit d'être conscient de la dimension sociale de l'art ». ¹⁴ Chez On Kawara, cette idée est développée dans une série de dessins dont l'un d'eux est « Give sentences » de 1964. Une succession de verbes est proposée et demande à être conjuguée. Ce sont vingt-quatre verbes qui trouvent leur origine dans la variation de « to take » : « to take off », « to take out », « to take part in », « to take a walk » ... à partir desquels le lecteur doit produire des phrases à son gré. Le choix de la racine de ces verbes est d'ailleurs significatif puisqu'elle fait écho au titre lui-même qui contient un seul verbe « to give ». « To take » [« prendre »] et « to give » [« donner »] sont sémantiquement opposés, antinomiques et symbolisent les bases d'un échange, sachant que le spectateur, en formulant ses phrases, est lui-même dans la situation du don.

Cette volonté de communiquer est sans doute plus évidente dans la pratique du Mail Art. On Kawara utilise alors l'institution postale comme système créatif en envoyant à diverses per-

sonnes des cartes postales et des télégrammes dont les messages sont à teneur existentielle : « I am still alive » [« je suis encore vivant »] ou encore de manière plus dramatique : « I am not going to commit suicide. Worry » [« Je ne vais pas me suicider. Inquiétez-vous »]. Ces énoncés possèdent une grande violence car ils évoquent la mort à venir. « Je suis encore vivant », c'est-à-dire au moment où j'écris ce message je suis en vie mais rien ne certifie que lorsque vous recevrez ce télégramme je le serais toujours. Ce simple constat d'être en vie admet donc la mort à venir ; une mort qui s'affronte à la vie même. Dans le second télégramme, la mort est clairement envisagée, de nouveau d'une manière négative. Il s'agit d'un refus, un véritable combat pour la vie, ce qui peut être source d'inquiétude. L'information délivrée par le télégramme n'a de valeur que ponctuelle car l'œuvre transmet le présent de l'écriture. Le tampon postal avec le nom de la ville et de l'heure d'envoi cadre l'acte temporellement et spatialement en relation avec la vie de l'artiste. De la sorte, il partage avec son destinataire un devenir incertain sans pour autant évoquer les événements particuliers d'une vie. Au sujet de son œuvre, l'artiste n'emploie d'ailleurs pas le terme de « communication », mais celui d'« interférence » des consciences entre individus. ¹⁵ Le message s'adresse à l'intimité de chacun, à ce qui demeure incommunicable et pourtant en partage.

Véronique Perriol

¹ Les noms des personnalités japonaises sont énoncés selon l'usage français et non japonais, pour qui le nom de famille pré-



On Kawara - Reading One Million Years (Past and Future) at Trafalgar Square London - 2004 - Photo Marcus Leith

Au PALAIS DES BEAUX-ARTS du 26 juin au dimanche 14 juillet 2013, dans le Hall Horta, dans un espace en verre fermé, un homme et une femme liront en live, à tour de rôle, le contenu des deux livres. L'intégralité du processus documente ainsi le temps qui passe. La création de Kawara est à voir pour la première fois en Belgique. Le public sera convié à participer à ce projet, il sera bientôt possible de s'inscrire via le site www.bozar.be.

cède le prénom. Plusieurs artistes ont montré dans leurs œuvres l'horreur et les désastres de la guerre dont Iri Maruki (1901-1995) qui a perdu la majorité de sa famille à Hiroshima.

² Victor Vasarely, « Le Multiple », *Plastici-Cité. L'œuvre dans notre vie quotidienne*, Paris, Casterman, 1970, pp.100-101.

³ On Kawara, « Genga itten eno gimon », [« Mise en question de l'œuvre originale unique »], traduction Takuya Watanabé, *Bijutsu Techō*, n°140, avril 1958, 4, pp.24-25. Toutes les citations concernant les propos d'On Kawara sur ce sujet sont issues de ce texte, sauf indication contraire.

⁴ Walter Benjamin « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », *Écrits français*, Paris, Editions Gallimard, 1995, p.142.

⁵ Ossip Brik, « Du tableau au tissu imprimé », *LEF*, n°6, Moscou, 1923, pp.30-

31 ; p.34.

⁶ « I read » [« j'ai lu »] est une collection de coupures de presse commencée en 1966, en même temps que les « Date Paintings ».

⁷ Lucy Lippard, « Just in time : On Kawara », dans *On Kawara. Whole and Parts : 1965-1995*, catalogue d'exposition, Nouveau Musée / Institut d'Art Contemporain, Villeurbanne, 1996-1997, p.359.

⁸ Jacques Attali, *Histoire du temps*, Paris, Fayard, 1982, pp.10-11.

⁹ Lucy Lippard, « Just in time: On Kawara », dans *On Kawara. Whole and Parts : 1965-1995*, op.cit., p.359.

¹⁰ Henning Weidemann, *On Kawara, June 9, 1991. From "Today" series (1966-...)*, Ostfildern, Cantz, 1994, p.43.

¹¹ Jean-Luc Nancy, *Technique du présent : essai sur On Kawara*, Villeurbanne, Nouveau Musée/Institut d'art contemporain, Les Cahiers, Philosophie de l'art, 1997,

p.27.

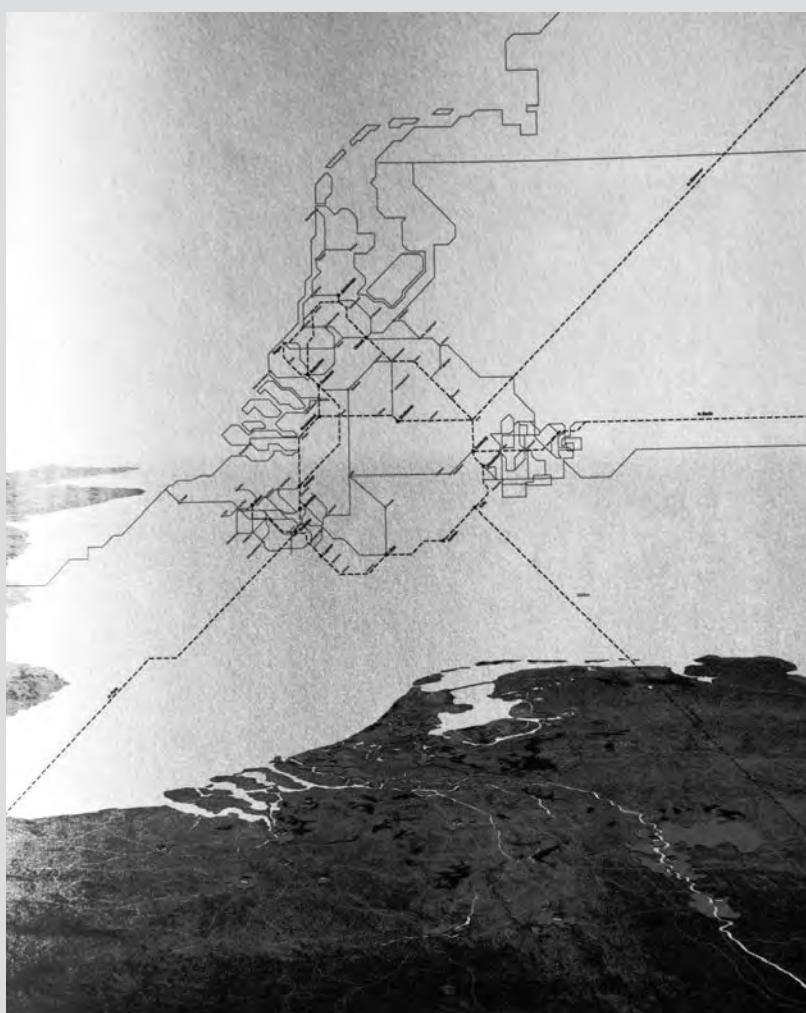
¹² Cité par Lucy Lippard, « Just in time: On Kawara », dans *On Kawara. Whole and Parts : 1965-1995*, op.cit., p.361.

¹³ On Kawara, « Genga itten eno gimon », article cité, p.25.

¹⁴ Cité par Michael Lucken, *L'art du Japon au vingtième siècle*, Paris, Hermann, 2001, p.190.

¹⁵ Jonathan Watkins, « I don't know Is the right answer », dans *On Kawara*, Londres, Phaidon, 2002, note 23, pp.108-109.

Dogma: un projet pour la ville



The railway network and the North-Western Metropolitan Area.

Dans le panorama de l'architecture contemporaine, l'agence Dogma occupe une position particulière. À l'ère de l'équivalence des valeurs, du parti pris par opportunisme, de l'architecture reléguée au simple design de fonctions déterminées ailleurs, les projets de Pier Vittorio Aureli et de Martino Tattara, fondateurs de l'agence, semblent au contraire se déclencher d'une seule et même conviction : l'architecture a pour mission de donner forme à la ville, définissant les limites spatiales de son utilisation et ouvrant, par là, de nouvelles possibilités existentielles et citoyennes.

La crise de la forme urbaine ne date pas d'aujourd'hui, mais cette condition s'est accélérée depuis l'après-guerre. L'affirmation de l'urbanisme en tant que discipline spécifique à l'aménagement de la ville a mené à des politiques basées sur l'analyse des données sociologiques, l'étude scientifique des flux de circulation de personnes et marchandises, la définition de « pôles d'activités » et de « zones d'intérêt collectif » issues de logiques de développement économique. L'urbanisme s'est détaché de plus en plus de l'architecture. Depuis les années

Nonante, à peu d'exceptions près, nous sommes témoins uniquement de plans de régénération voués au marketing urbain, au tourisme du TGV et des vols low-cost, ou à des micro-interventions concertées avec la population du quartier : rénover un chancre laissé par la fin de l'ère industrielle, créer des parcs pour les enfants dans les interstices de la ville, élargir des trottoirs. Dès que l'échelle de l'intervention atteint une certaine taille, les caisses publiques vides, le partenariat avec des promoteurs privés est devenu une nécessité, contribuant à l'érosion du concept d'espace public. Le reste relève plus de la non-décision : un laissez-faire qui ne s'oppose pas à l'étalement urbain incontrôlé, dont le pendant est la gentrification des centres urbains principaux. La Belgique entière en est un exemple flagrant.

Dogma résiste à cette condition molle par des projets qui définissent par l'architecture de nouveaux concepts d'urbanité. Des 11 projets récemment exposés à la *Architectural Association* de Londres, qui couvrent une production entamée il y a une dizaine d'années, aucun n'est construit. Ainsi, chaque projet consiste exactement en

ce qui est exposé : un texte, des dessins et quelques photomontages rassemblés dans un livre grand format. Représentation et projet coïncident. Chaque projet constitue un arrêt sur image défini, un objet autonome qui participe à la collection de visions urbaines du « Musée imaginaire » de l'architecture de papier, de l'Utopie de Thomas More (1516) au plan *Obus* pour la ville d'Alger de Le Corbusier (1933), aux architectures « radicales » des contre-cultures des années Soixante et Septante.

L'exposition présente à la fois des projets entamés dans le contexte de l'école où ils ont étudié et enseigné (le Berlage Institute à Rotterdam), d'autres projets théoriques destinés à des expositions et, surtout, des projets réalisés dans le cadre de concours, allant de l'échelle de l'îlot périurbain flamand à la ville de fondation en Corée du Sud. Pratiquer l'architecture sans construire à tout prix : les préoccupations de Pier Vittorio Aureli et de Martino Tattara sont d'une autre nature. Occupés par la recherche et l'enseignement dans plusieurs écoles d'architecture européennes, Dogma représente un laboratoire de production intellectuelle d'où ils explorent

LIEGE : 9^e BIENNALE DE LA GRAVURE

Image de soi, image de l'autre

A l'aube de sa dixième édition, la Biennale internationale de la Gravure contemporaine poursuit son chemin au travers des événements à ne pas manquer dans le monde de l'art. Si nous devons retenir un mot au regard des différentes éditions, ce serait "richesse". Richesse des médiums, résolument contemporains, richesse des sujets et de leur traitement, richesse de la biennale en elle-même qui ne cesse de nous faire découvrir de nouvelles collaborations (Autriche, Chili, Cuba, Inde).

Marquant une continuation avec la précédente édition, l'homme imprègne à nouveau les préoccupations des artistes. L'homme meurtri, l'homme dans son quotidien, avec ses doutes et ses incertitudes, l'homme dans son rapport parfois tumultueux au monde. Et, même lorsqu'il n'est pas figurativement représenté, on sent sa présence. Une présence marquée par le travail physique de l'artiste, comme dans les lithographies de Marie-France Bonmariage. Nous la ressentons dans l'absence aussi. Le mouvement des "Dancing dresses" de Wuon-Gean Ho ne révèle-t-il pas justement le corps de cet être effacé ? L'homme cherche son image, tentant de se définir au sein d'un monde qui lui échappe. Dans « Scopophilia » de Aya Imamura, il dévoile son besoin de voir et son désir d'être regardé. Il se positionne tantôt dans son individualité (Myriam de Spiegelare), tantôt dans ce qu'il partage avec les autres (ses désirs, ses peurs, ses mythes). Il nous raconte une histoire, ses courts récits de vie dans lesquels chacun peut projeter une part de soi.

Cette année, le jury a décerné quatre mentions et désigné une lauréate qui sont tous représentatifs de cette biennale tant par leurs qualités plastiques que par les sujets qu'ils mettent en avant. LOLA, lauréate de cette neuvième édition, construit des histoires en assemblant formes et mots provenant d'ouvrages à l'abandon. Les mots se perdent et se recomposent pour trouver un autre sens dans les impressions de l'artiste mais aussi dans notre propre imagination. A l'instar de Lola, les quatre mentions offrent chacune une vision différente de l'inscription de l'homme dans l'histoire et dans le monde. C'est l'homme en mouvement que mettent en évidence les impressions de Geneviève Laplanche. Le geste est décomposé, arrêté, comme en suspend. Et pourtant, il en résulte une impression de mouvement par la superposition de plusieurs strates. Ce sont alors de petites saynètes qui se jouent devant nous. Il est également question de mouvement, ou plutôt d'attitudes, dans les séries « I Agree », « II Demonstrate » et « III Arrest » de Sophie Dvořák. L'artiste y dresse un répertoire de figures, telle une typologie de nos comportements lors de situations particulières. Avec Djilian Deroche, nous revisitons plusieurs parties du monde, avec ce qui les caractérisent, leurs particularités mais aussi leurs récurrences. C'est un monde bruyant dans lequel l'homme est indéniablement enraciné. Enfin, avec « Article 222-22 », Julie Deutsch nous projette à

la fois dans l'acte tel qu'il est perçu juridiquement (article du code pénal concernant les agressions sexuelles) et dans son interprétation personnelle.

Cette neuvième édition de la Biennale internationale de Gravure contemporaine est donc, une nouvelle fois, résolument ancrée dans l'actualité. Au travers de sa sélection, elle nous propose des images fortes dans lesquelles l'homme se cherche encore et toujours. Elle est le reflet de l'image que nous



"Miel Silbernet".

avons de nous mais aussi des autres dans un monde difficilement saisissable.

Mais une biennale ne s'arrête jamais à la seule présentation d'une sélection. Elle se poursuit et se propage grâce à tous les événements et expositions organisés en off et qui transforment la ville en véritable vivier de la gravure



LOLA, *Not about me*, impression toner, nitrodilution et aquarelle sur coton, 926X662 2012. (Prix de la 9e Biennale de la Gravure.)

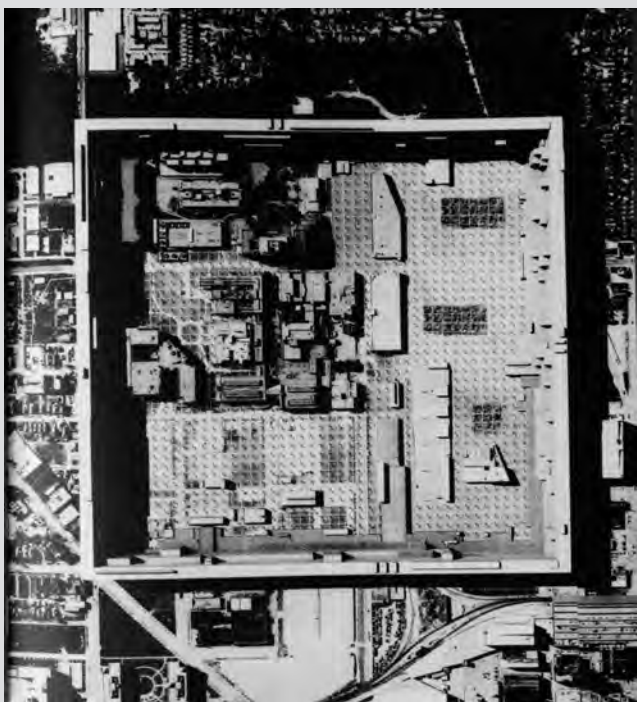
contemporaine. Outre l'exposition des travaux de Ross Racine, lauréat de la huitième édition, au Palais Curtius, galeries, centres d'art, écoles d'art présentent, autour de thématiques variées, leur vision de la gravure.

