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

Trimestriel d'actualité d'art contemporain :
mai, juin, juillet 2021 • N°85• 3€

FLUX NEWS

© Robert Aliaj Dragot,Yoko-Ono's-Finger

85 BON_flux 41 18/05/21 11:09 Page1

85 BON_flux 41 18/05/21 11:09 Page2

Sommaire

2 Édito.

4 Iselp, interview de Laurent Courtens sur son expo Orage par Annabelle Dupret. Expo Raveel au Bozar, un texte de Romain Masquelier.

5 Expo de Martine Canneel, Johan Parmentier et Christian Sorg au Delta, un recensement par Michel Voiturier.

6 Polémique autour du Musée du Chat, l'avis de Bernard Marcelis.

7 Exposition de Jacqueline De Jong au Wiels, un texte de Veronique Bergen

8 Expo au BPS 22, interview de Pierre Olivier Rollin par Catherine Callico. Expo de Jean Pierre Ransonnet à la Boverie par Marjolie Ranieri.

9 Expo James Welling au MAC's, interview de Deni Guilen par Catherine Callico.

10 Portrait et interview de Robert Aliaj Dragot par Lino Polegato

11 Eva Evrard, un texte de Sandra Caltagirone . "Waiting for Robert" expo à la galerie Flux par Lino Polegato

12 Expo de Lisa Vmaeminek à la galerie Rodolphe Janssens, un texte de Luk Lambrecht. Jean Glibert chez Keramis, un texte de Luk Lambrecht.

14 Hommage à Claude Panier, un texte d'Yves Depelsenair. Intervention de Lieve D'Hondt au MDD

15 Expo de Messieurs Delmotte à la Design Station, un texte de Marjorie Ranieri.

Paradis Perdu, Expo au Musée des Beaux arts de Tournai, entretien entre Julien Foucart et Lino Polegato.

16 Un pas apès l'autre, interview de Pierre-Philippe Hofmann par Pascale Viscardy

17 Un texte de Jena tausen sur l'expo de Simona Denicolai et Yvo Provoost au Smak

18/19 Rencontre avec Simona Denicolai et Ivo Provoost autour de leurs process et modus operandi par Pascale Viscardy

20 « Conversations rêvées » Une expo à l'Hôpital Notre-Dame à la Rose" par Michel Voiturier .

22 Le Cycle de l'Ange. Un texte de Véronique Bergen sur Maria Klonaris et Katerina Thomadaki

23 Interview par Véronique Bergen de Thierry Groensteen sur la sortie de son dictionnaire de la BD .

24/*25* Expo Sherrie Levine chez Xavier Hufkens, un texte de Louis Annecourt .

26 "Donne moi ton coeur" Expo dans la Ville de Liège par Céline Eloy . Expo de Joel Peter Witkin au Musée de la Photo par Joke Lootens.

28 "Regenerate" au Wiels, un texte de Colette Dubois. By By His Story, expo collective au Centre de la Gravure, un texte de Colette Dubois.

29 Expo au Botanique. Conversation avec Benjamin Installé par Clémentine Davin.

30 Expo au Triangle Bleu, une interview de Andrea Radermacher-Mennicken et Sylvie Macias Diaz par Dominique Legrand

31 expo de Jacques Vilet au Musée Verhaeren, un texte de Michel Voiturier.

32 Une expo du collectif Garage à la Space, un texte de Celine Eloy. "L'Art en miroir", un texte de Colette Dubois sur une exposition au The Agprognostic Temple, site de Tour & Taxis.

34/35 La chronique 23 d'Aldo Guillaume Turin sur Laurent Minet, Didier Vermeiren, Robert Siodmak .

Edito

Pour le meilleur et pour le pire l'artiste peut-il encore jouer ce rôle d'interface nécessaire entre le pouvoir dominant des médias qui guident nos choix et nos pensées? C'est la grande question qui traverse de part en part plusieurs contenus de ce numéro. La photo de cover où l'on voit Robert Aliaj Dragot traverser physiquement la vitre qui nous sépare du monde réel et fictif est un geste fort, transgressif, nous ramenant au corps dans un monde où la technologie nous dématérialise de plus en plus. Cette image pourrait devenir le symbole de ce questionnement. Le rapport du global au local est probablement une des clés de survie d'un monde de l'art de plus en plus contraint, pandémie oblige, de vivre sous bulle protectrice. Reconnaissons-le, même sans pandémie, le monde de l'art contemporain ne continue à survivre que grâce à la baxtérisation du milieu économique. Que deviendrait-il sans le soutien des grandes firmes de luxe qui l'aident à se maintenir debout? Je ne pense pas principalement aux journaux d'art contemporain, du style papier glacé, mais aussi aux Foires, Biennales et tutti quanti. Difficile pour un acteur du monde de l'art de s'affranchir de cette bulle protectrice et de franchir le cap.

Une des images médiatiques qui m'avait particulièrement interloqué dernièrement a été la charge de la police montée bruxelloise contre des jeunes gens dans un parc de la capitale, occupés à faire la fête en complet relâchement sanitaire. L'artiste Jean-Louis Micha s'est penché sur la question et nous adresse à travers un dessin au fusain sa vision de cette intervention. Je vous la laisse découvrir au sein de ce journal.

D'autres interventions apparaissent aujourd'hui en direct, -avant l'orage futur-? Elles proviennent de certains acteurs monde de la culture; un ras le bol généralisé du monde des arts de la scène en premier qui rétablissent en direct, le relais avec la base et qui prennent position frontalement même parfois devant le ministre de la santé. Une attitude revendicatrice qui étonne et qui tranche par rapport au consensus mou qui est la règle générale dans le secteur.

Dans les bonnes surprises de ces derniers mois, j'ai particulièrement apprécié revoir à l'oeuvre Peter Morrens dans un centre culturel à Turnhout, avec son exposition De Warande, en préparation depuis près de deux ans où il invite une dizaine d'artistes à collaborer à son plan de rénovation du lieu. Il perturbe l'environnement architectural en faisant couler une dalle de beton sur ce qui est considéré comme l'entrée principale. Par cette action, il condamne les escaliers, obligeant le public à pratiquer un circuit commençant par le bas. Ce qui m'a véritablement frappé dans son projet titanesque c'est qu'il se calque absolument en négatif par rapport à son intervention réalisée à Florence, dans un vieux théâtre de Setignano, en 1989. A Florence, l'artiste entrepreneur avait construit, avec les matériaux de récupération trouvés sur place, un escalier inexistant pour atterrir dans une niche monacale où il avait installé son dispositif. Je me rappelle que nous étions en automne et que la petite trouée carrée dans le mur, qui faisait office de fenêtre offrant une vue sur la campagne, avait été occupée par la pose d'une pomme rouge devant se décomposer naturellement durant le temps de l'expo. Quelle ne fut pas ma surprise de retrouver au début de son parcours d'exposition chez De Warande le dessin d'une pomme rouge, encadrée cette fois, et dont la vitre de protection avait été traversée par une balle. De l'escalier occulté à la pomme rouge, sans trop le savoir probablement, Peter avait refait à l'envers son parcours d'exposition. Une réactivation inconsciente qui termine une boucle. Boucle bouclée, le cycle aujourd'hui est à recommencer ...

Participait aussi à cette exposition, Lieve Dhondt qui elle aussi continue son parcours en intervenant au Musée D'hondt Daenen. Et pour finir cet édito, vous signaler qu'une grande partie de ce journal est consacrée au couple d'artistes Denicolai Provoost travaillant, eux aussi dans la complémentarité en s'efforçant de faire tomber l'art de son piedestal.

Les Filles de Tourgueniev

Projet littéraire et photographique de Philippe Herbet

Invitation au voyage et évasion poétique

Galerie des Beaux-Arts
Rue Soeurs-de-Hasque 1,
4000 Liège
04 223 43 91

Du 9 juillet au 28 août 2021,
ouvert du mercredi au samedi
de 13h à 18h.

Info
www.fondationartprovincedeliege.be
et notre page Facebook

Une organisation de la Fondation Province
de Liège pour l'Art et la Culture

FONDATION Province de Liège Art et Culture
LIÈGE MUSÉES
Liège
avec le soutien de la Province de Liège
Province de Liège

©Courtoisie galerie Jacques Cerami

85 BON_flux 41 18/05/21 11:09 Page3

LES ORAGES

23.04 - 19.06.21

CATHY COËZ - SIMON DEPPIERRAZ - MOUNIR FATMI
BERNARD GIGOUNON - MICHEL LORAND - OBI OKIGBO
GWENDOLINE ROBIN - JONATHAN SULLAM

Avec un extrait du film *Le Territoire des autres* (François Bel, Michel Fano, Gérard Vienne - 1970)

www.iselp.be iselp.brussels iselp_brussels soundcloud.com/iselp

Exposition ouverte du mardi au samedi de 11h à 18h.
31 bd de Waterloo, 1000 Bruxelles, Entrée libre
accueil@iselp.be / +32 (0)2 504 80 70

Avec le soutien de la Fédération Wallonie Bruxelles, de la Commission communautaire française, de la Région de Bruxelles-Capitale et de la Loterie Nationale. Éditeur responsable : Adrien Grimmeau / ISELP

85 BON_flux 41 18/05/21 11:09 Page4

ORAGES POUR TOUS !

Entretien avec Laurent Courtens

Dans l'enthousiasme de poser à Laurent Courtens quelques questions sur cette exposition à l'occasion de l'anniversaire des 50 ans de l'ISELP : "L'orage" (deuxième volet, après l'exposition « inspire » à l'ISELP également). Tout indique que quelque chose va tomber, mais on ne le voit pas à l'action. La nature fait silence, tout s'apprête à exploser. On sait déjà que ça va arriver mais on ne sait pas encore où chacun sera, au milieu de cette déflagration. C'est évidemment une image. Y sont réunies les pièces et œuvres de Cathy Coë, Simon Deppierraz, Mounir Fatmi, Bernard Gigounon Michel Lorand, Obi Okigbo, Gwendoline Robin, Jonathan Sullam.

Annabelle Dupret : En tant que curateur pour l'ISELP (actif de longue date dans le domaine de la critique et engagé dans des questions théoriques et politiques qui peuvent dépasser ce champ), peux-tu nous dire si tu as observé ce même phénomène dans le développement de l'œuvre de chaque artiste ? Dirais-tu que leurs pièces sont les signes avant coureurs de cet effondrement ? Choisissant et réunissant les pièces qui constituent l'objet de l'exposition, qui a dû mûrir de longue date, ça ne fait aucun doute, est-ce que tu as observé des changements dans leur forme, en plus de leur adéquation avec la question que tu exposes à cette occasion ?

Laurent Courtens : Disons que ma conviction, c'est que chaque artiste que j'ai choisi et exposé aux côtés de pièces homologues, travaille directement, depuis l'axe de ses propres pièces, sur ces questions-là, que ce soit celle du moment décisif ou que ce soit celle de transposer, dans une forme propre, un moment qui ne ressemble en rien à ce qui le précède. Il y a même eu la possibilité d'exposer que certains créaient, à leur propre compte justement, des moments explosifs. C'est la raison pour laquelle je suis très content que Gwendoline Robin ait contribué à cette image globale. D'entrée de jeu, je voulais l'intégrer pour ces raisons-là. Je pense également, à l'instant, à Jonathan Sullam. À mon sens, l'authenticité de son travail est concentrée sur ces moments de basculement et sur l'idée qu'on est dans une société qui est, non seulement, au bord de la catastrophe mais génère sa propre destruction. Ce que j'y aime, c'est cette transposition très située, dans des mediums très précieux et, même, très délicats. On y trouve à la fois des objets très finis, très dessinés et leur forme exposée résulte en même temps d'un accident. Ces deux aspects s' y trouvent au même pied. Je pense à sa batte de baseball en verre qui est brisée (je ne l'ai pas exposée ici).

Tout à fait (c'est par ailleurs un échos frappant aux pièces de Cathy Coë ! Ce qui est tout à fait marquant dans cette exposition, c'est la place de premier plan que tu as accordée à la matérialité. À mon sens, ton exposition va droit à la question du « corps » de l'œuvre. C'est peut-être l'axe qui soutiendra la suite ! Et, à côté de ce choix décidé, peut-être incommutable, apparaît, ça et là, une vulnérabilité qui n'est pas forcément attendue.

Oui ? Oui ! C'est très juste. D'ailleurs, beaucoup de personnes qui ont vu l'exposition parlent de cet aspect physique. Il y a beaucoup de sculpture. C'est à chaque fois un corps à corps.

vue de l'exposition, en avant plan le cratère de Gwendoline Robin

C'est ce qu'une exposition permet à la différence de beaucoup d'autres moyens de diffusions publiques. Et c'est justement l'objet de ton exposition : se mettre en perspective directe, physiquement, avec l'objet qu'on voit.

À mon sens, le travail de Cathy Coë entre en perspective directe avec cet axe-là. Celui de Simon Deppierraz, tout autre, l'est également. Il positionne des équilibres qui positionnent de manière visible un centre de gravité placé de telle sorte que le visiteur imagine, lui aussi, le point de basculement physique dans l'espace.

Est-ce que l'on pourrait parler de la place du travail d'Obi Okigbo dans l'exposition ?

C'est un choix qui relève presque de la discrimination positive. C'est très bizarre et c'est paradoxal d'utiliser ces mots. Disons que c'est une affirmation nécessaire. Je souhaitais tendre vers une parité homme/femme et une présence d'un artiste racisé. Je tiens à dire que je n'ai pas attendu que la question soit au goût du jour pour me la poser ! Ça m'a toujours interpelé. Et, surtout, je voulais absolument qu'il y ait de la peinture également. Je souhaitais un apport fort depuis le langage gestuel, tout ce qui constitue le langage pictural en quelque sorte.

Oui, avec cette pièce, en particulier, tout n'est pas tenu par les quatre coins du tableau.

Pour l'objet de l'exposition, c'est intéressant, car on y voit des processus en cours, une dissolution qui s'opère, de la dilution et un phénomène de construction au sein de la peinture. D'ailleurs, ses titres parlent pour elle, « Out of the ashes », par exemple, qui signifie « À partir des cendres ». Un intérêt de plus résidait dans les indications biographiques qui apparaissaient dans son œuvre, comme l'attachement à son père. Elle est Nigériane et vit aujourd'hui à Bruxelles. Son père a fait partie de la résistance se battant pour l'indépendance du Biaffrat. Je n'ai pas de position sur cette cause, je n'ai pas d'avis. Je n'en ai pas les moyens non-plus. Mais il y a un phénomène qui se produit dans son œuvre, au croisement de tout cela.

Je voudrais te poser une dernière question : « Est-ce que tu penses que certaines des pièces exposées, d'une façon ou d'une autre, sont le fruit d'un travail collectif, se structurent collectivement derrière les noms des artistes qu'on retient dans l'exposition ? ».

Selon moi, ce qui est à l' œuvre, c'est un imaginaire, une subjectivité qui est à la fois collective et à la fois le fait d'un individu à chaque fois.

**Jusqu'au 19 juin à l'ISELP,
Boulevard de Waterloo 31
– 1000 Bruxelles**

Roger Raveel et *l'insoutenable* subjectivité de l'art

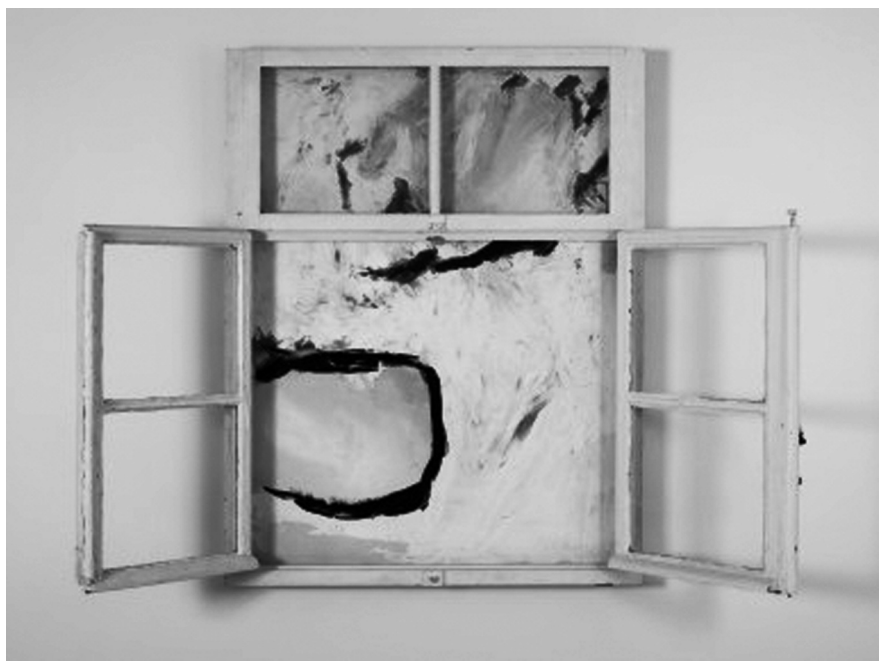
Pour le centenaire de la naissance de Roger Raveel, Bozar organise une sublime rétrospective sur le parcours du peintre flamand. L'occasion de remettre en lumière cet artiste singulier aux couleurs reconnaissables et à la créativité débordante.

« C'est qui lui ? », ont dû se demander de nombreux passants en découvrant aux quatre coins de la capitale de l'Europe les affiches de l'exposition « Roger Raveel. Une rétrospective » à Bozar.

Qualifié de « postexpressionniste » par certains, de « naïf » par d'autres, ou même de « pop », Raveel (1921-2013) fait partie de ces peintres d'une « nouvelle figuration » à l'esprit excessivement singulier. Beaucoup de Bruxellois connaissent d'ailleurs cet « artiste de Mérode », qui a orné la station de métro etterbeekoise d'une fresque syncrétique mêlant sournoisement « L'Agneau mystique » van Eyck et « La Joyeuse Entrée du Christ à Bruxelles » de James Ensor.
Pour le centenaire de sa naissance, Bozar consacre jusqu'au 21 juillet une rétrospective de grande ampleur à cet artiste souvent (injustement) oublié de l'histoire de l'art belge francophone. Une exposition foisonnante qui présente le « must see » de l'œuvre sensible et cohérente de l'artiste.

Petits riens de la flamitude

C'est une des premières caractéristiques qui ressort lorsqu'on parle de lui : Raveel est flamand. « Geboren en getogen » à Machelen-sur-Lys, petit bourg dans la commune de Zulte, le peintre a tout d'un sédentaire illuminé.



Roger Raveel, The window,1962 © Bozar

Viscéralement attaché à ses terres, Raveel vivait dans une autarcie créatrice où les décors monotones s'appellent et se répondent. Un choix étonnant, voire révolutionnaire, à l'époque de la mondialisation de l'art.

Petits jardins ouvriers, portes d'étable, clôtures de béton… ce paysage typique quitte le statut de décor pour devenir protagoniste, avec une solennité souvent digne d'une nature morte hollandaise. Un environnement familier dans lequel évoluent des personnages également familiers : son épouse, son chat, des amis… « Montrer l'universel dans le quotidien », comme l'indique le fascicule de l'exposition.

Enfant de son époque, baigné dans l'« expressionnisme flamand », Raveel a développé sa propre vision de la Flandre : une terre de contrastes, où les campagnes ne sont jamais loin de l'urbanisation, où l'individualité de la maison quatre façades se marie avec la sociabilité des jardins mitoyens.

Une figuration renouvelée

Chassez l'abstraction, elle revient au galop ! Raveel étant témoin du triomphe de l'abstraction sur la scène occidentale, l'influence des maîtres non figuratifs (et de Mondrian en particulier) se fait sentir tout au long de l'œuvre du peintre, comme une encyclopédie foisonnante au service de la représentation, permettant de montrer l'indicible de la psychologie humaine. En témoignent ces portraits sans visage, ces mannequins à la physionomie vide, comme l'« Autoportrait à la cigarette » ou l'« Homme avec fil de fer au jardin ».

Mais Raveel, c'est aussi l'exploration plastique, le mélange prolifique des matériaux « à la Rauschenberg » : des miroirs, des roues, des bouts de porte, des cadres, une fenêtre donnant sur un paysage d'abstraction… et même un oiseau vivant viennent redéfinir les limites du troisième art. Signe de l'anticonformisme de ce « sage libertaire » de l'art belge.

Romain Masquelier

85 BON_flux 41 18/05/21 11:09 Page5

Au confluent, tiercé d'assemblages,

sculptures, peintures

Au confluent Sambre-Meuse de Namur, le Delta irrigue trois disciplines. Les assemblages poétiques de Martine Canneel, les pierres quasi brutes de Johan Parmentier et les peintures héritées du rupestre de Christian Sorg.
Trois démarches différentes qui se révèlent très sensibles au matériau créatif. Chaque membre de ce trio réuni par un même lieu semble être au service des éléments qui constituent leurs œuvres. C'est une évidence évolutive à travers la rétrospective qui rend hommage à Canneel. Cela s'entrevoie lorsqu'on est confronté aux sculptures inscrites dans des apparences minérales par Parmentier. Cela s'affirme à travers la ténacité de Sorg à se laisser impressionner par les grottes ancestrales.

Canneel : génération plexi critique

La rétrospective consacrée à Martine Canneel (1936) s'étend des années 1960 à aujourd'hui. Elle trace un parcours qui commence par les montages permis grâce aux matières que l'industrie pétrochimique lance sur le marché durant les 30 Glorieuses. L'artiste s'en sert pour leur plasticité mais aussi pour concevoir des œuvres critiques de la société consumériste. Le choix se termine par une alliance entre des éléments organiques et une réflexion liée au bouddhisme alors que la pensée écologiste se développe.

Le plexiglas possède cette possibilité de laisser passer la lumière et de la filtrer à travers la variété des coloris dont ont peut le doter. Il permet des compositions géométriques rigoureuses autant qu'inventifs. Et si pas mal de pièces de cette époque ont été détruites, celles qui subsistent ou ont réussi à être restaurées donnent la valeur de leur éclat rayonnant.

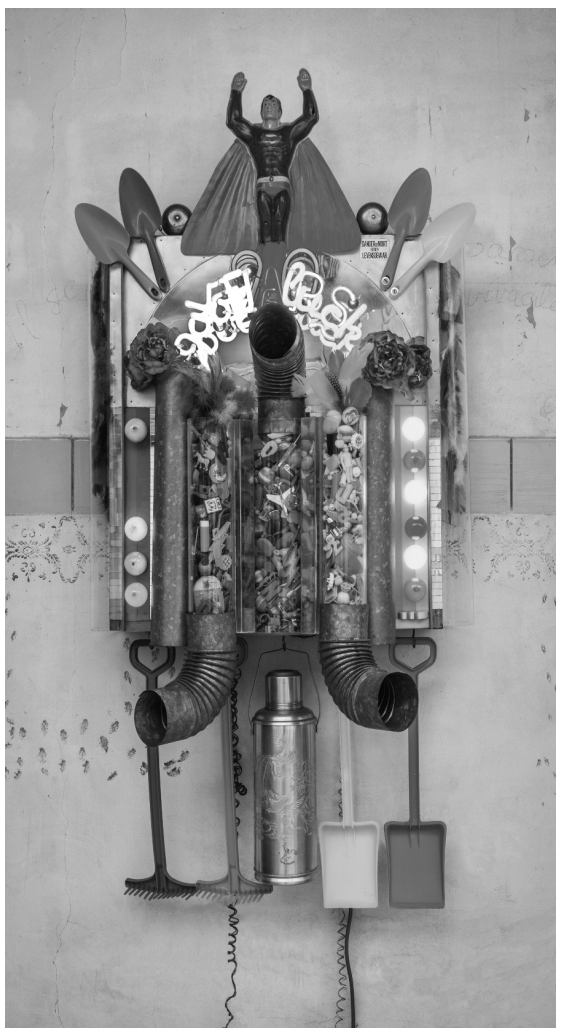
Elles possèdent la fascination envers l'éclairage électrique qui régnait à l'époque dans les grandes cités avec les néons publics, les enseignes et leurs réclames multicolores, les juke-boxes, les billards électriques aux façades clignotantes. Très vite, Canneel ira au-delà de la simple présence esthétique telle que l'abstraction géométrique ou l'op art l'utilisent. Elle mêle les matériaux, elle leur adjoint des objets existants.