Notons parmi le foisonnement des expositions Les Brasseurs qui consacrent leur espace à Ronny Delrue, lauréat de la biennale en 2005, avec non pas une rétrospective au sens strict du terme mais une mise en perspective d'œuvres récentes en créant une multitude de liens entre plusieurs aspects de sa production. Privilégiant l'exposition collective autour du concept de tête, les Drapiers se laissent envahir par trois artistes. Nicolas Clément interroge les

images et par là notre perception à travers son univers bien particulier mêlant photographies, archives et collages. Diane Lebel traite de la mort et des liens symboliques entre les deux mondes (celui des morts et celui des vivants) dans ses motifs imprimés. A partir d'images épilées collectées ici et là, Miel Silbernet recompose de multiples visages suspendus dans le temps qui semblent tous nous raconter leur histoire particulière...

Céline Eloy

Au BAL: 9e Biennale Internationale de Gravure contemporaine de Liège, jusqu'au 19 mai 2013.



leurs théories sur la condition urbaine et l'architecture.

L'univers référentiel des projets et le soin porté au texte, au dessin au trait et aux images fait que les projets de Dogma conviennent parfaitement à l'espace de la galerie ou à celui de la publication. Mais ils ne se limitent pas à cette dimension : ils portent un message politique qui s'adresse aux faiseurs de la ville d'aujourd'hui et de demain. C'est cela qui fait d'eux des architectes à part entière, et pas des philosophes ni des artistes visuels.

Le point d'articulation entre ces deux sphères est représenté par l'utilisation de formes archétypales : de grands carrés allant jusqu'à 3km de côté, des croix, des barres parallèles où la vie prend forme, sont la réponse de Dogma au besoin de forme de notre société urbaine. L'immédiateté de ces formes fonctionne à la fois au niveau pictural qu'architectural. Ces marques fortes dans le territoire définissent ce que l'architecture peut donner à la ville : des limites physiques qui délimitent en négatif l'espace indéterminé

de l'action humaine, que l'architecture ne peut pas investir. Espace construit et non construit se dichotomisent, créant une tension positive. « Au plus grand déterminisme doit correspondre un maximum de liberté et de flexibilité », dit l'historien italien Manfredo Tafuri à propos du plan de Le Corbusier pour Alger ; une définition qui correspond bien aux projets de Dogma. La culture politique italienne, surtout celle gravitant autour du concept d'autonomie, constitue l'une des spécificités de leur travail. Pier Vittorio Aureli a écrit sur ces concepts dans plusieurs textes, dont le plus intéressant est *The Project of Autonomy: Politics and Architecture Within and Against Capitalism*.

Quelle place peut assumer l'intellectuel dans la société pour transformer la théorie en praxis ? Avant même d'intervenir dans l'espace construit, le projet de Dogma – au sens large – est de prendre position dans ce qu'ils appellent eux-mêmes le nouveau centre de production par excellence du 21^{ème} siècle : l'Université. Identifiée comme le champ de bataille à l'ère du post-fordisme, tel que l'usine l'a été pour la production des biens matériels au 20^{ème} siècle, l'université incarne l'es-

sence de la condition bio-politique actuelle : flexibilité, réseau, monétisation des connaissances et des idées. La mobilité des étudiants grâce au projet Erasmus, l'équivalence des diplômes après la réforme de Bologne de 1999, les incursions du monde du travail au sein des programmes de cours ont contribué, selon Dogma, à la constitution d'une université diffuse, déterritorialisée, immatérielle. Comment prendre position dans un lieu qui n'existe plus ? Si l'université telle que nous la connaissons aujourd'hui constitue une possibilité unique pour une construction collective de pratiques d'opposition, elle échappe en même temps à la radicalisation des conflits.

A Simple Heart, le projet fondateur de l'agence montré ici, exprime une proposition théorique pour l'université du Nord-Europe qui matérialise le concept de mobilité transfrontalière, tout en créant la possibilité d'une résistance à cette condition par l'architecture. Sur le maillage ferroviaire qui s'étend entre Liège et Amsterdam, Düsseldorf et Gand, 22 stations universitaires s'implantent dans des zones périurbaines des villes, se superposant aux non-lieux existants. Le concept de limite architecturale se traduit ici par un bâti-

ment-mur, de 25m d'épaisseur sur 20 étages de hauteur, délimitant un espace carré de 800m de côté. Le contour héberge tous les logements de la communauté universitaire, tandis que l'espace intérieur est destiné à toutes les activités collectives. L'extérieur à cette «edufactory» reste inchangé.

Sans oser mettre en forme des idéologies dont l'architecture pourrait se charger, action «indécente» et finalement impossible dans l'Europe démocratique, Dogma s'arrête sur le seuil des possibilités offertes au projet. Si construire une architecture antagoniste est vaine utopie, l'autonomie de la forme et sa manifestation dans la ville permettra aux mouvements politiques de recouvrir l'architecture de nouvelles significations et usages.

Carlo Menon

Le catalogue de l'exposition Dogma, 11 Projects est publié en anglais par AA Publications (Londres, 2013). The Project of Autonomy: Politics and Architecture Within and Against Capitalism (Princeton Architectural Press en 2008), n'est plus publié.

Entretien avec Marc Jacobs & Pierre de Mûelenaere, organisateurs du Bozar Electronic Arts Festival.

En septembre 2012 avait lieu la première édition du Bozar Electronic Arts Festival qui accueillait nombre d'artistes Belges et internationaux dans les diverses salles du Palais des Beaux Arts de Bruxelles au sein d'une programmation résolument axée sur l'interdisciplinarité, l'expérimentation et la découverte. Yannick Franck interroge les organisateurs afin d'en dresser le bilan.

Yannick Franck: D'où venez-vous? Quels sont vos parcours respectifs?

Pierre De Mûelenaere: Tout est lié à ma découverte de la musique électronique en 2004. J'en écoutais avant mais c'est en 2004 que je me suis mis à faire des tentatives personnelles et je me suis beaucoup intéressé au Dubstep. De fil en aiguille, mes goûts et intérêts se sont étendus et diversifiés.

YF: Tout en ayant déjà débuté ta maison d'édition de livres numériques (ONLIT)?

PDM: Tout ça s'est articulé en même temps, j'ai commencé à être libraire en 2001, et vers 2005 je me suis dit qu'il était possible de devenir moi-même éditeur. Ces deux activités (de programmation musicale et d'édition NDR) sont aujourd'hui devenues mon travail.

YF: Tu cherches à créer des liens? À développer une démarche interdisciplinaire dans laquelle une discipline nourrit l'autre?

PDM: Les Deux m'ont toujours beaucoup intéressé de front. J'ai donc arrêté mon boulot de libraire en 2009 pour me consacrer à la musique et à la littérature à temps plein. J'ai de fil en aiguille rencontré les gens du BOZAR et j'ai commencé à travailler pour eux en 2010.

Marc Jacobs: De mon côté c'est une longue histoire... Je suis à la base un dingue de musique. J'en fais depuis l'enfance et j'ai su très jeune que je voulais être impliqué dans la promotion de la musique. J'ai toujours voulu découvrir de nouvelles choses, je crois que c'est surtout dû à une rencontre que j'ai faite dans une médiathèque en Hollande, avec un gars beaucoup plus âgé que moi, qui n'arrêta pas de me faire écouter des choses que je ne connaissais pas, que je faisais à mon tour écouter à mes potes. On était un petit groupe de copains, on montait des groupes Punk, des groupes Metal, un petit groupe de rejetés qui faisait des trucs dans leurs coins. J'ai gardé ce truc là très fort en moi. J'ai commencé à jouer dans des groupes vers 12 ans, puis à coller des affiches pour une salle de concert, ce qui me donnait la possibilité de ne pas payer mes tickets d'entrées. Je suis donc allé voir 4 ou 5 concerts par semaine pendant environ 5 ans.

Outre le fait de faire de la musique, ça m'intéresse aussi de voir comment on fait pour que des artistes viennent, jouent dans une salle et qu'un public vienne les voir. Ça m'intriguait beaucoup. Déjà à l'école j'étais dans le comité de fêtes puis j'ai vers 24 ans organisé des soirées par moi-même, et vers la trentaine c'est devenu plus sérieux, j'ai travaillé au Botanique pour la fête de la musique pendant un moment, ça faisait des années que je

travaillais avec la volonté de mélanger les musiques électroniques. Vers la fin des années 80 j'ai découvert l'Acid House, j'étais dans une soirée, dans une usine désaffectée en Angleterre, à Oxford, et je m'en suis pris plein la gueule, voir des gens danser pendant huit heures sur cette musique qui me semblait si incompréhensible, c'était une forme de révélation. Je suis resté par la suite en contact avec des amis Anglais qui m'envoyaient des cassettes avec leurs mixes. Puis j'ai découvert la Jungle, et vers la fin des années 90, j'étais à fond dans la Drum & Bass, tous les week-end, j'allais en écouter en Flandre et un peu partout. Ce que j'aimais dans le Punk, le Reggae, le Hip Hop et l'électronique semblait se mélanger dans ces styles nouveaux qui me donnaient envie de danser. L'énergie du Punk semblait y côtoyer cette espèce de transe dans laquelle on rentre quand on est sur un dancefloor...

À l'époque, je trouvais malgré tout les styles électroniques encore très cloisonnés et j'ai commencé à organiser des soirées où on pouvait mélanger tout ça, Jungle, Drum & Bass, Techno, House, Hip Hop, Break Beat... Puis je me suis retrouvé un peu par hasard à Recyclart. Et tout à coup, j'ai eu l'occasion de prendre le rôle de programmeur et de m'entourer d'autres organisateurs de différents genres pour rassembler tout ça. Il y a donc eu énormément de soirées axées sur la musique électronique à Recyclart dans des sous-genres très variés, quoiqu'un peu moins orientées House car je trouvais que ce lieu se prêtait plus à des musiques plus dures, plus sombres. Et ça a duré une dizaine d'années, je continuais aussi à organiser d'autres soirées ailleurs avec des amis et en tant que programmeur freelance, j'organisais des événements aux Halles de Schaerbeek où je développais des concepts au sein desquels je cherchais également à mélanger les genres...

YF: Il y a quand même aussi eu au Recyclart énormément d'événements axés sur la recherche sonore, l'expérimentation, le Noise... Je me souviens avoir vu Keith Rowe, Rafael Toral, Merzbow, Whitehouse, et beaucoup d'autres...

MJ: Oui, je connaissais moins bien tout ça, c'est surtout grâce à Philippe Delvosalle qui travaillait à la médiathèque et qui organisait avant mon arrivée à Recyclart de petits événements avec des artistes expérimentaux. Et je me souviens avoir adoré une affiche, réalisée par le graphiste Harisson, qui était si en phase, si juste vis-à-vis de cette musique... Tout ça a aussi été une espèce de révélation, d'ouverture, de découverte totale. Je trouvais intéressant que ce lieu puisse être ouvert aux pratiques expérimentales, et avoir un pendant festif...

YF: Cette diversité est souvent nécessaire afin de faire vivre un lieu... Je crois que ce mélange a contribué à donner une certaine fraîcheur au Recyclart. Il y avait toutes sortes de gens.

MJ: Personnellement je suis très vite lassé, j'aime changer les choses. À Recyclart dès qu'une formule était installée, marchait bien, j'arrêtais! L'idée

étant d'accueillir de nouveaux organisateurs avec des formules intéressantes, de lancer les choses, qu'ils pouvaient continuer ailleurs dès qu'elles étaient établies. Pour accueillir d'autres organisateurs, désireux de défricher les choses dans un autre registre. C'était un laboratoire, ça a toujours fonctionné comme ça.

YF: Quelles sont les ambitions du BEAF festival? Quelles étaient vos attentes dans ce cadre?

MJ: Avant tout offrir une programmation vraiment intéressante, différente, curieuse. Ce qui semble avoir été le cas si on se base sur les retours qu'on a eus.

YF: Quel est le positionnement du festival dans le paysage actuel?

Il y a eu une évolution au sein de BOZAR, qui est devenu depuis quelques années de plus en plus désireux de s'ouvrir aux cultures électroniques, il y a eu pas mal de formules différentes qui ont été essayées. Et suite au festival de l'année précédente (alors baptisé "Bozar Electronic Weekend") dont la programmation était pour ainsi dire exclusivement dansante et festive, il s'est révélé à la suite du festival, qui a par ailleurs très bien marché, que le Bozar a eu envie de pousser plus loin son aspect artistique, vers quelque chose qui corresponde mieux à sa mission. Il y a eu une prise de conscience du fait que ce qu'il fallait faire ce n'était pas reproduire la même chose que l'Ancienne Belgique ou le Fuse, chaque lieu à sa mission et son identité. Pour bozar, l'aspect "artistique" prime...

YF: Est-ce dû à une prise de conscience de la dimension artistique qui existe dans le son et la musique?

MJ: Au-delà de ça, je crois que c'est aussi un positionnement par rapport à la Belgique, par rapport à ce qui s'y passe. Nous avons joui de la popularité de BOZAR du fait que quand quelque chose s'y passe, une machine médiatique se met en route. En Belgique il n'y a pas vraiment d'événements d'envergure qui donnent la place aux musiques aventureuses et proposent un accès à celles-ci au grand public. À ma connaissance le plus gros événement y étant dédié est le KRAAK festival, qui est très défricheur mais qui ne touche qu'un public très restreint. Il n'y a donc pas de lieu grand public qui donne la part belle aux nouvelles formes d'expression musicale. En particulier dans le cadre de la musique électronique, on reste assez cantonnés à I Love Techno, etc. qui sont des événements qui ont leurs raisons d'être mais qui n'ont absolument rien à voir avec ce que nous tenons à proposer. Il existe à l'étranger des festivals qui proposent aux artistes qui ont quelque chose de frais à défendre de s'exprimer et nous essayons d'établir ça en Belgique.

YF: Cependant la chronique du festival parue sur le site The Quietus semblait placer le festival comme quelque chose d'unique en grande partie parce qu'il avait lieu dans une institution nationale, ce qui ne semble pas être monnaie courante dans d'autres pays.

MJ: Je ne crois pas que ce soit le cas, le Sonar festival était à ses débuts étroite-

ment lié au Musée d'Art Moderne de Barcelone... Et il y a à Londres pas mal d'événements assez pointus dans des institutions officielles, fonctionnant avec des subventions... Je ne comprends pas très bien pourquoi ils voient les choses comme ça.

YF: C'est peut-être lié au constat d'un certain déclin de ce côté?

PDM: Si on prend UNSOUND par exemple, CTM à Berlin ou encore le MUTEK, ce sont des festivals tout à fait indépendants, il veut donc sans doute mettre en avant le fait que BOZAR développe quelque chose qui n'est pas si fréquent.

YF: Vous avez aussi proposé des installations, cela ne doit pas être si commun ailleurs?

MJ: C'est un festival d'arts électroniques, ce n'est pas nouveau.

PDM: Il y a cependant toujours une tension entre le dancefloor et les musiques plus pointues. C'est donc notre défi de trouver l'équilibre entre ces deux pôles. Le dancefloor est un moteur qui amène pas mal de monde.

MJ: Mais même en terme de dancefloor nous avons cherché à proposer quelque chose d'original et qui sort des sentiers battus.

YF: Vous avez aussi prouvé par là qu'il n'est pas du tout incompatible d'amener du monde et de proposer quelque chose de peu conventionnel.

PDM: Ça reste toujours un débat, quelque chose à redéfinir. Je ne crois pas qu'on peut résoudre ça, c'est un débat qui aura toujours lieu et il y aura toujours à trouver cet équilibre ténu.

MJ: C'est aussi dû à une méconnaissance de la part d'une grande frange du public, ceux qui ne s'y intéressent pas vraiment viennent juste pour la fête sans réel souci de la musique. Ils veulent juste danser. Mais il y a aussi toute une partie des gens pour qui la musique sur laquelle ils dansent est importante, qui veut être nourrie, intéressée par les sons. Nous voulions donc cibler d'avantage un public plus avide de découverte que simplement festif. Mais il est vrai que c'est une culture d'initiés, car il y a une musique de danse intelligente, légitime, liée à une culture du rythme qui ne date pas d'hier, qui est liée à toute une histoire.

PDM: C'est hyper intéressant de voir ce qui se passe de nos jours, d'assister aux différents mélanges... On n'a pas axé le festival sur des valeurs sûres incontournables mais plutôt sur des choses qui suscitaient notre curiosité, en essayant de voir le rapport qui peut se créer entre le public et des projets très émergents et encore relativement méconnus.

YF: Ce qui vous semble encore apporter de l'eau au moulin des musiques rythmiques, qu'elles soient électroniques ou non, car le rythme reste quelque chose de profondément archaïque...

MJ: C'est en effet quelque chose de très primal et d'intimement lié à la danse. Ce qui m'intéresse ce n'est pas seule-

ment le défilement sur le rythme que la danse peut nous offrir, car c'est en fait un point de départ par le biais duquel on peut accéder à toute une culture, aussi complexe que fascinante.

YF: Le festival a beaucoup changé par rapport à son ancêtre, le BEMF (Brussels Electronic Music Festival. NDR)

MJ: Le projet a été au départ amené par D'arkose, qui est venu avec des propositions très intéressantes mais ça n'a pas vraiment marché pour diverses raisons. La volonté de BOZAR a alors été de se concentrer sur les musiques électroniques susceptibles d'attirer un maximum de monde afin de garantir la réussite de l'événement. Mais après quelques essais dans cet esprit ils se sont quand même rendu compte que ça ne correspondait pas vraiment à la mission du lieu et se sont intéressés de nouveau à l'aspect artistique des choses. Mais au sein de BOZAR, personne ne connaît cette culture.

YF: D'une certaine manière, vous intervenez en tant qu'ambassadeurs?

MJ: Seuls Pierre et moi-même sommes présents en tant que « connaisseurs » des musiques électroniques expérimentales et dancefloor et nous nous interrogeons sur une façon cohérente de faire le lien entre tout ça.

PDM: Ce qui est très agréable c'est que comme ils n'ont pas d'expertise dans le domaine, ils sont relativement ouverts à ce qu'on peut leur apporter dans ce cadre.

MJ: Il y a une ouverture.

PDM: Parce qu'ils avaient une volonté de faire quelque chose depuis plusieurs années mais ne savaient pas très bien quoi ni qui seraient les bonnes personnes pour créer et défendre un projet cohérent.

MJ: Aussi, nous ne programmons pas pour notre ego, notre but est de proposer des artistes intéressants dans le cadre du Palais des Beaux-arts. On est pas là pour promouvoir nos projets personnels ou ce genre de choses. On se met au service du festival. On ne ferait pas la même programmation dans un autre lieu, car nos choix sont liés au contexte, à l'atmosphère du lieu.

YF: Ça me paraît légitime que Maja Rakje, The Haxan Cloak ou encore les Bruxellois comme MS30 et Martiensghome soient représentés au BOZAR. Le fait que ce genre d'artistes n'y soient pas déjà représentés en dehors du festival, est peut-être même dû à un dysfonctionnement. Ce genre d'institution devrait au minimum soupçonner l'existence de ce type de démarche sonore. Ces artistes sont résolument ancrés dans la création artistique contemporaine, il n'y a donc pas de raison de ne pas leur donner de place dans un lieu qui se consacre en grande partie à l'art contemporain.

PDM: Le fait est qu'historiquement il n'y a pas de contexte, de section dans laquelle on peut amener ce genre de choses. Le festival agit donc comme



Marc Jacobs & Pierre De Müelenaere

une sorte de chausse-pied ! Et c'est bien, les choses se concrétisent.

YF : Cette méconnaissance traduit néanmoins un certain retard de la part de l'institution BOZAR.

MJ: Oui, un retard à rattraper. Je crois qu'il est évident que ce genre de musiques soient reconnues dans une institution. Il n'y a aucune raison pour qu'elles soient cantonnées à l'underground.

PDM: D'une certaine manière il y a un double mouvement qui s'opère, car d'une part l'institution en a besoin pour évoluer artistiquement et offrir quelque chose d'actuel en arts électroniques et sonores à son public et d'autre part les artistes ont besoin de se trouver dans ce genre de lieu. Il y a une sorte d'échange symbolique entre les deux, et qui est intéressant pour les deux parties.

MJ: À ce point de vue le festival était une sorte de consécration. J'ai d'ailleurs été frappé que les artistes posent tant de questions sur le lieu, qu'ils soient aussi curieux vis-à-vis de sa démarche. Ils semblaient aussi très contents de jouer dans de telles conditions. Beaucoup d'artistes étaient heureux que le public soit assis. Certains ont l'habitude de jouer devant un public debout dans des squats avec un son pourri, où tout le monde est de très bonne volonté mais où les conditions sont vraiment difficiles. C'est pour les artistes aussi une forme de reconnaissance que de jouer dans de bonnes conditions.

YF: Vis-à-vis des arts sonores et des musiques d'écoute, est-ce qu'il y a selon-vous une réelle demande au niveau du public en Belgique, est-ce que vous remarquez une évolution de ce côté ?

MJ: Le public belge est multiple. La réception est très différente à Bruxelles, en Wallonie ou en Flandre. Ce sont trois publics distincts qui ont des cultures musicales et des approches différentes de la musique... Venant de Hollande, je perçois fortement ces diffé-

rences. Ne fusse qu'au niveau des références culturelles.

YF: Je crois d'ailleurs que le festival a attiré plus de francophones. C'est là ma seule véritable critique du festival, vous ne semblez pas encore arriver à attirer le public néerlandophone. Peut-être est-ce dû au nombre de plus en plus restreint de flamands vivant dans la ville de Bruxelles ?

MJ: C'est possible, mais c'est surtout la presse néerlandophone qui a réagi le plus !

PDM: C'est aussi dû à l'avance des néerlandophones en matière de connaissance des musiques électroniques, ils me semblent autrement plus curieux.

YF: Il suffit de comparer la programmation de Klara avec celle de Musiq 3 pour s'en rendre compte.

PDM: Oui, c'est extrêmement différent.

MJ: Aussi au niveau des artistes électroniques qui ont du succès du côté francophone. Pour l'instant je ne vois que les Party Harders et Aeroplane.

YF: Ce qui veut tout dire. Ceci dit, les Party Harders sont les voisins de la rédaction de Flux News, n'en dites pas trop de mal.

MJ: Je les connais bien, certains sont des amis. Ce qui me semble assez symptomatique c'est que ce sont les seuls qui s'exportent en tant que musiciens électroniques !

YF: On peut aussi mentionner François Boulanger (Alias Cupp Cave / Ssaliva)...

MJ: Oui mais ça reste tout petit ! Ssaliva a eu des dizaines d'équivalents en Flandre.

PDM: Il y a clairement plus d'activisme en matière de musique électronique du côté flamand.

MJ: Les néerlandophones ont plutôt été bercés par une culture anglo-saxonne (UK, USA), tandis que les franco-

phones ont pour la plupart été tournés vers la France et sa diffusion culturelle. D'où la facilité pour les flamands d'assimiler plus facilement des points de vue différents, des nouvelles formes d'expression culturelle, à l'image des artistes anglais et américains, et ceci depuis plusieurs générations. Les références sont plus anciennes, ces modes d'expression ont été diffusés à échelle planétaire depuis plusieurs générations. D'où une certaine forme de recul, de critique, que l'on retrouve beaucoup moins du côté francophone du pays. J'ai l'impression qu'on est vite contents, qu'il y a peu de remise en question.

YF: Est-ce que vous pensez que vous arriverez à fidéliser un public de plus en plus sensible aux démarches moins mainstream que vous défendez ?

PDM: Il faut susciter l'intérêt je pense. Il y a des cultures musicales qui n'ont pas beaucoup de visibilité, et c'est le rôle de ce genre de festival que de leur en donner en tenant d'élargir le public. Mais ça passe aussi par un travail d'explication, de sensibilisation...

MJ: Idéalement c'est plutôt un travail de régularité, c'est aussi la difficulté pour nous, c'est qu'il ne se passe qu'une fois par an. Ce n'est pas un lieu où on pourra développer les choses toutes les semaines ou tous les mois, donc ce travail didactique s'impose. Il faut aussi un travail intergénérationnel, on est en train de réfléchir à des moyens de permettre aux enfants de s'initier, de découvrir les boîtes à rythme, les instruments électroniques... Les parents de cette génération d'enfants ont bien souvent grandi sur les dancefloors, ils sont donc tout à fait ouverts à ça mais il n'y a pas encore d'activité pour les enfants.

PDM: Je pense à ça depuis très longtemps. Ces cultures musicales que nous essayons de mettre en avant sont cantonnées à de l'événementiel, des festivals etc. mais ça ne rentre pas, pour le moment en tout cas, dans la programmation régulière du BOZAR.

YF: Le festival reste un OVNI.

PDM: On ne peut pas encore se permettre de proposer des concerts électroniques de façon régulière. Il y a des choses qui se passent, Xavier Garcia-Bardon fait notamment de très bonnes choses dans le cadre d'Expanded Cinema. Mais nous sommes toujours cantonnés dans des événements liés à la fête, on ne sort pas encore du stéréotype lié aux musiques électroniques : « les jeunes viennent boire et se droguer ». Malheureusement ce cliché se perpétue.

MJ: Une grande partie du public vient parce que c'est la « fête au BOZAR », sans autre préoccupation.

YF: Quels sont vos fantasmes pour les futures éditions ? Qui rêvez-vous d'inviter ?

MJC: Je n'ai aucun rêve d'inviter qui que ce soit en particulier. Mon envie est plutôt de créer une affiche avec une série de noms qui raconte une histoire, quelque chose qui parle du passé, du présent et du futur, d'avoir une combinaison d'artistes qui fasse passer un message fort en tant qu'ensemble.

YF: Créer une identité ?

MJ: Oui, mais aussi créer un lien entre différents artistes d'époques et de milieux différents et faire ressortir un fil conducteur, rendre évident le fait qu'ils ne sont pas programmés là par hasard.

Le fantasme est plutôt budgétaire. Que l'on puisse nous donner les moyens d'être à la hauteur des autres festivals qui défendent cette optique de par le monde. Nous avons pour cette édition travaillé avec des moyens ridicules en comparaison avec ces festivals dont je parle. Nous étions toujours à cent euros près...

PDM: Quand on voit ce que le festival UNSOUND peut se permettre de faire, produire des créations originales... Par exemple dans le cas de Ben Frost & Daniel Bjarnason, ils ont pu avec l'aide de plusieurs pouvoirs subsidiaires (la

ville de Cracovie, la région, etc.) mobiliser la Sinfonietta de Cracovie et les artistes pour leur permettre de développer une création. Le projet tourne maintenant dans le monde entier. Un fantasme serait de réaliser quelque chose dans ce genre, de pouvoir produire des collaborations entre artistes Belges et étrangers et de les faire voyager en valorisant le fait que c'est une création du Palais des Beaux Arts de Bruxelles...

PDM: Evidemment nous en sommes à l'édition «zéro» du festival, il faut donc l'installer, lui faire prendre de l'ampleur en espérant que les moyens vont suivre.

YF: Un coup de coeur dans les performances que vous avez pu voir au festival ?

MJ: De loin Maja Ratkje, dans la salle Henri Le Boeuf, un des trucs les plus pinks que j'ai fait en tant que programmeur. Punk dans le sens lié à l'intensité extrême de sa performance. J'ai programmé énormément de Punk et de Noise, avec des mecs qui se défoncent sur scène et ce genre de choses mais dans des lieux plutôt propices à ça comme le Recyclart, mais dans ce contexte, la proposition musicale de Maja Ratkje, avec l'installation lumineuse de Hans Christian Gilje, les vitraux du BOZAR qui tremblaient... Je le savais à l'avance mais mes attentes ont été confirmées. C'était vraiment quelque chose à faire.

PDM: Dans un autre registre j'ai adoré qu'on ait pu inviter Time Warp et Howse. C'était un défi, ce sont des petits gars qui ne sont pas encore très loin dans leur carrière, qui ne sont pas d'énormes noms, qui ne font pas se déplacer beaucoup de public. J'ai vraiment été heureux qu'on puisse présenter leur travail.

MJ: J'étais aussi heureux de mettre les projecteurs sur la scène Belge expérimentale, qu'on puisse les confronter aux artistes internationaux dont on parle, et que le public ait pu voyager entre les deux dans un contexte d'écoute et qui soit intéressant pour tout le monde du point de vue technique etc. Que tous ces artistes belges qui sont souvent obligés de jouer dans des petits lieux en Belgique aient enfin une reconnaissance pour leur travail, et que le public suive. C'est quelque chose d'important à développer, Support Your Local Scene ! Et c'est quelque chose de motivant pour les jeunes artistes de se dire qu'ils peuvent arriver dans un tel contexte au niveau national, avec un public et une mobilisation des médias sans devoir passer directement par la Chine ou le Japon !

La prochaine édition du Bozar Electronic Arts Festival aura lieu les 26-27-28 septembre 2013. Plus d'infos sur www.bozar.be et sur www.facebook.com/BozarElectronic

ART BRUSSELS

18–21 April
Contemporary Art Fair
www.artbrussels.be
Brussels Expo
Open daily 12–7pm

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

Nocturne: Thursday 18 April, 7–10pm

Twitter  @ArtBrussels
Facebook  artbrussels

PHOTO KRISTOF VRANKEN

organised by **artexis**



LE VIF
L'EXPRESS

Knack

dS
De
Standaard

LE SOIR



ING



LIVRE

La Chambre des artistes

White cube

L'espace de la galerie et son idéologie
 Brian O'Doherty
 Editions JRP/Ringier

Brian O'Doherty comme l'écrivain qu'il est avant tout, a joint à la figure d'un critique, celle d'un Janus de l'art aux identités multiples.

Critique adulé au *New-York Times*, entre les années septantes et les années quatre vingt, — il est né en en 1928 — il fut aussi médecin et chercheur dans le domaine de la physiologie de la perception visuelle.

Cet aspect a dû servir non pas de déclencheur mais sans aucun doute a influé sur sa compréhension de l'œil en exercice, surtout lorsqu'il s'agit pour lui de montrer combien la surva-lorisation de la perception peut mettre à mal l'identité du sujet, réduit à un ballet d'organes perceptifs au détriment de sa conscience.

Cette dimension scientifique de la personnalité d'O'Doherty a donné lieu d'ailleurs, et de manière provocante, à un electro-cardiogramme proposé à Marcel Duchamp un soir de 1966.

Ce *Duchamp portrait*, est d'ailleurs une des pièces conceptuelles de ce même Brian O'Doherty, qui sévit comme artiste sous le pseudonyme de Patrick Ireland — identité choisie en protestation contre le massacre des Irlandais par les troupes Britanniques à Derry en 1972.

Sous cette identité, l'homme est donc un plasticien conceptuel, qui ne s'éloigne jamais longtemps de son axe de réflexion : l'espace de l'exposition et sa confrontation avec le spectateur/acteur de cet espace.

En outre, pour ne manquer aucune des cordes qui composent son arc, O'Doherty a été également pendant longtemps, l'homme d'une institution : celle de la fondation nationale pour les arts aux Etats-Unis, intervenant dans le financement de lieux alternatifs comme le Artist's Space (1973) et le P.S.1 (1976), connu en Europe pour sa politique prestigieuse de résidence.

C'est dans cette continuité, qu'à son initiative des textes fondateurs de la post-modernité ont pu émerger.

On pense au numéro 5+6 de la revue *Aspen* (1967) simultanément revue et multiple d'artiste.

Cette boîte à outils intellectuels et plastiques, unique en son genre, dédiée à Mallarmé ; dont Broodthaers disait qu'il était la source de l'art contemporain, car il avait inventé l'espace moderne ; fût l'occasion pour Brian O'Doherty de commander des textes à des artistes aussi variés que William Burrough, John Cage, Beckett, Eva Hesse, Robert Morris, Hans Richter.



**Kenneth Noland,
 vue d'installation à la
 galerie André Emmerich,
 New York, 1967**

Mais la palme du nez creux revient à sa commande à Roland Barthes.

Ce dernier lui envoie un inédit en Anglais qui n'est autre que : *the death of author/ La mort de l'auteur*.

Le projet Aspen qui s'est inscrit dans l'appréhension de l'art comme adresse et comme localisation, est aussi le coup d'envoi d'une décennie d'articles brillants, publiés dans *Art Forum* entre 1976 et 1981. L'historienne de l'art Patricia Falguière les a traduits et réunis sous le titre : *«White cube, l'espace de la galerie et son idéologie.»*

En fait de textes, ces articles parus en feuillets sont autant d'hypothèses de travail qui vont marquer des générations de galeristes, d'artistes, et de commissaires d'exposition.

Comme l'énonce en ce sens Patricia Falguière : *« Inside the White Cube est un texte majeur de la déconstruction du système de l'art moderne. »*

On doit en effet à O'Doherty des pages qui démontent à sa façon, somme toute légère, le rôle primordial de l'espace de la galerie et du geste de l'artiste, pour en faire voir la construction scénique et anthropologique, voire l'idéologie sous jacente.

Par delà le profil d'humaniste renaissance de Brian O'Doherty (scientifique autant qu'esthète et artiste) les formules fusent et l'esprit suit.

N'oublions pas, que l'homme a été aussi un vulgarisateur patenté de l'art contemporain pour la télévision anglaise.

En outre, en bon Irlandais, ses pères Joyce ou Beckett ne sont pas loin, ce qui fait qu'O'Doherty n'a pas que du style, il manie l'absurde, et le brio moins que la théorie pure et dure. Il est fondamentalement un homme de salon avec l'esprit qui l'accompagne - voir à ce propos le drôlatique épisode de la comparaison entre l'œil et le spectateur :

« Il est possible de diriger l'Oeil

mais il est moins fiable que le spectateur, lequel, contrairement à l'Oeil est très soucieux de plaire. L'Oeil est une connaissance hypersensible avec lequel on se doit de rester en bons termes. (...) » On dirait une fable, mais ce n'est pas d'Esopé, c'est de Brian O'Doherty sur l'histoire de l'art moderne.