Se développent alors des représentations très particulières d'un univers qui devient métaphore ou métonymie de la société de ces années-là. Il y aura des boîtes, des caissons, des sortes de maquettes encadrées comme autrefois les toiles peintes, des réalisations apparentées à des petits castelets dans lesquels se jouerait une scène animée pour marionnettes. Une forme de synthèse entre les pratiques artistiques d'avant et leur adaptation au présent, un présent qui a connu depuis des décennies l'apport du surréalisme.

Ces 'collages' nouvelle façon combinent des objets disparates dans ce qu'Isabelle de Longrée qualifie d' « entreprise de taxidermie des éléments ». Le jeu reste souvent d'abord visuel grâce à l'usage de néons ou de lampes, grâce à des miroirs qui renvoient les images, les multiplient, rendent les choses virtuelles, voire y adjoignent le reflet du visiteur de l'expo. Il s'avère ensuite référentiel.

Les textures matérielles brassent l'autrefois et le maintenant, le vécu biographique et la réalité socio-économique. Les objets en plastique renvoient des jouets d'enfants tels que des figurines ou des gadgets publicitaires commerciaux bruts ou parfois repeints. D'autres objets sont façonnés pour l'occasion. Les titres ont fonction de révélateurs et l'utilisation intermittente de mots ou de phrases en lettres de lampes fluorescentes colorées affirment clairement un message militant aux accents écologiques dont « l'humour sert d'exorcisme aux lendemains angoissants ».

Christian Sorg, Mammouth, suite pour Arcy sur cure, 2020, techniques mixtes sur papier, 65 x 50 cm



Martine Canneel, Good Luck, 1979, techniques mixtes, 156 x 78 cm. Coll. Noëlle Koning. Photo Vincent Everarts

À partir des années 90, inspiration et pratique artistique s'imprègnent de la rencontre spirituelle de Martine Canneel avec le bouddhisme. L'usage de matériaux d'emballage à origine plastique ou cellulosique amène à des froissis, des plissages, des enroulages, des modifications par chauffage. L'apparence se cristallise vers de l'organique.

Suivront des agencements de cellophane proches de ceux que permet la souplesse des tissus, des allusions à la culture bouddhique avec ou sans adjonction d'écritures. Cet ensemble se complète par une série de 'lingam' façonnés patiemment à partir d'éléments organiques intégrés et polis. Ces représentations phalliques (dont une expo mémorable aux Anciens Abattoirs de Mons en 2010 avait révélé la diversité universelle), hommage au dieu Shiva, offrent une harmonie formelle rendue plus présente par l'amalgame des choses hétéroclites qui les composent.

Cette foisonnante exposition offre aussi des annexes intéressantes sur d'autres aspects de la créativité de Caneel. D'une part la maison idéale, conçue en Australie lors du long séjour qu'elle y fit, selon les principes d'une harmonie spirituelle avec la nature. D'autre part les très délicats dessins architecturaux qu'elle pratiqua dans les années 50 alors qu'elle étudiait l'architecture. Ajoutons-y quelques vêtements bigarrés confectionnés une vingtaine d'années plus tard.

Une existence se construit cependant dans la continuité. L'artiste n'a donc jamais renié pour autant ses pratiques précédentes. Preuve s'en affirme avec une œuvre récente, assemblage de plaquettes vides de pilules contraceptives The last lollies en référence polysémique avec l'avortement, la régulation des naissances, le droit des femmes à disposer de leur corps pour vivre et pas uniquement pour engendrer.

Parmentier : art roc

En prélude aux compositions de Christian Sorg, des sculptures de Johan Parmentier (1952). La pierre brute l'inspire. Un des exemples les plus probants est le rond point Lemay installé en 2011 à l'entrée de Tournai où trois blocs monumentaux, extraits des carrières proches, symbolisent l'Escaut, la cathédrale et la cité.

Le sculpteur profite de cette attirance pour proposer un matériau, en l'occurrence de la résine de poudre de pierre, lui permettant de reconstituer des blocs prenant des formes diverses. Ces simulacres combinent l'aspect minéral, son façonnage selon des formes simples y compris l'allusion apparente rappelant la poussière qui se répand aux alentours des lieux où on travaille la roche.

Ce faux semblant rappelle que l'art est représentation, transposition, extrapolation. Il dit le vrai en se simulant faux. Il prend dans ce cas précis des apparences de découvertes en fouilles archéologiques. Il démontre avec modestie que l'émotion et la sensation dépendent autant de nous que de l'œuvre.

Sorg : actuel rupestre

Christian Sorg (1941) s'immerge dans la préhistoire. Installé alternativement en Bourgogne à Arcy et dans le sud de l'Espagne, près de grottes dépositaires de peintures rupestres, il s'inspire à la fois de ces témoignages artistiques millénaires et des paysages environnants actuels. De la sorte, souligne Claude Lorent, il « renoue avec une part essentielle de ce qui fait de nous des humains dans notre monde. »

Johan Parmentier_2018 Sculpure h54xl145xp79

Il y a manifestement corrélation entre l'atmosphère souterraine et la pratique picturale de l'artiste. Bien évidemment, pas question pour lui d'imiter les œuvres de nos lointains ancêtres. Il s'agit plutôt de retrouver une atmosphère, de ressentir les perceptions du lieu, d'entrer en communion, du moins en communication avec la minéralité et le reste de la nature.

Nous ne sommes pas en présence d'une préhension impressionniste, moins encore d'un travail d'abstraction lyrique. Le geste prime, certes, mais il n'est pas simple impulsion. Il présuppose une imprégnation, une méditation. Comme dans tout ce qui est vital, ce sont de prime abord des flux. Ou des mouvements, visualisation active de ces danses de fertilité qu'une peinture préhistorique représente sur la paroi d'une caverne à El Cogul. Ce sera encore le passage des nuages devant un ciel indécis ou les remous d'un cours d'eau dévalant.

Plus loin la présence d'un mammouth s'évoque par la suggestion de traits de pinceau sans qu'un réalisme même élémentaire soit perceptible. Sur fond bleu, des graphies étirées en deux zones parallèles disent sans autre précision la présence d'un paysage nocturne étalé dans une semi-obscurité. Au départ de croquis, forcément rapides, s'élabore en atelier les contrastes entre terre et roche par des masses colorées d'ocre clair, de gris et de noir.

Dans un livre d'artiste réalisé avec Sorg, le poète Kenneth White synthétise en vers avec justesse la démarche artistique du peintre : « aujourd'hui / en ce lieu désert / laissé à la roche grise / et à des fleurs d'indigence / l'esprit / peut connaître une autre plénitude / répandre une autre lumière ».

Michel Voiturier

« Au soleil du grand Est »,
« Caminando » au Delta,
18 avenue Golenvaux à Namur
jusqu'au 1 août 2021.
Infos : +32 81 77 55 25 ou www.ledelta.be

Catalogue : Claude Lorent, Isabelle de Longrée, «Martine Canneel, la femme arc-en-ciel », Waterloo/Namur, Luc Pire/LeDelta, 2021, 104 p. (14€)

85 BON_flux 41 18/05/21 11:09 Page6

Ce que révèle en sourdine la polémique autour du Musée du Chat

Il y aurait beaucoup à dire sur le ressenti du public par rapport à l'annonce officielle de la délivrance du permis d'urbanisme pour la construction du « Musée du Chat » de Philippe Geluck et des frustrations qui se sont fait jour. On parlera moins ici du personnage du Chat ou de la personnalité de son créateur, mais plutôt de tout ce que cette polémique fait (re)surgir.

En premier lieu l'absence d'un musée d'art moderne digne de ce nom (alors qu'il existait auparavant), ensuite les niveaux de pouvoir et leurs compétences culturelles qui se chevauchent à Bruxelles et enfin la résurgence d'un vieux débat que l'on croyait clos: la BD est-elle un art qui a sa place au musée (pour faire bref) ?

Simulation du futur, LE CHAT cartoon museum - Copyright sau-msi

La fermeture du Musée d'art moderne

Si dans la pétition s'opposant à la création de ce nouveau lieu qui a pour nom officiel « LE CHAT Cartoon Museum », il est explicitement fait allusion à la fermeture du Musée d'art moderne, il y a déjà dix ans, au profit du musée « Fin de Siècle », on se rappellera que la décision de fermer ce qui n'était alors qu'une section des Musées royaux des Beaux-Arts (MRBA) n'est pas due à une injonction ministérielle ou politique, mais bien à son propre directeur, par ailleurs toujours en place, Michel Draguet. Celui-ci a « profité » de la vacance de pouvoir, lors de la fameuse crise politique des 541 jours en 2010-2011, pour fermer le département en question. Le pouvoir en place a laissé faire, si ce n'est de vagues promesses de déménagement ou de réouverture ailleurs. On ne s'en étonnera pas, la culture en Belgique n'étant en aucun cas un enjeu de pouvoir et encore moins de reconnaissance politique. Dix ans après, la crise sanitaire que nous traversons le démontre à un point difficilement imaginable il y a à peine quinze mois. Ce mépris criant des dirigeants à l'égard des opérateurs culturels (exception faite des musées, bibliothèques et librairies) et, par ricochet, de leur public, révèle bien l'incapacité totale, et parfois pathétique, des ministres en place à convaincre leurs pairs à ce sujet. Mais comment pourrait-il en être autrement pour des ministres dont les attributions culturelles ne s'exercent qu'à temps partiel, parmi d'autres. Cette crise aura bien démontré l'absurdité de cette situation, alors que c'est à temps plein que l'on aurait aimé qu'ils agissent. C'est toute la différence entre « représenter » la culture et l'« incarner ». N'est pas Jack Lang qui veut... (1).
D'autres personnalités auraient-elles pu faire mieux? Probablement pas ni en Belgique ni ailleurs comme on a pu le constater aussi tout récemment chez nos voisins européens.

Une Lasagne institutionnelle

Ce qui transparaît, au-delà de cette polémique, est bien la question de la lasagne institutionnelle - à moins que l'expression tranche napolitaine ne paraisse plus savoureuse - à Bruxelles et surtout de la méconnaissance de ses implications pour la majorité des citoyens. En effet, tant la Ville de Bruxelles, la Région de Bruxelles-Capitale et l'État fédéral détiennent l'autorité sur une partie de nos institutions culturelles. Si leur statut est clair pour les autorités et les responsables concernés, ce ne l'est pas pour le grand public, d'où les confusions en la matière entre institutions municipales, régionales et fédérales.

La Ville de Bruxelles exerce la tutelle sur ses musées communaux (comme la Maison du Roi) et bien entendu sur La Centrale, le vaisseau phare de la Ville en ce qui concerne l'art contemporain.
La Région de Bruxelles-Capitale a quant à elle a joué un rôle important dans la sauvegarde et la réaffectation du bâtiment Blomme qui abrite le Centre d'art contemporain du Wiels depuis 2007.
Mais on retiendra surtout comme initiative principale, le rachat de l'ancien garage Citroën de la place de l'Yser et son impulsion décisive pour transformer les lieux en véritable musée d'art contemporain du XXIe siècle en partenariat avec le Centre Pompidou. La phase de préfiguration appelée Kanal Brut a fait ses preuves et en même temps taire la majorité des critiques à son propos. L'inauguration du bâtiment reconfiguré est prévue en 2024.
Enfin, l'État gère lui les grandes institutions fédérales telles que les Musées royaux des Beaux-Arts (MRBA), les Musées royaux d'Art et d'Histoire (MRAH), l'Africa Museum à Tervueren, entre autres, et continue à avoir un œil plus qu'attentif sur le devenir du Palais des Beaux-Arts.
Ces trois niveaux de pouvoir sont indépendants les uns des autres et croire qu'un principe de vases communicants pourrait s'y appliquer ne constitue qu'une illusion. Mais rien n'empêche de songer à bousculer les lignes.