Il poursuit : *« Mais comme tous les purs sangs, il a ses limites (...). L'Oeil a un problème avec le contenu, qui est bien la dernière chose qu'il demande à voir. »*

Que faire de l'œil alors puisque Brian O'Doherty s'en méfie ?

Cet œil dont il souligne : *« qu'il est le gardien de l'espace sans coutures de la galerie, de ses murs plans tendus de coutil »*.

Manifestement, il lui préfère le corps tout entier, ipso-facto il lui préfère le spectateur, car celui-ci n'est pas rebuté par les tentatives d'assemblage et de collage qui transforment l'espace et le libèrent. L'œil, dans une certaine mesure, s'accommode mal de l'impurité, il lui faut du lisse, de l'immédiat. D'où la fascination d'O'Doherty pour Schwitters et son *Merzbau* (1923-1943) alias la cathédrale de la misère érotique.

Un bric à brac méthodiquement agencé qui permettait autant à l'espace qu'à ceux qui s'y trouvaient de se mettre en mouvement sans être figés dans une pose définie.

De fait, l'espace du *Merzbau* n'a cessé durant vingt ans de s'inventer et de se transformer par succession d'assemblages d'éléments épars entre eux.

Reste à savoir si la galerie est un lieu pour sentir ou pour penser ?

Du percept au concept, O'Doherty, pourtant, n'a que faire d'être un manuel de muséologie ou une réflexion sur un théâtre pour un seul spectateur.

En empiriste, il pose des constats, et ne philosophe que peu sur cet état des



**Gene Davis,
 vue d'installation à
 la galerie Fischbach,
 New York, 1968**

lieux des « Chambres esthétiques » comme il nomme les galeries des années 60 et 70.

Ces dernières sont appelées ainsi, parce qu'elles ont « quelque chose de la sacralité de l'église, du formalisme de la salle d'audience, de la mystique du laboratoire expérimental (...) ».

Ainsi en est-il de la galerie, c'est une pièce où l'on est caché ou endormi, un lieu d'intime expérience.

Cette chambre est-elle d'ailleurs contenu ou contenant ?

Tout semble mêlé visiblement, d'autant que c'est au cadre moderniste, au sens propre et figuré, qu'O'Doherty confronte cet espace d'art, et pour finir s'attaque.

Car si la galerie est un cadre, est-elle un nouveau cadre ?

On l'aura compris, O'Doherty ne veut rien de moins que faire sa propre histoire de l'art, et pour ce faire il se démarque.

En premier lieu, en convoquant Clément Greenberg, en qui il voit un regardeur de mur, peu sensible à ce qui se passe ailleurs que dans la vision.

En ce sens, les notions greenbergiennes de « planéité », et « de littéralisation du plan pictural », sont ici triturées pour leur faire rendre l'âme.

D'abord parce qu'O'Doherty les reprend méthodiquement à son compte, pour finalement ensuite s'en émanciper, grâce à des notions aussi nouvelles alors que celles de geste de galerie et de contexte.

Des notions clés puisqu'après avoir défini le cube blanc comme « cet espace sans ombre, blanc, propre, artificiel, dédié à la technologie de l'esthétique », il lui faut donc vivifier cet espace, et comprendre qu'il va se transformer par son contexte en contenu d'art.

Si O'Doherty voit en Yves Klein un des précurseurs des gestes de galerie, c'est qu'il reconnaît dans l'apport des

nouveaux réalistes, un anarchisme impossible à envisager outre-atlantique. Les Américains seraient donc bien trop matérialistes pour s'attacher à des gestes d'art qui dégomment le rapport aux objets.

Inaugurant le temps de la dématérialisation de l'œuvre d'art vers un vide fertile, plein, à tout le moins, qui résonne de sens par sa portée dialectique ; ces gestes d'artiste ont tenté de conférer aux œuvres comme à l'artiste, une possible transcendance.

Toute conversion prenant sa source dans une croyance, on assiste alors à la possibilité d'arriver à faire advenir l'œuvre sans œuvre.

A l'exemple d'un Christo qui emballa le musée d'art Moderne de Los Angeles pour en faire littéralement un trou noir de l'institution muséale.

Or cette conversion engendre un déplacement tel, que la dé-création après la dématérialisation, pointe. Une agressivité claire se fait jour envers à la fois les lieux d'art et les spectateurs. Pour O'Doherty, de cette contestation il reste peu de traces à l'heure actuelle.

La postface au livre datant de 1986, renforce cette conviction. Au risque de passer pour un grincheux, le critique insiste : *« L'art était autrefois au service de l'illusion ; désormais il se nourrit d'illusions. Dans les années 1960 et 1970, vouloir se passer d'illusions était une démarche risquée. Elle n'allait pas être tolérée longtemps. L'industrie de l'art a, depuis lors, entrepris de résorber cet effort. (...) L'histoire de l'art en fin de compte c'est de l'argent. »* Voilà sa conclusion lucide, en même temps qu'un peu caractéristique. Après des années au service des avant-gardes, O'Doherty regrette qu'artistes, spectateurs, collectionneurs soient retournés bien sagement à la niche de la galerie et du cadre alors que des expériences artistiques déterminantes avaient fait gagner en liberté nouvelle ceux-là même. Tout est-il donc rentré dans l'ordre ? L'avenir serait-il dans l'atelier ? Suite au prochain épisode.

Raya BAUDINET-LINDBERG

Huit temps de réflexion

à propos du peintre Pierre Toby : suite à l'article d'il y a sept ans (*Toby, (con)textuellement*), in *Flux News* n°41, octobre 2006.

Alain géronneZ - 03.2013

Ok, en 2006 je vous avais déjà écrit quelques mots sur le peintre que voici. L'exercice n'était pas facile et j'avais fait usage de quelques ficelles. Dans ce numéro-ci, je pensais vous parler de Juan d'Oultremont, qui m'obsède depuis longtemps, et qu'on aurait pu voir à l'Art fair 2013, mais c'est Pierre qui a été retenu pour le stand de Communauté Wallonie-Bruxelles, ainsi qu'un autre artiste. Les art faits sont les art faits. Alors moi, sur qui on n'écrit presque jamais, je vais continuer à vous parler d'un autre des autres artistes que j'aime bien. Le titre, qui résonne de celui de mon article à propos de Sylvie Eyberg (mon premier article dans *Flux*), m'a été suggéré par l'artiste lors d'une récente conversation. Echo et Narcisse, résonner et réfléchir. Je demandais à Pierre s'il ne peignait plus que sur verre, et il me répondit, face à l'un de ses derniers tableaux, que *pour en arriver là il lui avait fallu huit ans de réflexion*. Mais rien à voir avec un pâle reflet... ce qu'il fait n'a rien à voir

Il y eut alors les petits tableaux en appartement (un appartement dont les fenêtres donnaient sur la *rue de la Consolation*), à Schaerbeek, il y eut l'atelier dans l'ancienne caserne Dailly, l'atelier de la rue Le Lorrain, comme un petit frère du grand atelier qu'occupait là bas Marthe Wéry jusqu'en 2005, *Les Brasseurs* à Liège et la *MAAC* rue des Chartroux à Bruxelles, *Détour* à Namur, l'exposition chez l'architecte Christian Kieckens à Bruxelles et retour à Bouge : la rencontre avec l'architecte Pierre Hebbelinck, et enfin l'exposition japonaise - la rencontre avec le Japon, dont le stand à *l'art fair* bruxelloise 2013 devrait être une sorte de "fac-similé".



Ci-dessus: Toby au Japon, entouré de son galeriste et de son collectionneur nippon. Photo : Satoshi

Ci-dessous: À L'Office d'Art Contemporain, Bruxelles, mars 2013. Photo : Danielle Brognon

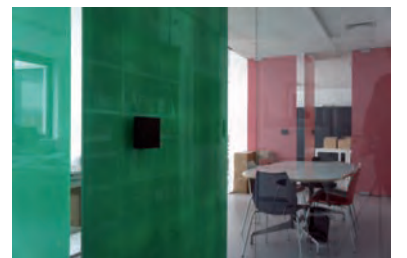
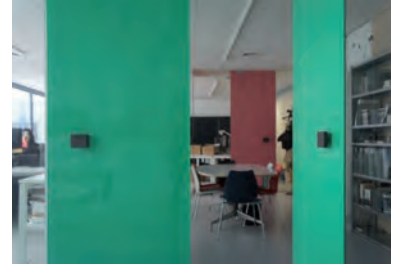


avec le *Grand Verre* de Duchamp, sa niche est moins solitaire, et qui ne se souvient des verres gris de Richter? On pourrait dire n'importe quoi : *Toby, ton père est vitrier?* ou : *Son frère est blanchisseur, promoteur?* Vite, trier : Pierre Toby, c'est l'homme seul. C'est Tati-Satie-Toby, c'est Bresson-Ozu-Rothko. Doucement faire le tri : Il faudrait bien chercher pour trouver l'humour de Toby, mais il suffira de considérer l'humour comme une chose sérieuse. (Un exemple de son sérieux : je lui ai demandé quel serait pour lui le-la peintre le-la plus emblématique, j'avais un doute sur Rothko, et il me répondit: *finalement c'est le genre de question auquel il faut répondre avec humour sous peine de ne pas s'en sortir* : le *jardin Koishikawa Korakuen* à Tokyo.) L'humus de l'humour. Quand Toby désespéra une temps de la peinture, il se mit au vert et sema, créateur de jardins sans doute éphémères, créateur éphémère de jardins... et puis se remit au verre dans son jargon initial, en plusieurs tableaux. Réflexion et réflexivité, *penser en peinture*, selon le mot de Marthe Wéry.

Autant de tableaux d'une supposition : Pierre peint à l'envers d'une surface de verre, transparent dans un premier temps, selon la constitution d'un miroir : jaune de cadmium contre surface argentique au revers du verre, la peinture apparaît lisse comme la vitre, généralement posée au sol contre un mur, et la patte de l'artiste ne se dévoilerait qu'à retourner le tableau et en voir la pâte. L'intégration architecturale, dans les dernières années permettra ceci : ainsi, les portes pivotantes de la Cellule architecture, bureau E505 des locaux de la communauté Wallonie-Bruxelles, sont constituées d'un côté de la vitre dépolie qui fait office de porte, et de l'autre du vert ou du rose peint à la main, dont l'irrégularité manuelle se dévoile par transparence. Car bien sûr il s'agit toujours d'un travail de peinture : il serait banal d'utiliser des verres colorés en eux-mêmes, il ne s'agit pas de vitraux ni d'éléments architectoniques décoratifs... s'il apparaissent comme des éléments de décor c'est qu'ils sont codés. *Le rose et le vert...* est un titre stendhalien moins connu que *Le rouge et le noir*, et ce sont des couleurs inattendues et déten-



Ci-dessus: Bureau E505, Cellule architecture, Communauté Wallonie-Bruxelles, 44 Bl. Léopold 1080 Bruxelles. Construction avec verres peints, de Pierre Toby.



dues, ce qui est sans doute le but dans ce bureau, translucide, découpé dans l'opacité (administrative?), contrastant avec l'architecture médiocre du bâtiment post-moderne déjà vieillot et mal vieilli. Un peu de bienveillance colorée, douce-acide, veille sur l'architecture en projets. Avant d'avoir vu cette installation, je pensais que le seul verre peint en rose était celui qui était exposé chez l'architecte Christian Kieckens il y a quelques années, dialoguant avec de grandes vitres peintes en vert de mai (jaune de cadmium) posées à plat le sol. Rapprocher ces deux pièces permet de voir au travail (ou en sommeil?) deux qualités de rose et deux qualités de vert - ceci en particulier au milieu d'autres mises en relation.



D'un architecte l'autre : installation dans les bureaux de l'architecte Christian Kieckens, Quai du Commerce, 1000 Bruxelles, et ci-dessous: Ebbelinck et Toby, Agence Dexia Bank, Bouge, façade arrière, vues intérieures et maquette dans l'atelier de l'artiste rue le Lorrain, 1080 Bruxelles, 01.2009.

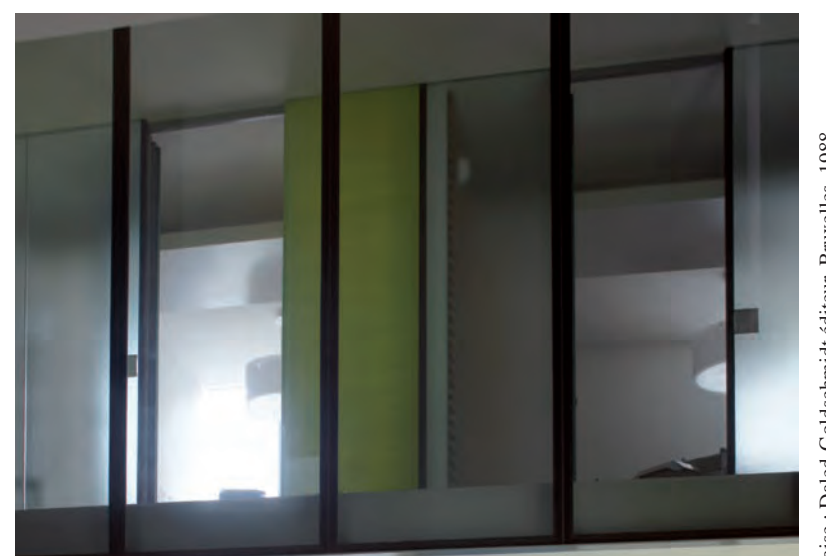


l'image - présente dans les premiers tableaux de Toby sous forme d'images secondes, dérivées de portraits espagnols, se fait de manière *ready-made* comme on le voit dans la récente exposition à l'Office d'Art Contemporain. Brillant et noir à la Velasquez ou Zurbaran. Nous aurons le bonheur de rencontrer le Japon

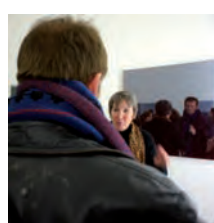
Une des plus belles réussites de Pierre et Pierre, Toby et Hebbelinck, c'est l'agence Dexia (versus Belfius) de Bouge (Namur), où l'architecte a très vite fait appel à l'artiste sitôt conçu le petit bâtiment trapézoïdal, qui est peut-être moins héliotrope qu'il n'y paraît. Mais la lumière y entre généreusement, et les parois parallèles aux deux façades, en verre dépoli, ont été le lien d'une intervention architectonique et picturale, sobre et parcimonieuse, de Pierre Toby. Le vitrail avait autrefois pour fonction de charger spirituellement la lumière divine, ici ce n'est plus que le soleil qui infiltre la couleur. Tout ceci n'aura pas sauvé des revers la banque Dexia : ce projet tient malgré tout du miracle, à marquer de deux pierres blanches.



Que les pages de Flux News sont petites ! Quelle place me reste-il pour vous parler des verres fumés, des verres-espions de Toby? Dans un essai remarquable, Jef Wall analysait, à propos de Dan Graham, le côté "pouvoir vampirique" des



murs-rideaux en faux-miroir. J'aurais pu appeler cet article, à la Wilde, *"The portrait of Toby Peter"* maintenant qu'il peint le revers de verres fumés. Ce qui donne des noirs colorés très réfléchissants, qui renvoient le portrait du regardeur. Le retour de



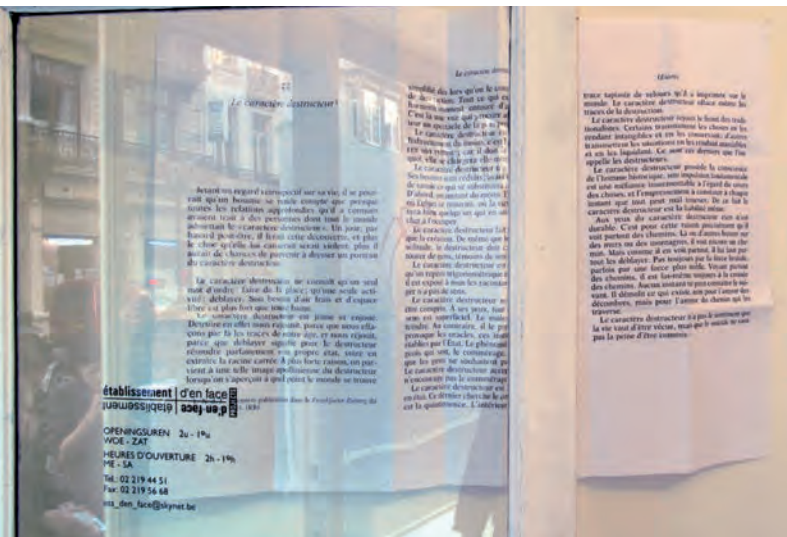
mondrianesque de Pierre à la *Brussels Art fair*, sans avoir à le passer au tamis ou au tatami... à voir.

Emmanuelle Quertain, un caractère destructeur

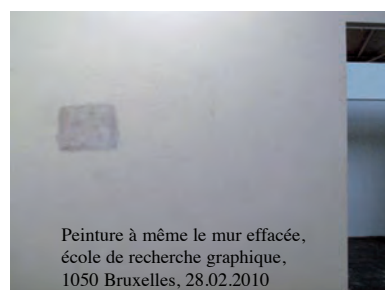
sur la peinture à propos de ses années d'apprentissage
Alain géronneZ - 03.2013

Une femme, vue de dos, semble flatter de la main son chien basset. Et, tout à côté, la même femme, même attitude et une peinture trop vite tenue pour identique. A lire cela, comme je l'ai lu, que voyez-vous? Un Ingres, un Courbet, un Manet, un Richter? Du R.P. Turine? Un peu tout cela, mais la bonne réponse c'est : un Quertain. Que je n'ai pas vu...

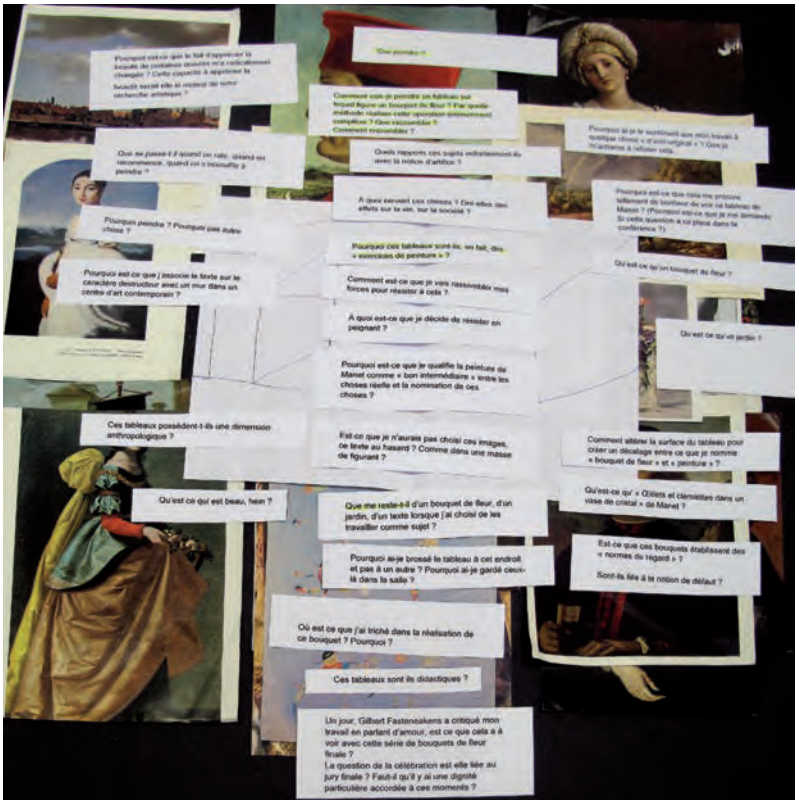
Peut-on peindre sur le mot comme sur le motif ? sur le mur comme sur la toile, sur la gypsine comme le gesso ? les effacements d'Emmanuelle en font douter. La peinture *cosa mentale* à la case départ repasse par l'image à présent, l'image cinématique puisque sérielle. Par bonheur, on peut tout tenter, librement, même si tout semble avoir déjà été fait.



Longtemps, j'ai buté sur "Le caractère destructeur", texte de Walter Benjamin qu'Emmanuelle mettait en exergue de son exposition d'un jour à l'Etablissement d'en face (mars 2010) à Bruxelles. Et qu'elle reprit, l'inscrivant et l'effaçant picturalement dans une lutte acharnée avec le mur, sur un mur de Network, Alost, en juin 2010, à l'occasion de son jury de Master. Je ne voyais pas ce que la (dé)constructive jeune peintre pourrait avoir de destructeur, sauf qu'effectivement ce texte n'est pas sorti indemne de sa lutte avec l'ange. Je ne sais pas avec quelle plume Benjamin l'a écrit, mais je sais avec quels pinceaux, tampons, éponges Quertain a inscrit et effacé le texte de son aîné. Il y avait peut-être quelque chose d'auto-analytique, donc constructeur, dans la quête d'une jeune peintre, qui par ailleurs interroge le langage, en lutte avec la peinture pure et l'image, L'image qui toujours déjà dit, déjà texte, et souvent prétexte à peindre.



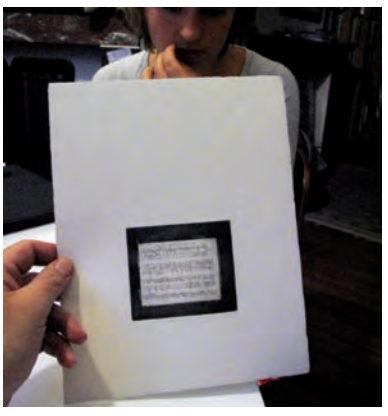
photos-souvenirs : Alain géronneZ (sauf mention contraire)
texte: révision par l'artiste, que je remercie.



Emmanuelle se pose des questions sur le *que peindre* et répond en peinture. Dans la petite exposition clôturant une workshop de Joëlle Terlinckx (qui est également à l'initiative des expositions à l'*Etablissement d'en face* et à *Network*), à l'école de recherche graphique, elle met à plat ces questions dans une vitrine et installe sur la porte vitrée de la galerie de l'erg une phrase de Michel Foucault : *Je suis reconnaissant à ceux qui ont suivi les trajets et les détours de mon travail(...) Quant à ceux pour qui se donner de mal, commencer et recommencer se tromper, tout reprendre de fond en comble...*

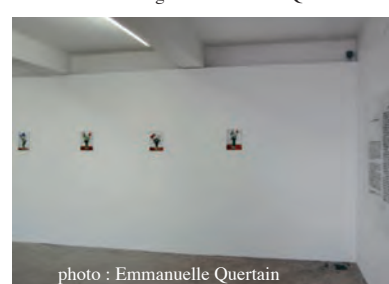
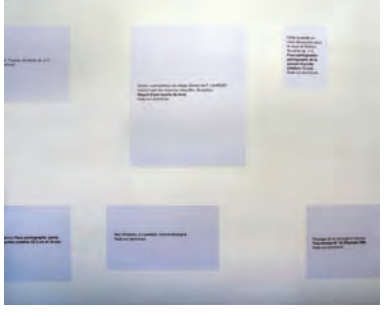


C'est comme si elle cherchait le moment où le texte va se mettre à faire image : et ceci est flagrant aussi dans son travail de gravure. Elle réalise de petites gravures de partitions de musique - de Bach -, par exemple, ou réalise des gravures pour ses cartons de vernissage, faisant de ceux-ci des objets d'art, peut-être les seuls objets dont elle fait quelque cas...

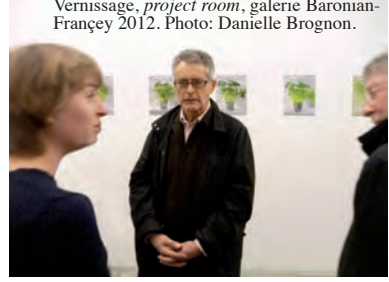


Faire pivoter sur lui-même un vase de fleurs et en peindre toutes les positions successives est ce que j'appelle cinématique : Cézanne ne disait-il pas que s'il déplaçait son chevalet de 30 cm., il devait recommencer sa *Sainte-Victoire*? Ici chaque léger déplacement du vase induit une autre toile. Emmanuelle, qui commença par peindre des montagnes d'après photo, trouve ses réponses à l'angoissant *quoi peindre?* Un simple cadre d'adhésif jaune délimite au mur le (premier?) tableau inexistant de la série, faisant écho à la fresque murale, la notion de *veduta*, et enfin la toile sur châssis. Étrange opacité du mur sur lequel se pose la peinture efflorescente d'Emmanuelle, qui cherche la nature dans la nature de la peinture (ici nature morte?). Aux fleurs de *Network* succéderont le persil de la *Project room* d'Albert Baronian, ou plus lointainement plus près de nous, *là bas maintenant*, les citrons de Vienne... ces toiles, sous le regard de Joëlle Tuerlinckx prennent dans le contexte de cette exposition une allure de photogrammes d'un film.

Emmanuelle me raconte un cas psychiatrique dont elle a entendu parler : un homme se sentait agressé par sa main, et luttait contre elle de l'autre. Peut-être ceci l'a-t-elle marquée lors qu'elle inventa le *faux pantographe*, qui servit à la série de toiles exposées tout récemment au centre culturel de Strombeek à l'invitation de Luk Lambrechts? A partir des vues d'un livre d'histoire pour lycéens, Quertain se dédouble :



d'un côté de la pièce, les légendes des images au mur, de l'autre les toiles, souvent peintes au *faux pantographe* équipé de deux pinceaux : le pinceau de gauche peint l'image, celui de droite des taches en symétrie. La maîtrise de la peintre est contre-balancée par l'expérience inventive. Elle avait évoqué dans son mémoire de master *In a Landscape*, de John Cage, comme un pressentiment de l'aléatoire à venir. À suivre.



Vernissage, project room, galerie Baronian-Françey 2012. Photo: Danielle Brognon.

Humanité des images, images d'humanité



Charif Benhelima, "San Damiano" 1997-98, © C. Benhelima

Une série d'expos donne à voir des images photographiques où l'homme tient la place essentielle. Soit pour témoigner de ce qui ne va pas en nos sociétés, soit pour toucher au mal-être et à la maladie ou la mort, soit pour esquisser une vision amusée de la vie sociale.

Charif Benhelima est Belge, fils d'immigré. Son statut d'allochtone l'interpelle et il s'interroge sur ce qui fait qu'il y a, dans un pays démocratique, une séparation administrative et mentale entre indigènes de souche et citoyens descendant d'exilés étrangers. Au BPS22, il traduit ce questionnement dans un travail photographique intimement lié à l'autobiographique.

Les noms rassemblés au Musée de la Photographie par la collection de la famille Janssen s'ouvrent sur des recherches plastiques. Ils ne dédaignent pas la part d'ombre qui hante les humains, la morbidité inhérente à l'existence éphémère des êtres. Charles Poullicevich se sert du quotidien surpris au cours de circonstances où les gens se donnent en spectacle, théâtralisent consciemment ou non un moment vécu. Quant aux albums de famille étalés de 1870 à 1980, ils sont témoins directs de l'intimité de citoyens ordinaires.

Behelima, l'allochtone

Les individus que Benhelima (Bruxelles, 1967) fixe en photographies se montrent tels qu'ils sont, en lien avec des endroits spécifiques. Chacun est saisi au sein d'un décor qui, servant de fond, devient un arrière-plan quasi symbolique. Et cet environnement implique davantage l'enfermement, la barrière, l'obstacle que l'ouverture au monde, l'espace de la liberté.

En effet, les enfants jouant dans la rue se heurtent à des façades, voire à leur propre reflet dans une vitrine, présence virtuelle aussi prisonnière de l'image donnée de soi que la présence réelle l'est du déracinement. Les sans papiers parqués au Petit Château à Bruxelles ou dans l'ex-centre d'accueil San

Damiano sont ou bien dissimulés sous les tissus qui recouvrent leur sommeil précaire, ou bien insérés (incarcérés ?) entre quatre murs, même si certaines portes et fenêtres semblent ouvertes ; la jeune prostituée tunisienne est cernée par le bric à brac désordonné de sa misère.

Au centre de l'espace du BPS22, face à face, deux œuvres hautement symboliques. D'une part une photo d'école où Benhelima élève est isolé, solitude extrême, de tout contexte temporel, géographique et culturel par des ajouts picturaux ; d'autre part, l'agglomérat mural d'une série d'autoportraits et de portraits retravaillés (à partir d'images polaroid) jusqu'à en devenir presque anonymes de personnages issus de sa famille marocaine d'origine sémite, ce qui ne facilite pas la résolution de sa quête d'identité.

Cet ensemble constitue une démarche de constat. Nul appel à la sensiblerie. Simple alignement de situations factuelles. Un indirect réquisitoire pour trouver le moyen de sortir des critères d'apparences quand il s'agit de juger et jauger les gens. Car ce belgo-judéo-maghrébin, de langue flamande, est toujours en recherche d'identité et sa lettre au roi, inscrite au sol, sous les pas des visiteurs, amène, en plus des images, une réflexion argumentée.

La collection Janssen

Galeristes et collectionneurs passionnés dont Yan Pei-Ming a peint les portraits sans concession, les Janssen ont réuni, au fil des ans, nombre de photos de qualité, souvent en format géant. Leur choix, visible au Musée de la Photographie, tourne essentiellement autour de l'homme, même s'il y a des incursions du côté du paysage ou de la nature morte.

Des scènes marquent. Celle de « L'Arrestation » selon Jeff Wall évoque bien ce que la photographie comporte d'ambiguïtés. Les personnages sont mis dans des attitudes précises, l'éclairage est celui d'une série télé qui

met en valeur visages et insignes. Misant aussi sur la frontière ténue qui sépare potentiellement vrai et faux, Cindy Sherman installe des visages de poupées en extase charnelle, humanité d'artifice affichant son artifice. Robert Heineken suggère une sorte de dédoublement par superposition comme si se dissociaient personne et rêve de soi.

Avec un éclairage en contre qui auréole, Torbjørn Rødland fait de son bambin enduit de nourriture une figure de l'opposition, à la moue et au regard pleins de défi. La nudité choisie par Helmut Neutor prend à son tour des allures d'étrangeté, recouverte qu'elle est de poils tombés de sa coiffure ; elle affiche ainsi le paradoxe du beau rendu laid, de la chair vivante opposée à d'inertes phanères. Joel Peter Witkin pousse plus loin en montrant « *Le Baiser* » de deux têtes momifiées, monstrueuses dont la peau ressemble à des lambeaux de tissus.



Sam Samore, "Allegories of Beauty # 171", 1990. Galerie Rodolphe Janssen, Bruxelles.

Chez Serrano, le corps incisé ou ensanglanté est présenté selon une esthétique parfaite, paradoxe de la chair la plus tendre liée à la mort qui la décomposera. Les ogres ensavonnés de Zhang Huan, bouche ouverte, masquent des humains ou s'apprentent à les recracher, monstruosité de

cauchemar autant que métaphore d'une enfance indigeste. La monstruosité, Richard Prince la suscite par l'association de plage pour vacanciers avec une estivante exhibant une jambe bardée de tiges orthopédiques en métal.

Les portraits de Thomas Ruff dardent sur nous le regard d'une présence qui paraît, comme leur faciès, impliquer une sorte d'indifférence figée à jamais dans des solitudes. Un esseulement que traduit à son tour, sur oreiller, un couple de Sharon Lockhart ou telle jeune fille de Wolfgang Tillmans à la sueur dégoulinant dans son décolleté. Les citadins campés par Philip-Lorca di Corcia révèlent des moments d'existence face à la consommation : isolement du navetteur fatigué et de son poisson rouge, délaissement du noir face à une superette, abandon d'une dame en train de se restaurer.

La Vénus au briquet, sortant de l'onde à la manière d'un Botticelli, donne l'impression de compenser sa divinité par la cigarette alors que les femmes de Garry Winograd sont prêtes à saisir à l'instantané les petits plaisirs de la vie. Quant à Sam Samore, il gomme l'individu en le réduisant à un sourire aux lèvres en méga-gros plan.

L'absence de l'homme et son désir de retrouver une nature idéalisée est le thème de ce bureau cadré par Lynne Cohen. Ici, tout est froidement technologique mais la décoration, bien que factice, révèle une nostalgie de paradis perdu via nuages et poissons. L'usine étalée par Andreas Gursky semble appartenir au jeu des '7 erreurs' familial de la presse écrite : en l'occurrence retrouver, parmi la surabondance des éléments de l'atelier, la présence réelle des ouvriers. Le 'drive-in', cinéma en plein air pour automobilistes indolents, permet à Hiroshi Sugimoto d'opposer la rigidité de la blancheur d'un écran vierge aux lignes mouvantes du paysage environnant entrevu. Quant à la nourriture que cerne Stephen Shore, ses coloris ne cachent guère qu'elle attend celui qui, accoutumé à la mal-

Burkhard associe le désert à la notion d'infini et Mike Epstein, avec sa plateforme pétrolière, mise sur la fragilité des réalisations humaines, fussent-elles impressionnantes, face à la nature.

Poullicevich, la vie représentée

À l'affût de ses semblables, Charles Poullicevich (Lyon, 1980), diplômé de La Cambre, exposé au Musée de la Photographie, semble fasciné par toute manifestation du besoin de jouer un personnage, de se montrer tel qu'on n'est pas, de faire et se faire un spectacle devant le regard d'autrui.

La diversité est au rendez-vous. Mais un élément semble être le fil rouge de cette démarche : c'est que, presque toutes les photos sélectionnées ont un élément... rouge. Parfois, il s'agit d'un simple point, souvent des espaces plus étendus du décor, de l'habillement, des objets. Par contre les situations et les personnages sont de toutes sortes.

À bien les regarder, il devient vite évident qu'il s'agit toujours de moments liés au besoin, volontaire ou inconscient, de représentation dans le sens d'attitudes et d'actions liées à la présence d'un public susceptibles de les regarder. C'est explicite dès lors qu'il s'agit d'un défilé de candidates à quelque concours de miss quelque chose ou du cabot pour médaille du plus beau toutou, de la prestation d'un prestidigitateur, de boxeurs disputant un round comme on danse le tango... Peut-être l'est-ce moins lorsqu'il est question de circonstances plus intimes ou focalisées sur des êtres en plan rapproché mais dont on pressent qu'ils sont observés par des regards hors champ.