Avec les pouvoirs accrus en matière culturelle depuis la sixième réforme de l'État belge en 2014, la donne a changé, les ambitions également, tout comme les attentes. La Région de Bruxelles-Capitale est désormais compétente pour « les matières culturelles d'intérêt régional ». On peut dès lors comprendre qu'une partie de l'opinion publique se soit désolée, en 2018, de voir la Région soutenir la création d'un nouveau musée - le Kanal Centre Pompidou - alors que le Musée d'art moderne fédéral est fermé depuis dix ans maintenant. La situation ne s'est d'ailleurs pas améliorée, puisque depuis peu certaines salles (celles des Maîtres anciens) ne sont plus ouvertes par manque de personnel pour les surveiller au profit d'autres (celles du Musée Fin de Siècle).

Avec un peu d'inventivité, de concertation, de dialogue, d'autres solutions auraient pu être trouvées pour rendre toutes les collections accessibles en permanence, sans négliger des lieux plus modestes dont la fermeture trop longtemps temporaire risque de les faire petit à petit tomber dans l'oubli. On pense ici au remarquable musée Wiertz (idéalement situé dans le Quartier européen) et au musée Constantin Meunier à Ixelles, tous deux dépendant des MRBA, ou encore de la Tour japonaise et du Pavillon chinois, qui eux dépendent des Musées royaux d'Art et d'Histoire. Alors que l'on commence à évoquer un hypothétique musée Alechinsky et du mouvement Cobra, qu'un futur musée Paul Delvaux reste à l'état de projet, rouvrir ces quatre « petits » musées devrait être une priorité, puisqu'ils ont le grand avantage de déjà exister. C'est là que le Région pourrait peut-être faire preuve d'initiative et reprendre ainsi la main au fédéral qui n'a manifestement ni les moyens ni l'envie de s'impliquer dans ces lieux.

Localisation et financement

Vu ce contexte, on peut comprendre les réactions à chaud de certains qui s'opposent du coup à au projet du « Musée du Chat », même si on en parle depuis longtemps et que la Région n'a jamais caché son intérêt pour cette initiative.

On ne peut certes reprocher à Philippe Geluck d'avoir jeté son dévolu sur ce bâtiment dit « 1930 », désaffecté et quasi en ruine, dont personne ne veut depuis quarante ans, malgré sa situation en plein cœur du Quartier des Arts, coincé entre le Musée des instruments de musique et le Palais des Beaux-Arts.
La reconstruction du bâtiment existant va cependant permettre d'offrir, dans deux de ses étages en sous-sols, de nouveaux espaces de stockage pour Bozar qui en a bien besoin. De même il rendra possible un accès plus aisé aux vestiges archéologiques souterrains de l'ancien Palais du Coudenberg qui s'étendent jusqu'à la place Royale. De ce point de vue, la Région joue pleinement son rôle de facilitateur culturel en rendant l'opération possible. Il s'agit en fait d'un partenariat public-privé puisque les pouvoirs publics apportent 10 millions d'euros au projet et Geluck 7,77 millions pour sa part; le Musée du Chat sera en outre locataire des lieux et en rien propriétaire. Il reste évident que sans Geluck, rien ne se serait fait là et que sans la Région, le projet du dessinateur n'aurait pas abouti non plus.
On notera cependant que ce futur musée n'est pas exclusivement réservé au personnage du Chat. Une section du bâtiment sera consacrée au dessin satirique, notamment sous la forme d'expositions temporaires dédiées aux protagonistes de cette discipline. Une autre sera elle dévolue à la place du chat dans la culture de l'humanité.

Une localisation différente, moins centrale et moins connotée "muséale" aurait sans doute été possible et Philippe Geluck aurait sans doute été unanimement applaudi s'il avait situé le Cartoon Museum en dehors de ce périmètre historique. On pense ici à ce vaste croissant ouest en pleine revitalisation, allant grosso modo du Wiels à Tour & Taxis, en passant par la Raffinerie et Recyclart, le MIMA, l'IMAL, le Kanal Centre Pompidou notamment, zone où des espaces et autres friches industrielles sont encore disponibles.
La notoriété du Chat est telle que le public aurait certainement suivi dans ce quartier en cours de transformation, notamment culturelle et sociale. Les chiffres de fréquentation de ses lieux d'exposition sont par ailleurs remarquables. Cela aurait évité de concentrer les "retombées touristiques" sur un même quartier dont l'offre culturelle est déjà importante, mais qui du même coup en perdrait en termes de mixité des publics.

De la même façon, les reproches se seraient certainement atténués, quoique, si le dessinateur avait réussi à financer l'ensemble de l'opération uniquement sur ses fonds propres et en toute indépendance. Nous aurions alors eu affaire à un musée totalement privé, comme il en existe d'autres sur le territoire.

Un septième art…

Un autre débat - que l'on croyait évacué - a ressurgi au cours de cette polémique, celle de la place de la BD et de son statut de 7e art. La levée de boucliers quant à sa place dans un musée, sous-entendu des beaux-arts, a de quoi surprendre dans un pays où la bande dessinée fait de longue date partie du patrimoine, depuis Hergé, Franquin ou Edgar P. Jacobs. Certes tous ne possèdent pas leur musée, loin de là, et c'est sans doute ce qui pose également problème et a suscité ces réactions controversées.
Actuellement la priorité devrait manifestement être de refinancer et de réorganiser le Centre belge de la bande dessinée, plutôt mal en point et qui vient d'être obligé de licencier une partie de son personnel, entre autres suite à l'absence de touristes en raison de la crise sanitaire

Quant au discutable procès qu'on pourrait faire à Geluck en termes de droits dérivés, que dire alors des héritiers d'Hergé et du merchandising qu'ils ont développé autour de ses dessins ou de ceux de Magritte dont les produits de papeterie et autres gadgets trônent dans une boutique située au centre du grand hall des MRBA? À l'exception de Warhol et Keith Haring (qui avait créé ses Pop Shop tant pour rendre ses créations accessibles à tous que pour en contrôler la diffusion), ces initiatives sont rarement le fait d'artistes eux-mêmes. Comme Koons, Kusama ou Ben, ils répondent à une demande d'entrepreneurs, rançon si pas de la gloire, du moins d'une certaine notoriété. C'est ainsi que la signature de Picasso s'est retrouvée sur les carrosseries d'un grand constructeur de voitures françaises...

Le mérite de cette polémique est dans doute de rouvrir d'intéressants débats sur ce que devraient être des politiques culturelles plutôt que sur leur absence qui semble être la norme actuellement. Vu les circonstances, il s'agit peut-être du juste moment pour saisir la balle au bond.

Bernard Marcelis

(1) Sur les rapports entre culture et pouvoir politique, se référer au passionnant dossier en six épisodes publié par le journal Le Monde du 8 au 15 mai 2021, autour du duo Jack Lang et François Mitterrand, sous le titre « 1981-2021. La culture en héritage ».

85 BON_flux 41 18/05/21 11:09 Page7

JACQUELINE DE JONG *L'ANTI-CONFORMISTE*

Jacqueline de Jong devant une de ses oeuvres ©FluxNews

Artiste majeure de la scène avant-gardiste, créatrice d'une œuvre subversive et expérimentale, Jacqueline de Jong a érigé l'art en espace de libération esthétique, politique, sexuelle, existentielle. Née en 1939 aux Pays-Bas dans une famille juive, elle délivre un travail de plasticienne, d'éditrice, de créatrice de bijoux placé sous le signe de l'audace, de l'irrévérence.

Conçue par la curatrice Devrim Bayar, par Xander Karskens, le directeur des Ateliers et l'artiste elle-même, l'exposition *The Ultimate Kiss* qui se tient au WIELS plonge les spectateurs dans une esthétique marquée par l'exubérance du langage plastique. Le choix d'exposer des œuvres relevant de différentes périodes, de refuser le fil chronologique, permet de capter les échos, les approfondissements, les ruptures d'une œuvre qui s'échelonne sur plus d'un demi-siècle. Le concept qui préside à la mise en place des créations est celui de la dérive, notion élective de l'Internationale Situationniste dont Jacqueline de Jong a été l'une des figures-clés.

Au travers d'une esthétique anti-académique, d'un jeu sur les codes et les styles picturaux, ses peintures, ses livres d'artiste, ses bijoux, ses installations libèrent une subversion des formes esthétiques d'une part, des modes de vie et de pensée de l'autre. Le souffle de la contestation du système en place traverse ses premières œuvres abstraites comme il innerve ses séries picturales expressionnistes ou ses travaux récents. Quittant les Pays-Bas pour la France, elle fut sur les barricades en Mai 68 à Paris, créant des affiches, participant activement à l'avènement de la contre-culture dans les Sixties. En 2021, elle danse sur d'autres barricades, radicalement en marge, construisant un espace esthétique qui s'affirme, en acte, comme la contestation de l'art officiel, de l'establishment, d'un néolibéralisme malade.

Le sceau de l'absurde, de l'humour mordant lui permettent de lever les voiles, d'interroger les sous-textes de la condition humaine. La veine du grotesque, de l'excessif au sens du carnavalesque de Bakhtine s'inscrit dans un geste anti-conformiste. La formidable énergie, la spontanéité vibrante, l'ivresse des formes et des couleurs que décochent ses figures monstrueuses dans *Playboy* (1964), sa série de peintures sur les cosmonautes (*Tournevicieux cosmonautique* en 1966), ses paysages convulsés dans les années 1980, ses peintures sur la guerre — guerre du Golfe, Première Guerre mondiale, guerre en Syrie…— des années 1990 à aujourd'hui, ses œuvres sur les migrants, les camps de réfugiés, les naufrages en Méditerranée, le confinement mondial à la faveur de la pandémie communiquent un magnifique et salutaire contrepoids au biopouvoir, au tournant sécuritaire mondialisé. Habitée par un érotisme sans entrave, cristallisant une libération sexuelle marquée par une dimension politique, son œuvre nous lègue une force de résistance à la police des moeurs actuelle, à l'asphyxie ambiante.

Prolifiques, provocantes au sens où elles sont contemporaines de l'esprit des Provos, ses créations (peintures, livres d'artistes, bijoux, objets…) ont exploré l'abstraction avant de réinventer un langage figuratif, un retour à une narration nourrie par diverses sources — la pop culture, le cinéma, les événements politiques, les faits de la vie quotidienne. Jacqueline de Jong désinhibe les esprits, les corps, les toiles, les livres ; elle désincarcère les concepts, les affects, voyageant dans les territoires de l'humour, de l'érotisme, explorant les registres de la violence anthropologique. Au nombre de ceux-ci, la guerre que Guy Debord analysa dans *Le Jeu de la guerre*, que Jacqueline de Jong met en scène, dénonçant l'absurdité des conflits.

De la Première Guerre mondiale dont elle peint les tranchées, la boucherie pour les humains, pour les chevaux, l'utilisation du gaz, à la guerre du Golfe (série *Mégalithes*), à la guerre en Syrie, aux civils syriens victimes du gaz, elle trace des parallélismes entre les siècles, entre les continents, tire le fil rouge d'un invariant anthropologique, à savoir l'invariant de la guerre, de la violence générée par l'homo bellicus.

Celle qui, nomade, voyagea en Europe, qui fut de toutes les avant-gardes, côtoyant Cobra, Asger Jorn (avec qui elle créa l'ouvrage à quatre mains *The Case of Ascetic Satyr*), celle qui rallia l'Internationale Situationniste, qui en fut exclue avec d'autres pour refuser de renoncer à ses activités artistiques, qui fonda la revue *The Situationnist Times*, compose la figure de « l'insurgée de l'art » comme l'énonce le cinéaste François Lévy-Kuentz. Pas l'insurgée d'une saison, d'une heure, mais l'insurgée d'une vie. Enfant, le nazisme persécute sa famille juive. Elle et sa mère doivent fuir les Pays-Bas. Dès son entrée dans l'existence, le sens de la vie se condense dans le mot de résistance à tout ce qui opprime, persécute. Dans son œuvre, elle donne visibilité et lumière à ceux et celles qu'on invisibilise, elle donne corps à l'une des déclinations actuelles du motif du Juif errant — le migrant, le déplacé, plus largement l'exclu, le sans-existence, le néantisé.