Telle cliente de bistrot, attablée au sein d'une sorte de pénombre mordorée, est saisie dans une pose un peu poivrée correspondant à ce jugement populaire du style « elle se donne en spectacle ». À l'inverse, assurément, de cet usager de transport en commun englué dans une solitude entraperçue derrière une

vitre. Tel duo d'ados, assis sur une borne de ciment au milieu de la circulation urbaine, arborant un drapeau qu'on imagine belge, a l'air de lancer une sorte de singulier message sémaphorique. Tel chien paraît décontenancé, hypnotisé par l'envol d'une plume bleue alors qu'une main de

Ses paysages urbains, comme ceux de Thomas Struth, attestent du règne de l'auto et du béton sur les habitants, avec çà ou là, une nostalgie d'un urbanisme à l'ancienne. De son côté,

ERSTEIN

L'art qui ne cache pas la forêt

Puisant dans la diversité de sa collection, le musée Würth est passé sur le versant écologie afin de proposer des œuvres qui ont pour sujet, figuratif ou abstrait, symbolique ou psychanalytique, la forêt, les arbres, la végétation.

La prédominance de la figuration s'explique par le choix du sujet. Il s'appréhende en effet d'abord par le regard direct que nous portons sur la nature, le paysage, la forêt, l'arbre ou n'importe quel végétal. Le plus ancien tableau, daté de 1845 et signé Spitzweg, inscrit un couple d'amoureux dans la luminosité dorée d'un crépuscule encadré par une végétation envloppante. Un romantisme qui s'effacera devant la délicatesse décaillée d'un coucher de soleil de Sisley, la juxtaposition des touches de Pissarro, celles plus larges de Corinth ou de Rohlf, le quasi pointillisme de Baum, le frémissement flou des feuilles chez Henninger ou du mouvement intégré des promeneurs du Tiergarten selon Lebermann.

Le fauvisme va provoquer l'éclatement des couleurs. Kirchner entrelace vert, bleu, jaune et rose. Scherer renchérit et

André Masson, oubliant le surréalisme, se souvient de cela quand il peint son « *Amandier dans le vent* ». Le symbolisme ramène des corps mythologiques entre les troncs des arbres. Soit dans l'exubérance réaliste des muscles chez Rothaug, soit stylisés chez Ackermann.

Avec le surréalisme, les artistes renouent avec l'aspect mystère, inquiétude qu'engendre la forêt dans l'imaginaire collectif. Max Ernst a conçu des dessins et frottages qui jouent avec des analogies décalées, des associations insolites. Hans Arp invente une femme proche de la liane et du bourgeon.

Pour les expressionnistes tel que Beckman, puisque la guerre est passée par là, le poids du tragique semble peser sur les formes, s'accommoder du sombre. Il influencera aussi le pinceau de Georg Merkel. Et l'évolution du monde actuel ne suggère guère aux créateurs une sérénité idyllique. Un cliché de Robert Longo sert de transition : un sous-bois dont la brume laisse supposer quelque menace. Tel fusain de Kaminski, tel crayon de Günter Grass s'attachent à des troncs et branches dévastés, rendus plus noc-

turnes encore par la noirceur du matériau.

De la déprédation à l'aspiration

Les compositions de Kiefer, assemblages mi-peinture mi-sculpture ou photo, attestent de destruction, de chaos, de ravages. C'est à l'évidence aussi l'impression suscitée par les souches abandonnées et les arbres ébranchés répartis sur toile par Volker Tannert. De même les dessins frémisants, tourmentés, emportés par la fougue graphique de Bernard Schultze n'empêchent pas la finesse du trait de se charger d'un désarroi de cauchemar.

Katz divise l'espace en plans horizontaux reliés par la verticalité des arbres et, cependant, cette apparente tranquillité est troublée par un tourbillon de feuilles emportées par un vent perceptible à travers une idée de mouvement. Un vent qui se retrouve, tempétueux, enrobé de pluie, chez Benjamin Muecher. Norbert Tadeusz, lui, rougit le sol sur lequel des racines à allure d'araignées géantes supportent des troncs torturés alors que Dieter Krieg souligne que certaines floraisons peuvent avoir des allures de blessures.



Max Ernst, « *La forêt du somnambule* », 1934, collection Würth © ADAGP, Paris 2012 (Volker Naumann, Schönaich)



Charles Paulevich, de la série « *Variation* » où le baigneur qui, sous les boules de l'Atomium, semble avoir les boules de sauter dans l'eau froide... © Charles Paulevich

quidam, à peine éclairée, indique des présences en périphérie.

C'est en pleine rue qu'un autre clebs effectue un saut acrobatique pour s'emparer d'un morceau de barbe à papa que lui tend sa maîtresse, quasi invisible, tandis que des passants déambulent indifférents à l'exploit canin que le vendeur de sucreries guigne d'un air amusé. Sans se rendre compte que l'animal donne l'impression d'être sous la coupe magique d'une fée Clochette peinte en apesantur sur la devanture de son étal.

Chaque photo est support potentiel d'une histoire à raconter. Début d'une nouvelle que cet enfant, déguisé en Zorro à cape noire et épée de plastique mais affublé d'un masque de... Donald Duck. Matière pour une autre histoire que cet homme, qu'on imagine traducteur simultané dans un congrès,

jetant un regard perplexe à sa droite alors que les autres regardent à gauche. Ou cette femme en bas et bustier rubiconds, assise sur les genoux de son supposé amoureux, à demi cachée par l'ombre chinoise d'individus franchissant l'espace au pas de course.

Il y aurait une vie à imaginer à partir de cette dame bien mûre se défoulant jusqu'à l'extase dans un tango renversé avec un partenaire décoré de cartes à jouer. Il y en aurait huit à réinventer par l'intermédiaire de ce groupe de jeunes dames à l'entrée d'un immeuble, en attente (comme chez Alain Bryer avec le Tour de France) d'un événement sportif ou folklorique. Chaque scène marque en effet très clairement qu'elle se situe après un moment passé et avant l'instant qui suivra, autrement dit qu'elle représente la suite de ce qui constitue la ou les personnes photographiées mais qu'il y

aura d'autres actions, conséquences de ce qui vient juste de se passer. On passe alors au roman. Et qui sait, si on passait de l'une à l'autre de manière ininterrompue aboutirait-on à une saga de la vie ordinaire en train de se rêver extraordinaire.

Michel Voiturier

« *L'allochtone* » au BPS22, 22 boulevard Solvay à Charleroi jusqu'au 26 mai. Infos : 071 27 29 71.

« *Une affaire de famille* », « *Charles Paulevich : Variation* » au Musée de la Photographie, 11 avenue Paul Pastur à Mont-sur-Marchienne (Charleroi) jusqu'au 12 mai. Infos : 071 43 58 10

Les plantes sculptées par Damisch se révèlent agressives. Sur des aquarelles de Tereska Zimmer, des arbres aux étranges colorations paraissent s'enlancer dans l'inextricable. Lüpertz ajoute de claires allusions militaires en des travaux pastichant des croutes à chiner en brocante. Il n'en oublie pas l'usage du bois grâce à deux toiles semblant rendre hommage à l'artisanat, à l'ébénisterie. Gabi Sreile traite l'arbre à la manière de Jean-Pierre Ransonnet chez nous.

Paradoxalement, avec les menaces qui planent sur la planète, la perception de la nature est devenue aussi une raison d'espérer. Elle est perçue en tant que lieu non-urbain, espace de respiration. Voilà ce que traduisent des huiles polychromes et lumineuses de David Hockney. La panoplie de champignons de Wintersberger est la preuve de la diversité des espèces. Les panoramas rendus minutieusement feuillus par Lester Campa fondent un univers de verdure prêt à absorber une humanité en mal de naturel, trop parfait d'aspect pour être autre chose qu'un rêve.

Persiste néanmoins l'opposition entre l'urbain et le naturel, entre le périssable et le supposé pérenne ; elle est admirablement traduite à travers une série de travaux signés Ben Willikens qui mettent en confrontation un paysage arboré et des éléments de béton. Une subtile approche de la lumière et, par conséquent, des variations liées à la temporalité, souligne les contrastes entre végétation vivante et constructions délaissées, plantes et palissades ou murs. Le jeu créatif porte sur la frontière ténue entre vie et mort,

présence et disparition, utilité et inefficacité. Gerhard Richter use d'une fluidité visuelle vaporeuse afin de considérer élémentaire et artificie, couvert et découvert.

La barrière, par contre, chez Antal Sprok, est un prolongement de l'arbre, une prolongation de son existence après qu'il a été abattu. Les planches qui la constituent deviennent alors sculptures, mises à nu de la matière ligneuse. Chez Christo, au contraire, c'est l'emballage, la mise sous, protection ou dissimulation, mise en valeur ou linéol. L'ensemble, on le voit, est varié. Il permet, en outre, de découvrir un certain nombre d'artistes allemands peu connus chez nous.

Michel Voiturier

Musée Würth, rue Georges Besse à Erstein [F] jusqu'au 19 mai. Infos : 00 33 388 64 74 88 ou Catalogue : C.Sylvia Weber, Christoph Craf Douglas, Peter-Klauc Schuster et collab., « *WaldesLust* », Künzelsau, Swiridoff, 320 p. (69,90 €)

Histoires de Livres

Le salon du livre d'artiste de Bruxelles

TOUR & TAXIS - 01 & 02 JUIN 2013 - 10 H À 18 H



- > Expo-Vente
 - > Animations
 - > Expositions
 - > Rencontres-Débats

Programme complet sur

www.histoiresdelivres.be

CORPS COMMUN

EXPOSITION 13.04 > 14.07.2013

COLLECTIFS D'ARTISTES

2 GÉNÉRATIONS 1968 / 2013

ANCIENS ABATTOIRS MONS
RUE DE LA TROUILLE, 17 - 065/56.20.34 - WWW.BAM.MONS.BE



Madrid

Révolution en 33 tours



ca2m discota, flaming star eigentitich 12mal dissa

La musique pop ainsi que les formes politiques qu'elle engendre sont l'objet d'une exposition intitulée «Pop politics : activismos a 33 revoluciones», dont le commissariat a été assuré par Lopez Munuera. La manifestation est visible jusqu'au 21 avril au CA2M de Madrid.

On s'est aperçu que les émotions

venues de ce type de musique sont à la source de l'idée de communauté autonome, et de ce que le pouvoir en a rarement tenu compte par le biais de son système de contrôle. Il n'est pas neuf d'affirmer que la musique pop constitue un changement des plus définitifs au niveau politique au XXe siècle. Il est vrai qu'en apparence la logique du pop se met au service du

triomphe capitaliste, tant au niveau de la forme qu'à celui de la consommation à la portée de tous.

Toutefois elle incarne un terrain favorable aux interactions, appropriations et révolutions au plan social et politique. L'exposition réussit à convaincre. A l'aide d'une préparation rigoureuse (le catalogue en parle très bien) et d'un choix bien réfléchi

d'artistes de niveau international (une trentaine) armés de propositions suggestives. On sait que la musique pop et tout ce qui la prolonge (chansons, disques, vêtements, concerts, marchés, fanzines, etc) est l'outil d'une affirmation à la fois personnelle et politique. Pour débrouiller un tel écheveau, le responsable de l'exposition a décidé de diviser son parcours en cinq sections. «Corps à 33 tours» : les œuvres proposées ici désignent le look en tant que territoire nécessaire à l'autosatisfaction, mais à la fois reliées et distinctes du *mainstream*; le contenu dont il est question n'aboutit pas à l'homologation du corps, mais au contraire au désir de manifestation de l'individualité. «Espaces de bonheur extrême» organise une cartographie des lieux donnant naissance à des relations interpersonnelles où la subjectivité entre dans le jeu par le biais des émotions, des désirs et de la subculture. Ainsi, les salles de concert et la chambre ornée de posters de groupes préférés. «L'émancipation du fan» cherche à redéfinir l'image du supporter inconditionnel avec le spectre suivant : on ira du sujet passif jusqu'à la personnalité marquant son indépendance et dont la star admirée devient l'outil pour la construction exigeante d'une identité propre. Dans la séquence de l'exposition intitulée «Du Samizdat à l'Agit Prop» on voit s'approfondir l'esthé-

tique de l'autoproduction, laquelle ne cherche qu'à obtenir sa séparation d'avec l'autorité et le contrôle d'autrui. Ce matériel rencontre une ambiance musicale dont il s'inspire. Il est question de clandestinité par l'usage de réseaux alternatifs qui se présentent comme improvisés, à rendement économique certain et débordants d'imagination. Ultime étape : «Cover versions, revisitation» met en scène le thème de l'appropriation au niveau d'une version personnelle d'un matériel préexistant, une fois oubliées toutes préoccupations liées à l'original, afin d'aboutir à une *vita nova*. Arrivés à ce point on ne peut que constater la confluence entre la musique pop et l'art contemporain : soit la capacité à éveiller des manières de désapprendre plutôt qu'à promouvoir ouvertement la rébellion.

Franco Giaveri
Traduction de l'italien par
Aldo-Guillaume Turin

Fragments archéologiques

Les espaces Matadero de Madrid accueillent jusqu'au 9 mai l'exposition «Arqueológica» conçue par Virginia Torrente et accueillant les œuvres de Christian Andersson, Pedro Barateiro, Mariana Castillo Deball, Mark Dion, Daniel Guzmán, Diango Hernández, Regina de Miguel et Francesc Ruiz.

Art et archéologie ont des liens qu'ils ont mis en évidence. L'exposition laisse apparaître combien recherche et fouilles représentent les aspects essentiels des deux disciplines. Quelques-uns parmi les artistes présentés, tout en évitant les rapprochements faciles et les références évidentes, proposent des narrations basées sur des fragments dont la succession très surveillée permet d'engendrer des significations qui, une fois percues, donnent sens. Il est question de porter au jour une connaissance enfouie ou oubliée, des fragments d'«un temps en ruine».

Le regard de l'archéologue est avant tout attitude devant le réel, c'est un processus qui suppose une enquête dans un domaine particulier du savoir et surtout la capacité d'unir entre eux des éléments différenciés dans le but d'établir une logique là où l'on s'attendrait à de l'arbitraire.

Francesc Ruiz (Barcelone 1971) présente sa recherche tirée de la bande dessinée, en particulier de «Sukia», BD italienne érotique publiée entre 1977 et 1986, diffusée en Europe (Espagne, Belgique, France) et aussi aux USA, et en Colombie.

Avec l'explosion planétaire, milieu des

années 80, de la vidéo-pornographie, la publication disparaît et devient aussitôt un objet de culte et de collection. L'installation de Ruiz comprend des copies de Sukia, des numéros de revues dus à l'artiste, d'autres publications encore et une très importante documentation cherchant à éclairer un contexte qui, en parlant de la culture populaire et de l'usage d'instruments relevant de l'archéologie comme de l'approche culturelle, renvoie à certains standards de la société de masse, comme la censure, le porno, l'underground, le genre, l'archive, la collection, etc.

Mémoire et histoire exigent l'application du concept de déconstruction, ainsi qu'une réinterprétation. Et cela tout autant quant au contexte social et politique que concernant le résultat esthétique présenté au spectateur. L'artiste, loin d'affirmer une thèse ou d'offrir des réponses toutes faites, veut radicaliser le questionnement et entretenir le doute afin de laisser émerger une nouvelle manière de penser et de percevoir ce que le passé a de discontinu.

Virginia Torrente de son côté se réfère amplement à Lévi-Strauss dans le but de nous éclairer sur le point de départ théorique de l'exposition : «Les ethnologues recueillent des éléments dépourvus de significations pour les historiens, ce faisant ils étudient les propriétés que cache un objet mais qui concernent sa raison d'être, celle-ci sera sociale ou artistique... Mécanismes traduisant l'émotion esthétique.»