La tonalité de sa création est la désobéissance qu'elle traduit dans des tableaux emportés par l'énergie, le mouvement, les cris de la couleur. Avec Jacqueline de Jong, la bohème est un mode de vie et un état d'esprit, pas un vernis bobo, pas une pose ou un concept passe-partout qu'on enfile sans se brûler à son feu central. L'esprit perpétuellement en éveil, elle consacre des numéros de *The Situationnist Times*, une revue d'avant-garde, inventive, seule revue situationniste de langue anglaise, à des motifs topologiques (anneau, labyrinthe, nœud…). Brique de base de son alphabet pictural, le monstre incarne un humain en proie à l'animalité, un hybride à cheval sur les règnes du vivant. Le bestiaire de Jacqueline de Jong hurle. Sur fond de guerre civile, de faits divers ou de massacre des animaux (*Chemin perdu de la chasse frustrée,* peinture à l'huile de 1987, la série *Upstairs-Downstairs*).

L'irrévérence comme arme de résistance, comme contre-pouvoir, pulsée par une liberté de ton, de style, de forme. Ses livres, ses très beaux diptyques reposent sur les effets de déliaison entre le texte et l'image. Ses tableaux bouillonnent d'une ivresse des formes, de figures convulsives, aspirés parfois par un mouvement giratoire qui fait songer à Francis Bacon (la série *Upstairs-Downstairs*). Si les montagnes, les visages sont en état d'ébriété, de déséquilibre, c'est parce que le réel s'est disloqué. C'est parce qu'il faut inventer des images, des mots, des lignes, des volumes qui réverbèrent la dislocation, qui cristallisent ce que nous endurons depuis la pandémie. Valises, paravents, miroirs… dans une veine situationniste, les objets quotidiens sont détournés, deviennent supports, parties intégrantes de l'œuvre. L'artiste interroge le présent par l'avant, le jadis par l'après. Contemporaine des Provos, du Juif errant, des dérives situationnistes, contemporaine des électrons libres de demain, elle décensure la censure. Ses bijoux, ses oeuvres autour du motif des pommes de terre rejoignent les patatistes, les écoguerriers, les jungles mentales.

La peinture *The Ultimate Kiss,* on peut la lire, la dé-lire, la faire délirer sous bien des guises. Le baiser ultime serait le baiser de la vie à la mort, de la peinture à elle-même, de la rage à l'innocence, de la langue carnivore aux cadavres, de la langue et des dents à Hamlet. Ou encore le dernier baiser de l'humain chasseur exterminant le monde animal à sa propre agonie, de l'énergie sexuelle à la matière cosmique. Le Wiels nous livre une impressionnante rétrospective d'une artiste qui bouscule la bien-pensance et les territoires de l'esthétique.

Véronique Bergen.

Jacqueline de Jong, *The Ultimate Kiss,* au WIELS. Du 1er mai 2021 au 15 aout 2021.

Ouvert du mardi au dimanche de 11h à 18h.

Tickets en ligne sur WIELS.org.

Le remarquable catalogue-monographie *Jacqueline De Jong The Ultimate Kiss* est publié par le Fonds Mercator. Il comporte des essais de Devrim Bayar, Juliette Desorgues, Xander Karskens, Annabelle Ténèze, Nina Weijers, un entretien entre Jacqueline de Jong et Alison M. Gingeras.

L'exposition au WIELS est conçue par Devrim Bayar (Curatrice, WIELS), Xander Karskens (Directeur, De Ateliers) en dialogue étroit avec Jacqueline de Jong. Elle voyagera ensuite au Mostyn Art Centre, Llandudno, Wales (UK) sous le commissariat de Juliette Desorgues (Senior Curator, Mostyn) et au Kunstmuseum Ravensburg.

85 BON_flux 41 18/05/21 11:09 Page8

Jean-Pierre Ransonnet à la Boverie

Une sélection de peintures sur 40 ans de création

Jean-Pierre Ransonnet, vue de l'exposition © M.J. FluxNews

L'atelier de Jean-Pierre Ransonnet est comparable à un doux refuge perché au milieu d'une forêt. Bardé de fenêtres horizontales qui offrent une vue paisible sur la cime des arbres, il invite à la contemplation et même, à la rêverie. On perçoit immédiatement comme il est bon pour l'artiste qui a passé les vingt premières années de sa vie à Lierneux, dans les ardennes belges, de se retrancher dans cet écrin pour créer.

La lumière y est omniprésente comme dans toutes ses toiles où elle est éprouvée à travers le prisme de la nature et du temps qui s'égrène. Les pinceaux sont prêts, pointes tendues. Les tubes d'acrylique sont éventrés et les pots dégoulinent encore de diverses mixtures de pigments et de liants.

La peinture de Jean-Pierre Ransonnet est assurément une peinture généreuse et vivace qui donne à voir des contrastes et à sentir des textures. C'est aussi une peinture en mouvements qui résulte d'une imprégnation, de longues balades en forêt dont les sensations se fixent ensuite sur les toiles.
Aussi, chaque toile est construite patiemment, par couches par couches, comme une terre qui se tasse et se sédimente. Certaines œuvres sont parfois mises en jachère. A l'image de la nature, la peinture doit reposer avant d'être reprise, retravaillée et parachevée pour arriver à maturation. C'est pourquoi Jean-Pierre Ransonnet a pris pour habitude de peindre cinq ou six toiles simultanément.

Du noir à la couleur : une jouissance retrouvée

La rétrospective qui lui est consacrée au Musée de La Boverie couvre 40 ans de carrière artistique, depuis les années 80' à nos jours.
A cette époque, Jean-Pierre Ransonnet reprend ses pinceaux qu'il avait délaissé pour s'atteler à un travail conceptuel, plus avant-gardiste, dans l'ère du temps. Il renoue avec la couleur en explorant différents thèmes (l'étang, la pierre, le ciel, la forge, le jeu, le jardin, etc.) qui se structurent autour des quatre éléments (eau, air, feu, terre). Si chacun revêt une technique particulière, ils ne font qu'un. Ils disent le lien à la terre mère, aux origines et à la mémoire.
C'est à ce moment aussi que Jean-Pierre Ransonnet introduit le motif central du sapin. Tantôt sombre et dramatique, tantôt vêtu d'une écorce rouge flamboyante, la verticalité du conifère devient le leitmotiv qui organise la rythmique des toiles.
Dans les années 90'les compositions restent centrées sur des paysages mais elles se parent de figures humaines et la recherche autour de la couleur s'intensifie jusqu'à devenir un élément fédérateur.
Depuis les années 2000, Jean-Pierre Ransonnet joue avec la couleur. Il la libère et se laisser happer en retour par sa pureté. L'exploration de la palette chromatique lui permet de créer des ruptures mais aussi des dialogues avec ses créations passées. Le peintre revisite des thèmes anciens en rééquilibrant ses compositions à l'aide de lignes et de traits horizontaux qui contrebalancent la verticalité d'antan. Une douce harmonie.

Marjorie Ranieri

Liège. Musée de La Boverie
du 13/05 au 15/07/2021
Jean-Pierre Ransonnet et Alain Denis .

BPS22

Lettres de misarchie. Charleroi-Chicoutimi

Se référant à deux ouvrages littéraires critiques vis à vis de la société occidentale, les Lettres persanes de Montesquieu et *Voyage en misarchie* d'Emmanuel Dockès, le titre de l'exposition du BPS22 invite à un ailleurs et à des imaginaires pensés par des artistes québecois et belges. Survol de pratiques activistes avec Pierre-Olivier Rollin, commissaire.

FluxNews: Cette exposition fait suite à un premier cycle de résidences artistiques croisées entre la Belgique et le Québec depuis 4 ans?

Pierre-Olivier Rollin: Le partenariat, signé en 2016, sous l'égide du Conseil des arts et des lettres du Québec, avec le Centre d'art actuel BANG à Chicoutimi, prévoit que pendant trois ans, chaque année, un artiste belge francophone soit accueilli deux mois en résidence de recherche artistique à BANG, et qu'un artiste québécois soit invité à résider à Charleroi, pour un séjour similaire. Au terme du premier cycle, l'expérience a été prolongée sur un cycle de quatre ans (2020-2023) avec des séjours de trois mois, pour l'instant postposés.

La confrontation des différents travaux a ensuite mis en évidence un souhait commun des artistes d'infiltrer un ailleurs, des contrées imaginaires?
Certains artistes, au travers de la fiction, apportent un regard critique sur le réel (Maxence Mathieu, Philippe Bracquenier). D'autres partent du réel vers la fiction (Hélène Petite, Mathieu Valade, Marie-Andrée Pellerin, Sara Létourneau). Les uns se sont focalisés sur les morphologies des territoires, les autres sur des mythes, communautés d'individus, organisations politiques… Cet ailleurs est une proposition de contrées imaginaires, émanant de neuf artistes, dont six Québecois et trois Belges.

L'artiste **Marie-André Pellerin** explore ainsi la rhétorique et le pouvoir des mots, et démonte par ce biais le discours de Margaret Tatcher…
Elle s'attache surtout à la fluidité des mots et à l'obsolescence du langage tel qu'on le connaît. Elle travaille sur l'utilisation de la voix chez Margaret Tatcher, la rythmique des intonations, le langage utilisé de manière fictionnelle. Son installation vidéo intitulée « Cloud Coucou Land » et conçue dans un lieu empreint d'histoire, la piscine de l'Université du Travail, présente des extraits d'un discours de l'ex-Première Ministre britannique Margaret Tatcher à la Chambre des communes en 1990, entrecoupés de vidéos filmées par l'artiste, ainsi que de fragments du film *The Iron Lady*. Le titre de l'oeuvre « Cloud Coucou Land » fait ainsi référence à une expression employée par Tatcher dans son discours, mais également bien avant elle par des politiciens et des philosophes tels que Schopenhauer ou Nietzsche, pour marquer une forme d'idéalisme naïf. L'artiste évoque le chaos dans lequel Tatcher laissa son pays aux débuts des années 1990, et en parallèle notre époque contemporaine, la politique et les fake news.

Marie-Andrée Pellerin - Une oreille gigantesque capable d'absorber tous les bruits du monde, 2020 © Marie-Andrée Pellerin

De son côté, **Mathieu Valade** propose deux installations vidéo créées sur place, *Rorschach Gate* et *Enigma*…
Rorschach Gate comme Enigma exploitent l'écran de télévision pour en perturber la lisibilité, qu'il s'agisse d'écrans plats au format 16/9e ou de véritables « postes de télévision », ces objets tridimensionnels au format 4/3 dont les lieux d'exposition semblent les derniers refuges. Les séquences diffusées, mouvements identiques de nuages dupliqués par des miroirs ou défilement ininterrompu de lettres, obligent à la réflexion, à la recherche d'une signification, plutôt qu'à une réception passive. Les écrans de Mathieu Valade s'affirment également comme des constructions. L'image vidéo n'est pas une épiphanie, une sorte d'apparition magique qui se donne à voir et à prendre comme telle; elle est au contraire le lent résultat d'un processus de construction. Les installations de Mathieu Valade invitent à réfléchir à la nature et à la finalité même de leur construction.

Hors résidence, vous avez également invité l'artiste canadien Denys Tremblay, un des premiers penseurs du périphérisme et à l'origine du « really-made » ?

Denys Tremblay est une figure tutélaire, il n'était pas en résidence mais il m'intéresse fortement car en tant que performeur et théoricien, il beaucoup travaillé sur la notion d'art périphérique. Il est aussi le père du « really-made » qu'il définit comme un acte introduit dans le quotidien, entre art /fiction et réel. Il a inventé une fiction. En 1997, il s'est fait élire officiellement par les citoyens de la commune de l'Anse-Saint-Jean, « Roi de l'Anse », sous le nom de Denys Ier. Il était le roi de son village, et seul roi à avoir été élu au suffrage universel. Ce personnage a été conçu avec la collaboration d'artisans locaux pour le costume, le sabre etc. Bang à Chicoutimi et BPS22 à Charleroi rejoignent ce concept, en tant que centres d'art situés en périphérie de grandes villes.