L'exposition souligne bien la cohabitation entre art et archéologie, de sorte



installation de Francesc Ruiz

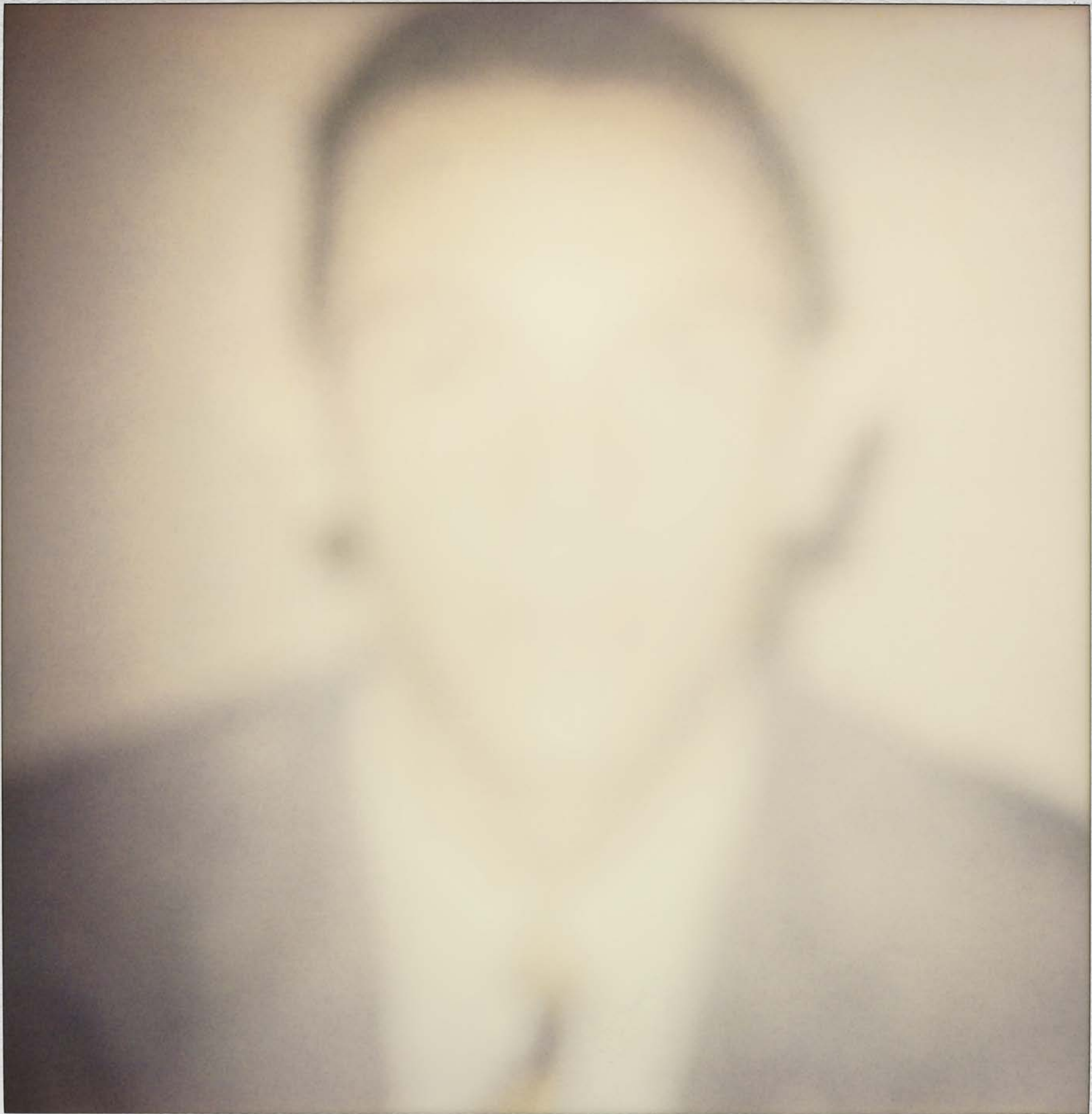
que l'un et l'autre en arrivent à démontrer leur propre matérialité ; ils représentent un témoignage vivant du passé et de l'histoire oubliée. «Le savoir n'arrive jamais seul» nous indique le titre de l'installation de Regina Miguel (Málaga, 1977), où l'artiste établit efficacement une connexion entre la pensée scientifique et d'autres champs d'enquêtes, laissant apparaître des intersections possibles au cœur de la connaissance. Jonathan Whitmore, astrophysicien interrogé par elle, affirme : «Tout ce que nous pouvons

nommer (par le mot table, ou roche, ou céramique) ne forme que 5% de l'univers. Le restant est matière obscure (20%) et énergie tout aussi obscure (75%). Étrange phénomène!»

Ces constatations incitent à chercher des noms pour ce que nous ne connaissons pas encore, tant dans la science que dans la science-fiction. D'autre part, comment ignorer que les œuvres d'art supposent des finalités, des preuves ou des expériences ? On s'aperçoit que continuer à fouiller est

une véritable vocation. Pedro Barateiro (Alamada, 1979), auteur d'une remarquable installation, nous le rappelle par une phrase de Paul Virilio : «Le champ de la vision m'a toujours semblé comparable à un terrain de fouilles».

Franco Giaveri
Traduction de l'italien par
Aldo-Guillaume Turin



Charif Benhelima The Allochtoon

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

16 Mars > 26 Mai 2013

mercredi > dimanche, 12.00 > 18.00

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

Chronique 6

Aldo Guillaume Turin
Jacques Rancière,
Günther Anders, Jean-Michel Othoniel
Patrick Modiano, «Ice Art Age»,
Joseph Beuys.



UN TEMPS SANS AGE

Qu'un événement comme la sortie d'un film sur écran large émeuve ou retienne, ou bien au contraire tamponne à petits coups dégressifs l'imagination, il suffit quelquefois d'examiner les sources pour que s'efface comme par miracle l'importance qu'on lui donne. A cela s'attache la critique. Mais ce n'est pas sans mal.

Et cela parce que, d'une part, la façon de prendre conscience du mystère de la création a été de fond en comble bouleversée par des formes de questionnement où l'espoir de parvenir à une explication plausible se distingue tout à fait de l'évidence d'une raison totalisatrice. On parle ici, bien sûr, du cinéma comme rêverie volontaire, et non des allomorphoses auxquelles il est soumis de façon grotesque par la main blanche qui domine l'univers du spectacle, lequel n'est autre que l'univers de la marchandise. Ce qui cherche à se dire au moyen d'une œuvre, littéraire, plastique ou cinématographique, exonère de fait le cogito actuel des conditions qui l'obligeaient à propos d'elle à émettre un avis stable et crédible. Lorsque Jacques Rancière annonce, touchant au cinéma en général, la couleur qu'il entend défendre afin de s'assurer un code de lecture valable, on voit qu'il opte pour la distance le séparant des normes anciennes de beauté formelle, ainsi que des différents vecteurs autrefois mis à l'honneur dans le but de « sanctifier » l'art. Les intermittences dans l'approche auraient à servir selon lui d'appel du jugement. Qu'est-ce que le cinéma? Un éloge du mouvement, haussé jusqu'à réduire au niveau d'hypothèse stérile le concept de réalisation? Ou l'édification d'une utopie de langage qui se chargerait de prendre en compte un présent demeurant à jamais inactuel? Le philosophe aborde tous ces problèmes. Il fixe son esprit, qu'il a extrêmement incisif, sur, à la fois, ce qu'il nomme « *émancipation du spectateur* », et sur, ajoute-t-il, un « *système d'écarts* » dont la prise en compte révèle un désaveu d'une conception linéaire de l'Histoire.

Mais d'autre part, et la chose saute aux yeux de qui-conque a simplement au cours de sa vie été sensible au cinéma, parce que les nouvelles analyses, les nouveaux concours de savoirs, hybrident de plus en plus les idées avec les signes qui, à l'image, qu'elle soit projetée de manière classique ou numérisée, en sont preuve.

Or voici que sort en français une publication où quelqu'un admet d'emblée - il a une urgence personnelle le poussant à ne pas désobéir à ce choix restrictif - que la perception que l'on a du monde, seul ou relié à une communauté de race ou de cœur, n'est pas loin de se confondre avec une pure fiction. C'est, à la réception du contenu de ce texte, l'étonnement. C'est aussi, du point de vue de la vérité, ne fût-ce que par la bande, une singulière distorsion. Et il suffit à celui qui parle ainsi de se justifier des manquements l'ayant incliné vers, oui, une décroissance, pour que toute fréquentation des salles où l'on fait courir dans le noir et l'une après l'autre des images montre soudain qu'elle implique une allégorie du destin.

Günther Anders a fui l'Allemagne nazie en 1933, et si un réel a pu un jour se pratiquer à la manière de la chaise qui tue au bout d'un couloir à juste titre désigné comme couloir de la mort, c'est précisément en ce lieu et à cette époque, mais il y avait alors tant de chaises que les idéaux humanistes ont trébuché et failli passer pour de ridicules colifichets. Anders - le mot en allemand veut dire « autrement » - est redevable de son pseudonyme à l'un de ses éditeurs, fâché de sa signature (il s'appelait Stern) et lui recommandant d'abandonner celle-ci, de jouer aux masques le plus souvent possible: l'ironie, on le constate, n'a rien perdu de son mordant depuis Socrate. En fuite aux Etats-Unis avec Hannah Arendt, sa compagne des années d'avant la déclaration de guerre, les camps, le gaz, la bombe atomique, il continue d'écrire et, contempteur de la férule industrielle, rapporte ses effarements face aux obstacles de plus en plus nombreux ôtant sa liberté à l'individu contraint par la folie moderne, aliéné à ses semblables. Son travail fut violent, décapant, mais il a su éviter la tentation « comptiste ».

Il y va, et surtout, d'un rapport à ce qui est, du plus brutal des sentiments à ces harmoniques propres à

toute civilisation et que l'exilé sait inaccessibles, cli-vées comme le rêve d'avec la ruine des heures dans un contexte promis à périr et qu'il faut, avec l'infortune pour viatique, laisser en dehors de soi - en sachant cependant que c'est malgré soi. Anders commence à tenir un journal, il décrit des sarabandes américaines à tour de bras, il se dégoûte de l'épouvante qui grandit en lui plus qu'il n'obtient de sa plume de la rejeter, il connaît des moments douloureux où il s'agit de substituer à l'être beaucoup trop d'impossible. Le contenu de *Tagebücher und Gedichte* (en traduction, *Journaux de l'exil et du retour*) décline, d'amont en aval, de sursauts en retombements, la genèse du portrait d'une mémoire. Est-ce animé par l'intention de le parachever que Anders se rend à Hollywood? Le choc, aussitôt. L'accent du vrai qui explose comme si le processus de penser filait de tous côtés. Les composantes des notes presque quotidiennes, encore de plénitude attractive quand il s'agissait de consigner le vertige des grandes villes, semblent subir l'attaque d'un poison. Elles se refusent à l'adhésion qu'exigent les mises en scène dans les studios visités, ainsi que ces mastodontes d'étoffe, de cuir, d'armes factices et d'accessoires en tous genres que sont les collections de costumes à enfiler pour un western ou pour une fable médiévale. Le récit de vie menace de s'interrompre, le voile se déchire comme un satori. La rédaction en sera toutefois sauvée par un effet de sourdine appliqué à force à cette orgie de semblant, non par peur, non par lâcheté, mais par l'altération consentie du filtre qui permet que les choses soient normalement vues, comprises ou aimées.

La galerie Perrotin, à Paris, accueillait de janvier à février 2013 quelques-uns des derniers volumes de Jean-Michel Othoniel. L'exposition, suggérant une refonte entière de l'accord existant entre une sculpture et son environnement, déconcertait tout autant les habitués du lieu que ceux dont le goût du contemporain se mâtine d'un certain embarras à ranger les artistes et leurs projets, ou même leurs souhaits. La présence active dans ces récents travaux d'une intention chargée d'en démembrer l'aspect géométrique témoigne du souci de s'opposer au schématisme, et c'est à cause d'un tel conflit sans doute que le visiteur, dès qu'il entrait dans l'une des pièces où se voyaient « *les nœuds de Babel* », éprouvait paradoxalement une impression de mue. Il a fallu qu'une très subtile complexité intuitive accompagne une parfaite et continue maîtrise de l'espace à trois dimensions pour que, se découpant avec la grâce d'un lézard à la course, les sculptures demeurent perçues pour ce qu'elles sont en réalité: des constructions. Toutes s'affirmaient comme des solides, mais toutes également pouvaient se laisser ressentir comme sujettes à une hantise de la substance, de la fragilité de la substance - comme le dégel des lignes épurées dont ensemble elles reflétaient la cristallisation tranchante et provisoire.

Babel a-t-elle été évoquée en rapport seulement avec l'épisode de la tour bâtie jadis par des hommes orgueilleux? Qui sait? Et qui dira si les droits qu'impliquaient les paroles échangées à son sommet, paroles impuissantes à créer du sens pour tous car tributaires de leur idiome d'origine et inaptés à la réciprocité, forment la préoccupation essentielle de l'artiste?

Othoniel préfère se référer à la psychanalyse, où l'inadéquation de soi et de l'autre, celui-ci parfois un objet, et parfois aussi un affect que l'on jalouse chez son voisin, marque au fer rouge à la fois l'état de veille et l'état de sommeil. C'est pourquoi il inscrit volontiers sa démarche dans un tournant qui fait une large place aux intrigues tissées entre le corps et la pensée symbolique, aux provocations et vacillements divers induits par le soupçon désormais jeté sur le caractère inachevé de l'existence, avec sa capacité de saisie inouïe, sa dynamique transformatrice due au toucher, à l'écoute, au regard. Mais il s'empêche de traiter cette « base arrière » en système et réussit à produire un éclaircissement sur le paysage mental qui l'intéresse sans verser dans l'abus réflexif. Utile, en

conséquence, paraît l'attitude consistant à accepter que les « *nœuds* » qu'il offre à la découverte rejaillissent d'une puissance métaphorique, d'un dégagement de la théorie et de la clinique, plutôt que du choix d'une discipline s'occupant d'économie pulsionnelle. Nous interrogerons donc, sans conclure, la relation d'analogie dans cette Babel ouverte à toutes les correspondances avec les incitations les plus naturelles, les plus directes.

Le verre prête à ces œuvres une beauté vraiment peu ordinaire. Déjà, lors de la rétrospective d'Othoniel au Centre Pompidou, ce matériau avait paru tirer du vide des contours reptiliens, d'une amplitude de forme dépassant de beaucoup ce qu'on savait depuis longtemps sur son minimum de résistance face aux probabilités fort nombreuses qu'il éclate en miettes. Cette fois, l'imagination s'allume et s'enivre en poursuivant en lui une tension indéfiniment retenue, la courbe d'un déploiement temporel qui épouserait l'ordonnance d'un méthodique, d'un obsédant cérémonial. Où le royaume de l'air devient l'interprète d'une geste inconnue.

*

Un cadre de vie arrêtée, Bruxelles n'en offre plus depuis des décennies, peut-être même depuis l'époque des démolitions sauvages de ses quartiers de petit commerce, la jouissance ni les bénéfiques. Il existe une parenté entre les cités européennes qui, par centaines, ont été la cible des bombardements et, depuis lors, de l'étripage de leur centre viscéral: avec le pouvoir de supprimer les reliefs à vocation centripète, il convient de parler de programme. Sauf que Bruxelles, que structurerait le partage entre ville haute et ville basse, est resté l'objet d'une bataille immobilière lui infligeant l'aspect d'un stand de tir. Mais ce qui l'a desservie peut donner lieu en revanche, parfois, à des marquages intempestifs qui la créditent, au delà de ses haillons et de ses poussières de chantier, de la plus surprenante, la plus *sauegardée* des velléités d'insoumission.

On voit ainsi dans l'une de ses artères une façade fraîchement repeinte. La maison doit dater de longtemps puisqu'elle s'aligne à l'ancienne sur d'autres bâtiments lui ressemblant, par leurs formes et par leurs dimensions: sa coque paraît n'avoir été remise en train que pour dire l'inutilité de la colère face au cynisme que nourrissent les lieux auxquels certaines autorités confient absurdement le soin de penser l'écriture urbaine. *Ptyx* est l'enseigne dont se pare la librairie ouverte entre de tels murs, où se côtoient des ouvrages qui n'ont pas, eux non plus, connu l'assaut des pelleuses lancées par « la grande édition » contre le public des lecteurs. La façade: l'agrandissement d'une page d'un dictionnaire biographique, déroulant depuis le toit jusqu'au sol quelques noms illustres, Spinoza, Virginia Woolf, on ne saurait citer tout le monde, et l'heureuse idée aura aussi voulu que des visages d'auteurs soient tracés sur l'édifice à présent d'une couleur de lune: l'oiseau introuvable, ce ptyx uniquement conçu par le cerveau de Mallarmé, bat désormais des ailes au creux de la ville, d'une manière si reconnaissable que la situation imaginative où tout à coup l'on se trouve a licence de devenir réalité.

*

Le séisme de la guerre d'Algérie avait déjà fourni ses champs et contrechamps à l'une des fictions romanesques de Patrick Modiano, c'était en 1992, et le titre du livre, comme la plupart de ceux que propose l'écrivain, suggérait une scène et, pour une fois, dans un temps lisse, une action, ce qui semblait renvoyer aussitôt à un instantané. *Un cirque passe* - le titre cachait les drames, escamotait les règlements de compte, imposait silence à des prisonniers martyrisés à l'ombre d'une France s'accoudant à sa mégalomanie coloniale. Avait-on affaire ou non à une histoire propre à éblouir, en raison de ses fastes annoncés et sans compromis avec l'âge adulte, des groupes d'enfants auxquels un conteur eût tenu langage?

Vestiaire de l'enfance, revoici un appel à la crédulité, est, de même, un titre figurant dans la bibliographie de Modiano. Encore une chaîne de souvenirs, acces-

sibles et pourtant interdits; et comme une scène, une de plus, résumée à un lieu d'où l'action maintenant est bannie. L'alternance devient ainsi un motif principal de création, opérant un effet miroir entre le dehors et le dedans. Ici un œil rond s'occupe à l'instar d'un viseur à retenir l'image qui va s'évaporer - tandis que là un œil identiquement obsessif s'empare d'un rendu en partant de quatre mots qu'on dirait tombés d'un « cadavre exquis ». Paru fin 2012, *L'herbe des nuits* confirme ce penchant pour un réel soumis à conditions. Dehors, ce sont des manigances, elles sont à l'origine d'un crime commis par une jeune étudiante: jadis désirée, jadis fuyante, sa silhouette s'impose mais reste promise à la disparition; dedans, ce sont des circonstances floues, établies par défaut, à cause du déni opératoire qu'un narrateur entretient vis-à-vis de toute posture vraiment active et nécessaire. Le fil se casse pour ce personnage dès qu'il se reporte à son carnet de notes et, quant aux circonstances, sa mémoire les embrouille plutôt qu'elle ne les ressasse ou, incapable de leur prêter un label de garantie à la mesure du vécu, ne les distingue en les séparant les unes des autres. On est remonté aux années 60, l'Algérie « *passé* » à Paris que le chaos policier autour du fantôme de Ben Barka habite et bouscule - tout cela en fondu, et chacun des lieux traversés ou retraversés au hasard de trafics obscurs en arrière-plan d'un va-et-vient temporel qui jamais ne se bloque.

L'autofiction, on le sait, constitue le territoire de l'auteur. Dès ses débuts, il a cru aux pouvoirs de l'amnèse et, à cette aune, cru en un passé résurrectionnel: très clairement, le dessein était de laisser vibrer l'onde émanant de l'époque de l'Occupation. Avec *L'herbe des nuits*, où se rencontrent des profils aussi douteux que durant celle-ci, le constat apparaît d'une mémoire insuffisamment consciente des manques qu'il lui faudrait combattre.

*

L'éveil de l'humain, le ciel s'enflammant de prodiges, les troupeaux d'aurochs dans les ténèbres peuvent-ils nuancer de manière fantastique la pensée rétrospective qui nous transporte vers le paléolithique, humblement faut-il admettre que nous connaissons peu de choses du grand domaine en arrière de nous. Sur les brisées d'à peine quelques personnalités savantes dont nous avons appris qu'elles comptaient pour beaucoup et réclamaient une écoute aiguë, rares sont les occasions que nous provoquons de tirer des bords entre le vague et le précis au sujet d'une période s'étalant tout de même de moins quarante mille ans à moins dix mille ans. Ces chiffres donnent le tournis, mais signent-ils une estimation définitive, et osera-t-on pour toujours s'appuyer sur eux? Au British Museum à Londres se tient jusqu'à la fin de ce printemps une exposition hardie dont le catalogue rassemble des pièces (quelques centimètres) traitées en stéatite ou en ivoire, il y a aussi des pierres de plusieurs provenances - témoins rescapés de nos lointains enfous, mais est-ce bien sûr qu'il s'agisse de travaux d'artistes? Expression, intensité, accueil d'un cosmos sexué, *Ice Art Age* aborde la question à l'aide d'une méthode qui accepte sa vulnérabilité, en trouvant les perceptions sensorielles par-dessous les apparences tout comme si n'existaient pas de discours organisé face à essentiellement de l'irréfutable, du tragique en puissance.

Ce qui égare durant les minutes passées à estimer l'aura de présence élémentaire à laquelle nous soumet, quoique consentants, la Vénus de Grimaldi ou celle de Lespugue, on pourrait aussi bien le ressentir devant les photos, les dessins, les « *matériaux d'actions* » - cymbales, objets sonores - dus à Beuys, et que Thaddaeus Ropac a eu l'initiative de réunir pour l'ouverture de sa galerie de Pantin, en région parisienne. Œuvres d'art à part entière, ces résidus saturés d'infime où la volonté le cède à la matière? Nous nous interrogeons. Les accords et les chemins continus de la sensibilité située au-delà des vitrines que le créateur allemand avait l'habitude de remplir de ses trouvailles rappellent ces moments où celui qui peint ou sculpte se reproche de paraître en artiste.

Agenda

Liège

BAL

Féronstrée, 86 4000 LIEGE
32 (0) 4 221 89 11
La 9e biennale internationale de gravure contemporaine
Du 15|03 > 19|05|2013

Grand Curtius

Féronstrée - 4000 LIEGE
Images à conviction 11.01 > 11.03
Sophie Langohr
New Faces : 26.04 > 14.07

Les Brasseurs

6 rue des Brasseurs, 4000 Liège. Tél. 04/22.4.91
Du 20.03.2013 au 18.05.2013
Ronny Delrue
Biennale de la Gravure

Centre culturel des Chirox

8 Place des Carmes 4000 Liège
T.04 2224445
SUPERSONIC YOUTH
Ve. 29.03 > sa. 08.06.2013

Une certaine gaieté...

9/11 rue des Mineurs, 4000 Liège
jusqu'au 26 avril 2013
Jeremy Goffart

Mad Parc d'Avroy

à Liège T. 04 2223295
AU COMPTE-GOUTTE
[du 23/02/2013 au 11/05/2013]

Espace 251 Nord

251 rue Vivegnis 4000 Liège
T.: 04 2271095

Galerie Flux

60 rue Paradis, 4000 Liège,
Tél. 04/253.24.65
Prolongation >13/5 : Boxing/Icon
Manon Bara&David Pirotte

Liehrmann

4 Bd Piercot 4000 Liège
04 2235893
Georg Glaser & Edmundo Solari
16 mars - 14 avril 2013

Monos

39 rue Henry Blès 4000 Liège
04 2241600
French Stamp >19/5

Jean Sébastien UHODA art cont.

Rue Souverain-Pont 22
4000 Liège

Galerie de Wégimont

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

Assurances Fédérales

25 Bd de la Sauvenière 4000 Liège

Cinéma Le Churchill

20 rue du mouton Blanc
4000 Liège

La Châtaigneraie

Centre wallon d'Art Contemporain
Chaussée de Ramioul, 19
T.:04/2753330
"Maendeleo" - artistes de Lubumbashi et Kinshasa >15/4

Nadja Vienne

5 rue Cd Marchand 4000 Liège
Olivier Foulon
Jacqueline Mesmaeker
Exposition du 15 mars au 21 avril 2013

Centre culturel de Marchin

place de Grand Marchin
T.: 085 41353381
Du 24 mars au 21 avril 2013
" bouteilles à la mer "

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
05.05 - 28.07.2013
Michel Boulanger

Eupen

Ikob

Musée d'Art contemporain Eupen
Loten 3, 4700 Eupen T.
087/560110
du jeu. au di.: 14/18h
Ikob Collection
> 26/5

Luxembourg Belge

Centre d'art contemporain du Lux

BP56 T.: 061/315761 Florenville

L'Orangerie

Centre culturel de Bastogne
58 rue du Vivier 6600 Bastogne
061 216530
Du 16 mars au 14 avril
Carte blanche à Jean-Pierre
Doumont, lavis, Camille Thill, installation et vidéos et Dominique
Thomas, bijoux et sculptures

La Louvière

Centre de la Gravure et de l'Image imprimée.

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

Musée lanchelevici

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

Mariemont

Musée Royal de Mariemont

100 Chaussée de Mariemont,
064 212193

Tournai

Maison de la culture de Tournai

Bd des Frères Rimbaut 7500
Tournai
T 069 253080
LIONEL VINCHE
L'ENVERS DU TABLEAU -
ENDROIT / ENVERS (EN DROIT ET
EN VERS)
// 22/02 au 28/04 / fermeture le
31/03

Charleroi

Musée de la Photographie

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

B.P.S. 22

Boulevard Solvay, 6000 Charleroi
T.064 225170
jeudi -dim. de 12H à 18H
Charif Benhelima | The Allochtoon |
16 mars > 26 mai 2013

Mons

BAM (Beaux Art Mons)

8 rue Neuve 065 40530628
Réouverture 5/10/2013

KOMA

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

Namur

Maison de la Culture

14 Av. Golinvaux, 5000 Namur
T.081/229014, de 12H à 18H00,
087/560110

Musée Félicien Rops

rue Fumal, 12, 5000 Namur.
T. 081.220110
tous les jours, 10-18h (sauf lundi)

Grand Hornu

MAC's Musée des arts contemporains Grand Hornu

82 rue St Louise 065 652121
> 02 juin 2013
061 216530
I Love You Mummy / I Hate You
MARIA MARSHALL

Bruxelles

Aeroplastics

32 rue Blanche, 1060 BXL
T.: 02/5372202
>25/5
Samuel Rousseau

Aliceday

10 rue du Rouleau
B-1000 Brussels
T./ 02 6463153

Argos

13 rue du Chantier, 1000 BXL
T : + 02 229 00 03
03.3.2013 - 07.4.2013
Bon Travail

Artiscope

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

Art@Marges Musée

rue haute 312
1000 Bruxelles T.: 02 5110411
Daniel Douffet, Hugo Van Maercke,
Philippe Dafonseca, G.Blomart,
Patrick Hanocq, mai 2007.

Baronian-Francey

2 rue Isidore Verheyden 1050 BXL
T. :02 51292951
Stanley Whitney: Goya's Lantern
Magali Reus: Out of Empty
March 29, 2013 to May 11

Botanique

236 rue Royale, 1210 BXL,
02/218 37 32
BABEL
> Avril 21, 2013

Bozar

23 rue Ravenstein, 1000 BXL
T.:02/507.84.80
ANTOINE WATTEAU (1684-1721)
>12/5

GALERIE FAIDER

12 rue Faider 1060 Bruxelles >20/4:
Renaat Ivens

Centrale for Contemporary Art

44 Pl.Ste Catherine
02/2796444
29.04.13 > 19.05.13
Marie-Ange GUILLEMINOT

Les Contemporains

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

Contretype

1 Av de la Jonction 1060BXL
02 5384220
VINCENT DELBROUCK
MICKAËL SOYEZ
20/03 - 5/05/13

Etablissements d'en Face

32, rue Ravenstein -1000 Bruxelles
02/2194451
STEINAR HAGA KRISTENSEN
09.03.13 - 21.04.13

Komplot

295 avenue Van Volxelaan,
B-1190 Brussels
YEAR launching and exhibition
18.04 - 20.06.2013

Greta Meert

rue du Canal 13, 1000 BXL.
T. 02/2191422
KOEN VAN DEN BROEK
MICHAEL VENEZIA
APRIL 20 - JUNE 29, 2013

ISELP

31 BD de Waterloo,
1000 BXL
02 5048070
Du 22 février au 4 mai 2013
DÉS-ORIENTÉ(S)

Rodolphe Janssen

35 rue de Livourne, 1050 BXL
T.02/5380818
FARHAD MOSHIRI,
Mar 28 - May 04, 2013

La Galerie.be

65 rue Vanderlinden,
1030 BXL
02 2459992
>5/5: Sylvie PICHRIST

Maison d'Art Actuel des Chartreux

Rue des Chartreux, 26-28
1000 Bruxelles 02/513.14.69
C COMME KONFORT / Aurélie
Haberey - Djos Janssens
[8 mars au 6 avril 2013]

DE MARKTEN

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

Meessen De Clercq

2a Rue de l'Abbaye
1000 Brussels
Kelly Schacht
The Smuggler's Outfit
March 29, 2013 - May 4, 2013r

Jan Mot

190 rue Antoine Dansaert1000
BXL 02 5141010
27/04 - 15/06 Ian Wilson
Statements

Office d'Art Contemporain

105, rue de Laken - 1000 BXL
0 2 512.88.28
Pierre Toby
01/03/2013 - 13/04/2013

ROSSI CONTEMPORARY

Rivoli Building, ground floor # 17,
chaussée de Waterloo 690
1180 Brussels T:0486 31 00 92
23.2 - 13.4 2013
Simon Laureyns. Second-Hand
Emotions

Xavier Hufkens

8 rue St Georges 1050 BXL
02 6396738
Antony Gormley
according to a given mean
28 March - 4 May 2013

WIELS, Centre d'Art Contemp.

Av. Van Volxelaan 354
1190 BXL
tel +32 (0)2 340 00 50
Taubau Auerbach : Tetrachromat
22.03 - 02.06.2013

Hasselt

CIAP,

Armand Hertzstraat 21 bus 1
B-3500 Hasselt
di-vr 11-18u, za 14-17u
Integraties van Patrick Merckaert.
>14 /4

Z33, Zuivelmarkt, Hasselt

011/295960

Antwerpen

M HKA

Leuvenstraat, 2000 Anvers,
tél:03.2385960
PRÉSENTATIONS DE LA COLLEC-
TION
COLLECTIE XXXII
07 déc 2012 - 21 avr 2013

Micheline Szwajcer

14, Verlaatsstraat , 2000 ANVERS.
T:03/2371127
HANS-PETER FELDMANN
15 March - 20 April

Zeno X gallery

16 L. De Waelplaats 16
03 2161626

Gent

S.M.A.K.

Stedelijk Museum voor Actuele
Kunst Citadelpark, 9000 Gent
T.09/2211703 tous les jours 10/18
h
> 18.08.2013
Koen Theys Home-made Victories

FORTLAAN 17

Fortlaan, 9000 Gent,
T.09/ 222.00.33
STIEF DESMET
Exhibition: 22 February - 20 April
2013

S&H De Buck

Zuidstationstraat 25 9000 Gent (B)
0032/09/225 10 81
>1/6: "BOXES IN A BOX"
Karel Fonteyne

Galerie Tatjana Pieters

Burggravenlaan 40/ 2nd floor
9000 Gent + 32 9 324 45 29
I WANT YOUR NAME AND MY
NAME ON A FLYER
24 february 2013 - 07 april 2013

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.
ONLY YOU ONLY ME
24/4>2/6/2013

49 Nord 6 Est - FRAC Lorraine

1 bis rue des Trinitaires F-57000
Metz T.: +33 (0)3 87 74 20 02
> 23 JULI 2013
Les Immémoriales
Agnes Denes, Monika Grzymala,
Cecilia Vicuña

Palais de Tokyo

13 Av Président Wilson 75116 Paris
+33147235401
>20/5: SOLEIL FROID - LE PRO-
GRAMME

Avec : Julio Le Parc / Nouvelles
Impressions de Raymond Roussel /
François Gicquel / Daniel Dewar &
Grégory Gicquel / Joachim Koester
/ Evariste Richer / Les Modules -
Fondation Pierre Bergé - Yves Saint
Laurent, etc.

Le Plateau

angle de la rue des Alouettes
+33 153198410
>12/5 Paint it Black
Dove Allouche, Iñaki Bonillas, Mario
Garcia Torres, Francesco Genneri,
Pierre Huyghe, Joachim Koester,
Bertrand Lamarche, ...

Luxembourg

Mudam Luxembourg

Musée d'Art Mod. Grand-Duc Jean
3, Park Dräi Eechelen
L-1499 Luxembourg
+352 45 37 85-960
23/03/2013 - 08/09/2013
L'IMAGE PAPILLON
FOLKERT DE JONG
ACTUS TRAGICUS

Toxic Galerie

2 rue de l'Eau
1449 Lux. +352 26202143
KENNETH ALFRED
du 05 avril au 15 mai 2013

Casino Lux.Forum d'art cont.

41, rue Notre Dame, 2240 Lux.,
T.352 22 50 45 tous les jours, sauf
le mardi - 28.4.2013
ANDREA VAN DER STRAETEN -
[AS IF]

Galerie Nel Licht

rue Dominique Lang Dudelange
T. 352 51612129220

Galerie Dominique Lang

gare de Dudelange
>27/4: Paula Muhr
Carine Kraus

Hollande

Bonnetantenmuseum,

Maastricht250 Av Céramique
6221 Maastricht +31 433290190
Storage Telling I : Extra-Ordinary
Fotografie en nieuwe media uit
de collectie
15.12.2012-20.05.2013

BOOMERANG

HÔTEL VAN DE VELDE
29 AVENUE FRANKLIN ROOSE-
VELT - 1050 BRUSSELS
DU 20 AVRIL AU 4 MAI 2013
12H > 18H

MANON BARA
LEANDRO CENTORE
AMÉLIE DE BROUWER
EMELINE DEPAS
JULIEN MEERT
OLIVIER PESRET

Une exposition proposée par
l'option Peinture de La Cambre
dirigée par Bernard Lorge et
animée par Bénédicte Hendrick,
Olivier Drouot et Xavier Noiret
Thomé.
Commissaires d'exposition :
Xavier Noiret-Thomé et Benoît
Dusart.

Abonnez-vous!

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

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

Avec le soutien de la Fédération Wallonie-Bruxelles



MUSEES & JARDINS

GRAND-HORNU • LOUVRE-LENS • LAM • MUSÉE ROYAL DE MARIEMONT



A DÉCOUVRIR CET ÉTÉ AU GRAND-HORNU

21.04 > 18.08.13

STEFAN SAGMEISTER

“AN OTHER EXHIBITION ABOUT PROMOTION AND SALES MATERIAL”

21.04 > 18.08.13

AKIHISA HIRATA “TANGLING”

23.06 > 06.10.13

EXPOSITION BERND LOHAUS

www.museesetjardins.eu



Site du Grand-Hornu • Rue Ste-Louise 82 • B-7301 Hornu • 00 32 (0) 65 65 21 21 • accueil.site@grand-hornu.be