Catherine Callico

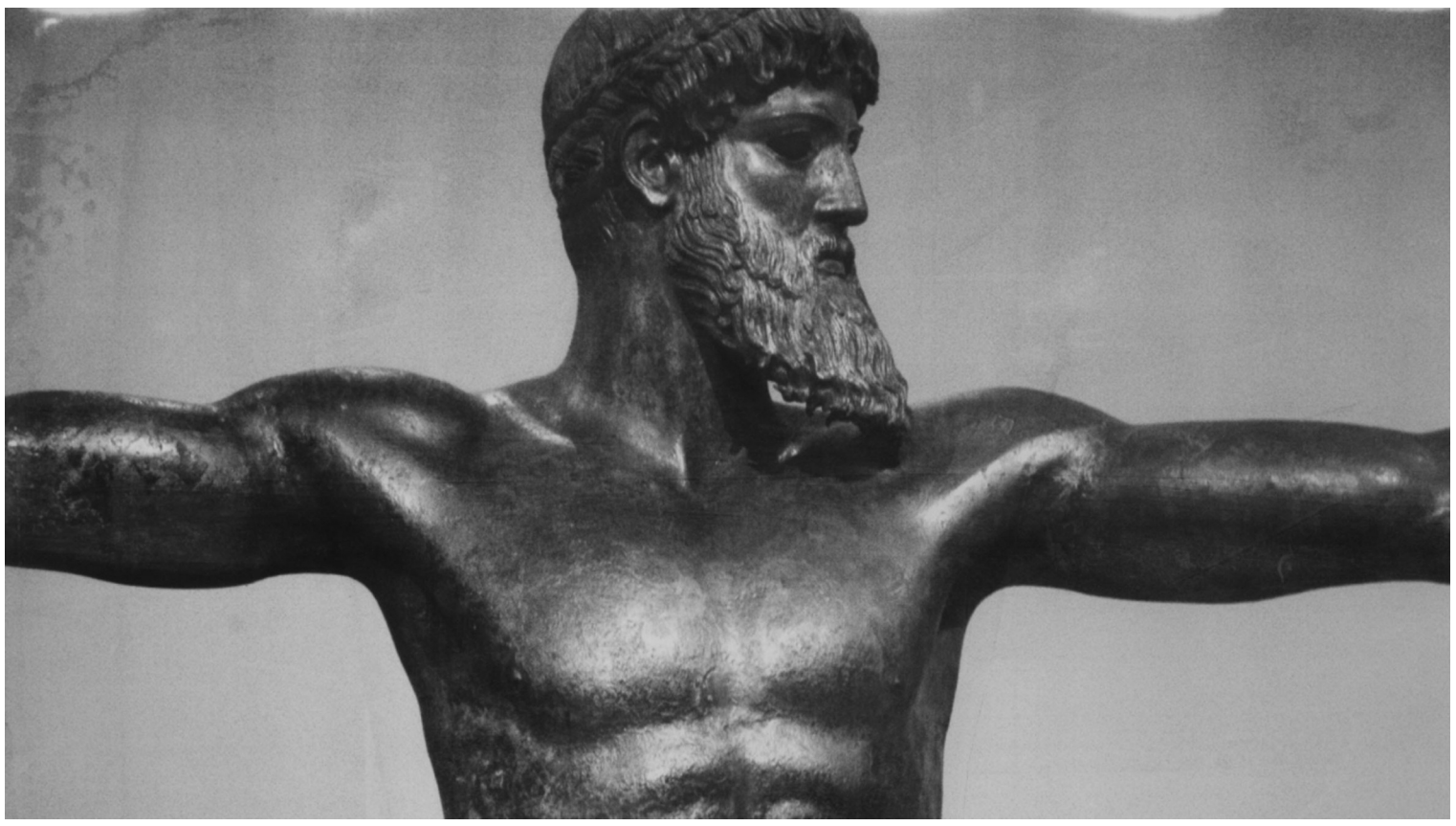
Lettres de misarchie
du 19.06 au 12.09.2021
BPS22
Boulevard Solvay, 22
6000 Charleroi
Infos: www.bps22.be/

85 BON_flux 41 18/05/21 11:09 Page9

JAMES WELLING. CENTO

MAC'S

NUANCIER HYBRIDE



Mixant la statuaire de l'Antiquité gréco-romaine, des procédés anciens et numériques, James Welling investit le Mac's de sa série photographique colorée et diaphane Cento, soit une septentaine de clichés. Decryptage avec Denis Gielen, commissaire.

FluxNews: Cette exposition solo de James Welling complète la thématique de la ruine dans l'image, développée par Fiona Tan et Oriol Vilanova dans une autre partie du musée…

Denis Gielen: Ce qui m'a conduit à inviter l'artiste au Grand-Hornu, le déclencheur, a été une communication de la galerie Regen Projects qui le représente en Californie, pendant le confinement. Comme je réfléchissais à une exposition sur le thème de la ruine dans l'image, c'était la dialectique sur laquelle je travaillais, j'ai contacté James Welling. Au départ, l'idée était d' occuper tout le musée, avec les artistes Fiona Tan et Oriol Vilanova. Mais vu l'ampleur de la série Cento de Welling, elle sera présentée en solo.

La série photographique Cento, centrée sur les statuaires antiques et greco-romaines, est née d'une recherche à la fois sur le terrain et expérimentale?

Cento est un corpus d'une septantaine d'images. L'artiste a démarré la série en 2018, en se rendant à la fois sur des sites et dans des musées en Europe et aux Etats-Unis. Le point de départ en est l'impératrice Julia Mamaea, romaine d'origine syrienne. Lors d'une visite au MET - Metropolitan Museum of Art à New York, il prend des photographies du buste défiguré, qu'il édite ensuite en différentes couleurs grâce à un ancien procédé d'impression, la collotypie. A partir de ce cliché, il a expérimenté des colorants et processus d'impression, fait revivre la polychromie de la statuaire grecque antique, et ce personnage féminin. En réalité, à chaque épreuve photographique ou tirage, ce n'est jamais la même femme qui apparaît. Il introduit de la fluidité dans l'image en la rendant vivante, et la série se développe à partir de différents objets trouvés sur des sites archéologiques, dans les tombes… Dans son studio, Welling est dans la recherche permanente. A la fois conceptuelle, car il lit énormément sur la photographie, la lithographie etc, et il teste des procédés anciens et nouveaux.

L'artiste s'est d'ailleurs inspiré de la morphologie de la salle-pont du Mac's?

Il s'agit d'un réél projet de Welling pour le musée, conçu de façon autonome, et il a accordé une attention particulière à l'architecture du lieu. Il a agencé l'exposition dans un ordre image/montage presque cinématographique. Dans la salle-pont de 40 mètres de long, il a réalisé un wall painting, avec des aplats de couleurs posés comme un nuancier de peintre. Il reprend le nuancier et les couleurs du philosophe grec Aristote. Les photographies de Cento font face à ce wall painting. Il présente ce nuancier antique selon un processus d'impression numérique. Sa technique est hybride.

Vous soulignez le lien entre une conception de la couleur très proche de la nature chez Aristote, et des phénomènes de pigmentation qui imprègnent ici les matériaux.

A l'époque, les intellectuels grecs n'avaient pas une vision des couleurs comme aujourd'hui, certaines étaient désignées par le nom d'un légume, comme par exemple le poireau. Le poireau est intéressant, car constitué d'une gamme de verts, comme si la racine était absorbée par un colorant. Il y a une gradation. L'on peut établir un lien avec la photographie de Welling. L'artiste ne souhaite pas uniquement recréer la palette des Anciens. Il utilise aussi des colorants pour ses photographies. Sa manière de travailler est très personnelle. Il imbibe ses épreuves de colorant, avec un effet un peu diaphane. On a l'impression que le colorant a infiltré la pierre. Avec la technologie numérique, il applique sur les sculptures des couleurs 'antinaturelles' dans l'idée que celles-ci s'infiltrent dans la pierre ancestrale et prennent vie indépendamment.

Son approche relève donc en partie de l'archéologie ?

Il y a l'idée que la photographie est une machine à remonter le temps, en reprenant parfois des techniques oubliées, comme ici du 19ème siècle, et devenues obsolètes avec l'évolution technologique. Le rendu délavé et diaphane opère dans le temps une double remontée : vers la statuaire polychrome de l'Antiquité et vers la photolithogravure noir et blanc des premiers albums consacrés aux missions archéologiques du 19e siècle.
En même temps, la photo numérique permet une projection dans l'avenir. Un lien avec la réalité. Et comme Welling voue une attention particulière au lien avec les visiteurs, une publication devrait suivre et il nous a également proposé une petite édition de cartes postales complétées de courts textes, sept au total, insérées dans une enveloppe et à emporter pour une somme modique.

Entretien réalisé par Catherine Callico

Au MAC's : deux expositions:
James Welling. Cento

Comme le mur qui attend le lierre. Fiona Tan / Daniel Turner / Oriol Vilanova
Dans les deux salles jumelles de l'ancienne « maison des ingénieurs », le Mac's présente également « une méditation poétique et critique sur le thème des ruines » à partir d'une installation d'Oriol Vilanova, d'une double projection de films de Fiona Tan, ainsi que d'une sculpture de Daniel Turner.

Mac's Grand-Hornu,
James Weling. Cento
Fiona Tan. Daniel Turner. Oriol Vilanova
Du 23/05 au 29/08
www.mac-s.be

INTERVENTION DE PETER DOWNSBROUGH À LA GALERIE LRS52

À Liège, la rue Lairesse sort de sa sieste et entame une nouvelle vie, du moins au niveau de la présence de l'art contemporain en Ville. Daniel Dutrieux, artiste, commissaire, ancien enseignant et passionné de météorites s'est senti soudainement habité par l'envie de faire partager sa passion d'amateur d'art au public liégeois en devenant propriétaire de la maison, qui jouxte son habitation .

C'est donc avec l'idée d'entamer un cycle d'expositions qui s'étaleront dans la durée qu'il entreprend de démarrer son aventure de galeriste. Il a eu la bonne idée de lancer l'intronisation par une intervention pérenne de Peter Downsbrough qui lui a concocté un projet sur mesure reliant son habitation personnelle du N°50 au N°52, siège de la future galerie.

Les deux habitations, construites par le même architecte au même moment pour deux propriétaires différents, possèdent les mêmes caractéristiques architecturales et facilitent le travail de l'artiste d'origine américaine habitué à jouer relationnement avec les mots et les lignes pour créer des liens dans l'espace.
Chaque intervention sollicite le promeneur attentionné à terminer le travail entamé par l'artiste.. ET/AU/DELÀ reliés par l'horizontale et la verticale tendent indirectement à mettre la barre très haute au niveau des objectifs à atteindre, tout en relativisant à l'extrême notre passage sur terre. En Marche, vers l'infini et au-delà... Vieille rengaine connue des enfants qui n'ont pas voulu grandir et qui continuent à rêver d'étoiles.

L.P.

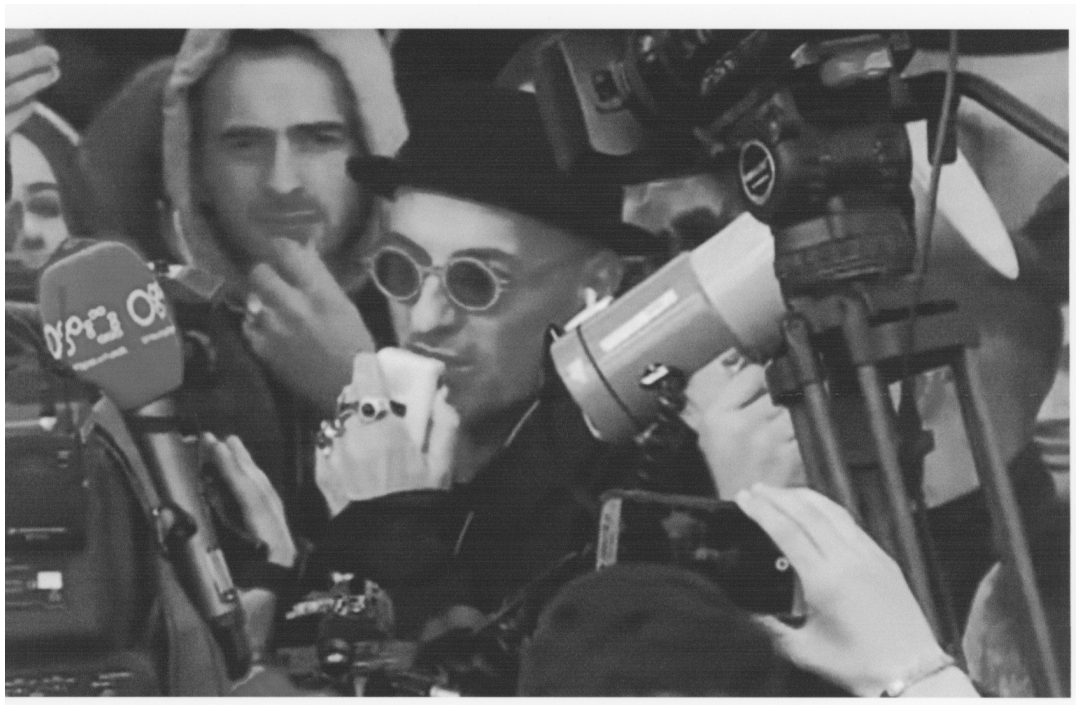
Galerie LRS52
52 rue Lairesse, 4000 Liège
29.08 - 26.09 : Peter Downsbrough
La galerie est ouverte du jeudi au samedi de 15h à 18h
Les dimanche 29 août, 12 & 26 sept. de 15h à 18h

85 BON_flux 41 18/05/21 11:09 Page10

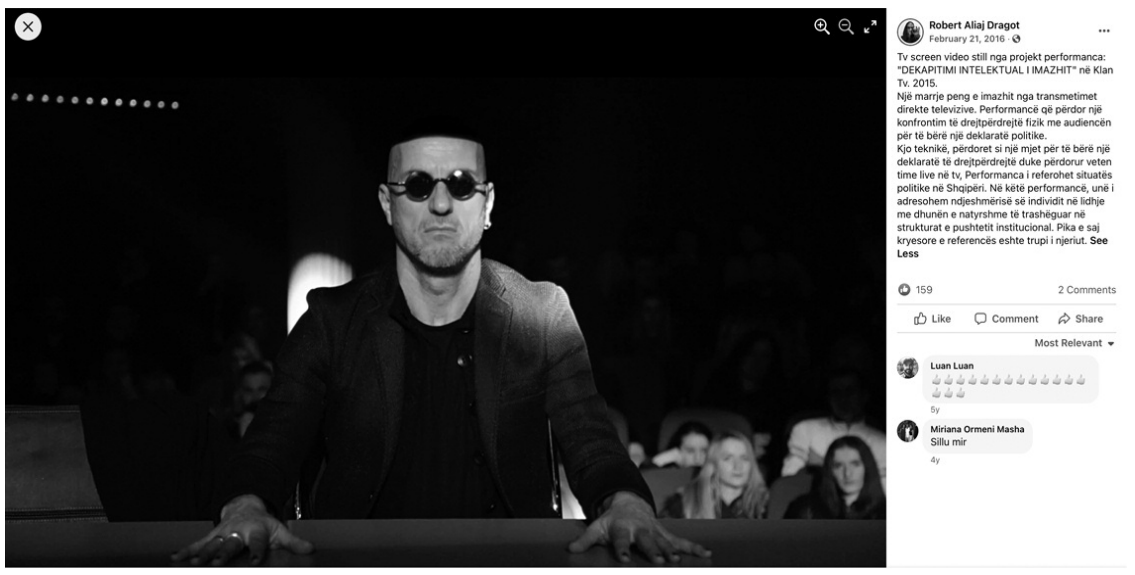
Robert Aliaj Dragot: “On est tous devenus instagramisés”

Je pourrais situer Robert Aliaj Dragot dans le sillon de ce que très justement Regis Debray définit comme les artistes médiologues. La médiologie vise à repérer des systèmes de transmission dominants autour desquels la culture se cristalise. Aujourd’hui, rappelle Régis Debray nous vivons la fin de la société du spectacle et non son apothéose. Avec le spectacle (produit par l’artiste) nous étions devant l’image, dans la distanciation, la réflexion, alors qu’aujourd’hui nous sommes plongés dans le visuel. Robert Aliaj Dragot réintroduit le spectacle quand il fait, dans ses peintures, des arrêts sur images en se servant d’images-choc provenant de vidéos floutées, pour nous en restituer la vérité nue. Il génère également du spectacle, et c’est là sa spécificité, quand il intervient en direct sur les plateaux TV pour proférer des vérités qui égratignent le pouvoir corrompu en place. Il fonctionne un peu comme un bâton d’éveil, comme le grain de sable perturbateur dans une machinerie télévisuelle trop bien huilée. Une posture et une attitude qui ont fait de lui une star en Albanie. Je me suis rendu compte de son statut de star lorsque j’ai surpris Nevila, une connaissance d’origine albanaise, l’écoutant chanter sur son smartphone. Dans les années 80, Robert cartonnait avec des tubes romantiques à faire pâlir d’envie Hervé Vilar. Son originalité provient de sa conexion au local, le débat en live fonctionne comme comme matière première pour toucher le grand public. Rien à voir avec le show ou le happening improvisé des années 70, du style Gainsbarre chez Polac. Chez lui tout est construit à l’avance. Cela fait partie d’une stratégie performative de mise en tension. Il faut que soit présent sur le plateau un interlocuteur politique avec qui débattre. Avec sa dégaine dandy et ses critiques acerbes contre le pouvoir des oligarques, le corsaire des Balkans crée le buzz . Robert Aliaj Dragot est devenu en quelques années le garant d’une revendication de liberté de parole confisquée au peuple. Tant que Dragot pourra présenter ses performances en direct, le principe de pseudo démocratie fonctionnera toujours. Du moins c’est ce que semble vouloir laisser croire pour le moment les pouvoirs locaux. Est-il devenu nécessaire pour crédibiliser une soi-disant démocratie en quête de respectabilité? L’artiste n’est pas dupe et il sait dans quel jeu il joue...

L.P.



En 2018, Robert Aliaj Dragot et sa fille se sont trouvés par hasard à proximité d'une manifestation étudiante en Albanie dont le but était qu’Edi Rama quitte le pouvoir. Robert Aliaj Dragot et un professeur d'université se sont vus décerner un mandat d'arrêt pour avoir soutenu la manifestation.



"La décapitation intellectuelle de l'image"

R.A.D.: *“En Europe, nous avons oublié de poser des questions, nous mettons en œuvre tout ce qui est requis par la politique sans aucun doute.”*

FluxNews: Tes passages de style engagé à la télévision, tu les considères comme une oeuvre artistique en soi ?
Robert Aliaj Dragot : Dans un spectacle en direct, j'ai réalisé le projet: "La décapitation intellectuelle de l'image" Je devais rester immobile, sans bouger les cils pendant environ 8 min. Cela semblait très étrange

FluxNews : Cela s’est produit en direct ?
R.A.D.: Oui, en direct, sinon on te coupe et on ne te laisse pas faire. Ça doit être une surprise.

FluxNews : Il faut que ce soit préparé, c'est quelque chose de construit ?
R.A.D.: C’est conçu et préparé, mais personne ne le sait. Considéré comme spontané. Et les gens ont adoré, j'avais un public fou. À la télévision, j'ai acquis le statut que je pouvais faire n'importe quoi, et que les gens l'accepteraient, mais j'étais clair, j'avais la responsabilité.

FluxNews : Tu as fait ça dans quel but ? Dénoncer quelque chose ?
R.A.D.: Oui. Chaque fois qu'il y a un scandale, je réagis à la télévision ou... ça dépend. Une fois, sans avertir la télévision, je suis venu avec une sculpture que j'ai créée, un grand autoportrait. Je l'ai mise en face de moi et j'ai improvisé une bagarre avec moi-même. Je traduisais ce que mon double disait, que j'étais le seul à entendre. Il attaquait le choix des invités politiques, disait qu'ils n'avaient rien à faire dans un lieu public, les injuriait. Et je lui répondais en prenant leur défense et en précisant que mon double était le seul responsable de ses paroles. Ce n'était pas du théâtre.

FluxNews : Donc tu considères que c'est une œuvre, une oeuvre médiologique finalement.
R.A.D.: Médiologique, mais très engagée. C'est une œuvre qui est très politique.

FluxNews : Tu considères que pour un artiste, agir de la sorte, c'est la seule manière de se sentir encore libre ?
R.A.D.: Ce n'est pas la seule, mais c'est la plus importante. C'est un show très médiatisé, tu as tout de suite des milliers de gens. La télévision reste quand même plus crédible qu'internet. Même en Europe, ce n'est pas pareil qu'internet.

FluxNews : Il y a toujours une censure en Albanie, pour le moment ?
R.A.D.: Il n'y a pas une censure officielle, mais en pratique on a un système hybride entre la dictature et la démocratie. Le parti socialiste qui est au pouvoir dirige tout, il n'y a plus d'opposition, les gens sont achetés et vendus sans aucune difficulté, surtout lors des élections, la justice appartient au pouvoir.

FluxNews : Tu as encore une chance, de te faire entendre finalement.
R.A.D.: J'ai une réputation très importante et mon attaque est très directe. Je ne me vois pas comme quelqu'un qui défend les intérêts politiques d'un parti. Je suis très intéressé par l'intérêt public en général, l'administration des fonds publics, etc. Je suis très indépendant, très neutre et tout le monde le sait.

FluxNews : Penses-tu qu'on est toujours dans un système démocratique en Europe ?
R.A.D.: Dans chaque système, nous sommes extrêmement manipulés. En Europe, nous avons oublié de poser des questions, nous mettons en œuvre tout ce qui est requis par la politique sans aucun doute. La suspicion était perçue comme un signe d'intelligence avant, pas aujourd'hui. En Albanie, au moins, il y a des tentatives pour jeter les bases alors que nous sommes encore dans le temps. Ici, nous faisons les yeux fermés ce qu'on nous a dit de faire.

FluxNews : Une des conditions pour sortir de cet endormissement généralisé, c'est d'amener le débat sur la place publique, là où les gens sont susceptibles d'écouter ?
R.A.D.: Oui il faut. J'ai lancé un talk-show politique en Albanie, que j'ai interrompu directement après avoir dit que c'était la dernière fois pour ce spectacle car il allait au-delà de mes prédictions et souhaitait développer un débat d'intérêt public non biaisé et avec une approche différente des débats politiques classiques à la télévision. J'étais en direct, devant un panel de six invités du studio, 12 journalistes interactifs directement de Zoom et deux journalistes d'Europe via Skype. C'est aussi un geste très politique en soi. J'avais proposé un autre concept, dans l'espace public, très spontané, (sorte de débats publics d'orateurs dans la Grèce antique) mais il a été rejeté.

FluxNews : On t'accepte parce que tu deviens l'image de ce que tu représentes? Tu es devenu la caisse de résonnance des gens qui ne peuvent plus parler?
R.A.D.: C'est exact. Je parle publiquement, souvent dans un langage artistique, parfois directement, mais toujours en présence d'invités politiques ou de la société civile, présents sur le panel. La clé est la sincérité et l'honnêteté qui correspondent aux difficultés des gens dans un pays pauvre et corrompu.

FluxNews : Est-ce que tu vois en Europe des artistes qui sont dans la même mouvance que toi, qui font la même chose ?
R.A.D.: J'ai fait une recherche. J'ai découvert que dans les années 1952-1956, c'est Lucio Fontana et la télévision publique italienne RAI qui ont été les premiers à expérimenter des diatribes télévisées. Il est extrêmement difficile aujourd’hui de trouver un artiste sur Internet qui fasse quelque chose de contre-productif en direct à la télévision.

FluxNews : La grande obscénité dans le monde actuel, c'est le flux des images ? On a des déferlantes d'images qui nous traversent et on est manipulés, notre cerveau est manipulé.
R.A.D.: Absolument. C'est un impact très important et très négatif sur les artistes ces milliards d'images transmises en une seconde sur Internet. Et il est clair que de nombreux artistes font la même chose sans l'intention de copier. Nous sommes instagramisés. Il est difficile de rester original et de résister à cette pression visuelle.

FluxNews : Il n'y a plus d'originalité dans l'art aujourd'hui. Il y a du marketing ?
R.A.D.: Oui, du marketing mais ça vaut le coup d'exercer son influence. Nous sommes devant la même image coupée, chaque seconde. Le modèle correspond à l'image de la photo standardisée et diffusée sur Instagram, Facebook ou Youtube. C'est beaucoup de business. Les gens ont appris à regarder le format 16x9, le format de télévision haute définition. Si nous fabriquons une télévision en forme de triangle, cela ne fonctionnera pas, même si pour nous en fait une image triangulaire est plus intéressante.

FluxNews :Y a-t-il un marché de l'art en Albanie?
R.A.D.: Non, les gens ne s'intéressent pas à l'art en général et à l'art contemporain pas du tout. Cette situation rend plus importante les activités artistiques. A ce titre, je suis invité à une exposition, le 4 juin, dans l'espace d'art contemporain COD, Centre pour l'Ouverture et le Dialogue créé par le Premier ministre Edi Rama il y a des années. Lui-même est un artiste contemporain et a acquis un statut international en raison également du fait qu'il est Premier ministre. Je mentionne ici sa présence en tant que représentant de l'Albanie à la Biennale de Venise. Dans cet espace, je ferai une performance avant l'inauguration, dans l'esprit de ce que j'ai toujours fait.

Propos recueillis par Lino Polegato

85 BON_flux 41 18/05/21 11:09 Page11

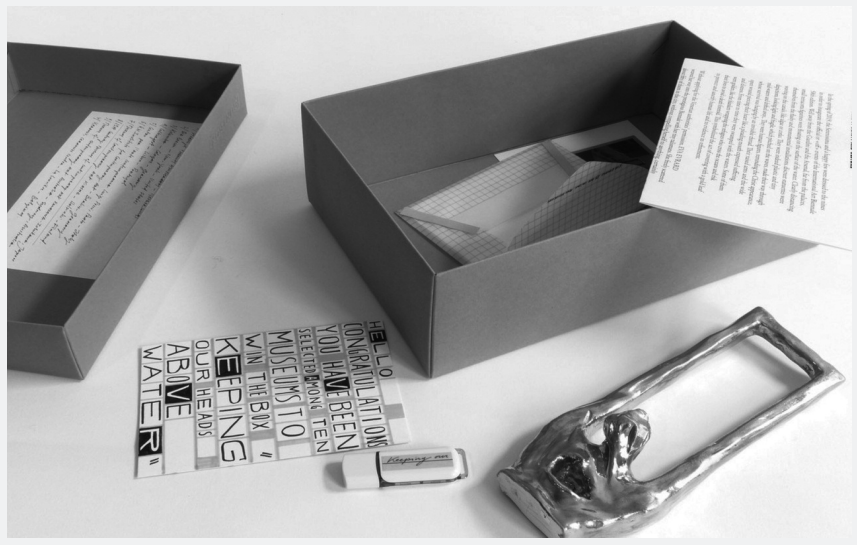
Pour la *beauté* du geste

Au printemps 2019, la Sérénissime et un public de happy few sont parés de leurs plus beaux atours pour inaugurer les manifestations officielles ou « Off » tout court de la 58e édition de la Biennale d'art internationale. À l'écart des Giardini et de l'Arsenal, loin des palais et des palaces, de petites figurines en terre cuite flottent à la surface de l'eau. À mille lieues des installations m'as-tu-vu monumentales, de modestes statuettes ondulent sur les canaux, comme des algues ou des bouchons. Des représentations plastiques de dimension réduite, légères et fragiles, qui tanguent au gré des flots, entre deux eaux, à la dérive… Des figures humaines aux allures christiques, dont la survie ne tient qu'à un fil invisible. Les bras levés et la blessure béante qui perce leur cœur comme une bouche implorante expriment la souffrance et la détresse. Parfois, l'eau les submerge. Certaines sont dorées, comme les couvertures dont sont drapés les réfugiés qui traversent les océans au péril de leur vie, pour échapper à une mort annoncée. Couvrir de feuille d'or pour protéger, sacraliser l'existence humaine et attester de sa préciosité.

Sans autorisation des autorités vénitiennes, Eva Evrard s'est immiscée dans la prestigieuse Biennale avec ses petits fétiches. Elle en a disséminé une cinquantaine dans la cité, en toute liberté, sans obligation de quoi que ce soit, certainement pas de résultat. Des promeneurs attentifs auront peut-être remarqué ces figurines suspendues à des ponts par des fils. D'autres les auront subtilisées. Ceux-là auront dû s'engager physiquement pour les détacher, instaurant avec elles un rapport d'intimité. Ils ne sauront sans doute jamais que leur statuette chapardée fait partie d'un ensemble intitulé Keeping our heads above water. Maîtresse de marionnettes anonyme et instigatrice de cette expérience en double aveugle, l'artiste n'en saura pas davantage sur les auteurs du larcin ni sur le destin de ses œuvres. Avec une grande économie de moyens, cette intervention in situ (que l'on a du mal à qualifier de « sauvage », même si c'est le terme ad hoc, tant elle est subtile et délicate) évoque autant la menace de submersion qui pèse sur la ville lagunaire que le drame contemporain des flux migratoires. En plus de questionner notre être au monde comme le fait tout le travail d'Eva Evrard, elle agit aussi comme une petite piqûre de rappel nécessaire sur ce qu'est l'essence de l'art : une expérience sensible non quantifiable. L'art n'est ni marchandise ni spectacle, mais geste en pure perte.

Sandra Caltagirone

Ce texte fut rédigé en juillet 2020 pour accompagner le court-métrage *Keeping our heads above water* d'Eva Evrard, alors en cours de montage. Il est désormais finalisé et visible en ligne, l'occasion de retracer son histoire et son origine. Au départ, il y a une petite sculpture en céramique que l'artiste appelle « homme échelle ». Il s'agit d'un buste très étrange, sans visage et sans piédestal, mais doté de bras immenses et d'un thorax percé d'une bouche béante. Pas un portrait donc, mais un homme-tronc, dont les bras dysfonctionnels (réunis par une traverse) sont les barreaux de son corps-prison. Pas un individu spécifique, mais un être générique, dont le cœur transpercé est un cri déchirant. Cette mini-sculpture réussit ainsi le tour de force de condenser dans une figure schématique et minimale un état de détresse physique et psychique maximal. Après en avoir produit plusieurs exemplaires, tous différents, Eva Evrard a donc embarqué ses fétiches à la Biennale de Venise. Ils boiront beaucoup de tasses lors de ce périple. Les thématiques charriées par ce dispositif étant l'Aqua Alta propre à la ville, mais aussi l'élévation du niveau des mers en général et la submersion désormais inévitable des territoires côtiers, le drame des migrants naufragés et l'inertie aberrante des pouvoirs politiques face à ces urgences humanitaires et climatiques.



Cette intervention in situ a donc donné naissance à une capsule vidéo qui, en plus de sa valeur de témoignage, constitue une œuvre en soi, d'une durée de 4'54'', dense et émouvante, comme le sont les figurines d'Eva Evrard. Les images de Nael Khleifi (tournage et montage) mettent l'accent sur les statuettes ballotées par les eaux, dans une approche sensorielle qu'Eric Desjeux corrobore avec sa très belle création sonore. L'abstraction picturale du cadrage contraste avec le caractère immuable de la ville ancestrale, représentant ici un monde insensible à ses drames. Quelle valeur notre société accorde-t-elle aux humains ? Et à l'art contemporain ?

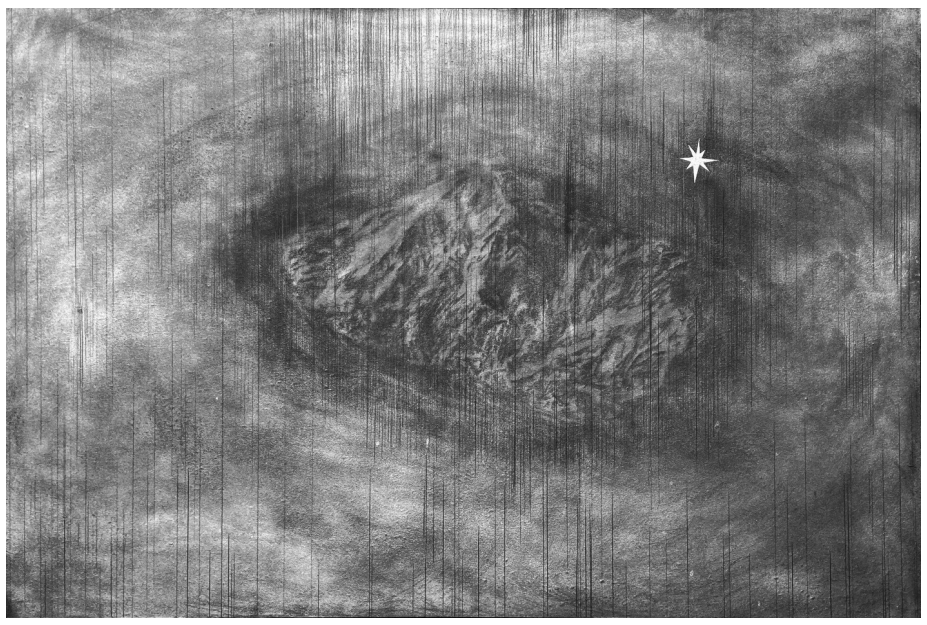
Eva Evrard a adressé ce film et quelques sculptures qu'il lui restaient à une dizaine de musées, comme autant de bouteilles à la mer, dans une tentative d'intégration muséale de ces statuettes « dévitalisées », aimant à imaginer qu'un passant qui en aurait chapardé une à Venise découvrirait un exemplaire similaire dans un musée. Chaque boîte envoyée contient une sculpture numérotée, le film sur une clé usb, un mot dans une enveloppe, un article de presse et le texte publié ci-dessus traduit en anglais. *Keeping our heads above water* suit désormais son cours, tandis que nous tentons de garder nos têtes au-dessus de la fureur des flots du monde.

S.C.

http://evaevrard.com/videos
https://vimeo.com/user51616658

Waiting for Robert

Le travail des trois artistes proposés à la galerie Flux fin mai fait référence indirectement à la situation pandémique actuelle, un moment d'entre-deux et de transition, de méditation et de réflexion sur le sens à donner à un parcours de vie. En attente de verticalité, Nicolas Kozakis se ressource comme par le passé au coeur mythique du Mont Athos. C'est qu'il n'a jamais renié la source vive de son inspiration. Chez lui, la foi en l'art est indissociée de sa vision de ses origines culturelles enracinées dans sa culture. Dans un de ses derniers grands dessins au fusain, cet axe vertical est symbolisé par l'étoile découpée à la feuille d'or qui survole la montagne sacrée. Éternellement recherchée, elle est repérée aujourd'hui du côté de Google earth. Un point d'ancrage spatial idéal pour continuer à croire en l'homme nouveau?



Nicolas Kozakis, Lost island
Graphite and aluminum powder, pencil and gold leaf on paper
97 X 143 cm 2021

Les deux artistes qui l'accompagnent s'engagent dans une posture de résistance face au pouvoir médiatique dominant où la technologie HD nous encadre, nous surveille et nous façonne pour nous rendre plus dociles et maniables. Grâce à de grands dessins au fusain, Jean-Louis Micha s'offre des temps d'arrêts sur image en recadrant l'actualité, il focalise notre attention sur certains détails troublants. Ses plans de cadrage proviennent des News de JT ou se réfèrent à l'histoire de l'art.
Jean-Louis Micha, Nicolas Kozakis et Robert Dragot, par leurs pratiques incluant la sortie d'une temporalité imposée et pointée du doigt, recréent du lien entre cultures hautes et basses, entre domination et soumission.
L.P.

Jean-Louis Micha, Tête de cheval/petite image d'agrément domestique, approx. 48x38, poudre de fusain et graphite sur papier Canson, 2021

"Waiting For Robert"
Nicolas Kozakis, Robert Aliaj Dragot, Jean-Louis Micha
Galerie Flux,
60 rue Paradis,
4000 Liège
www.flux-news.be

85 BON_flux 41 18/05/21 11:09 Page12

« Plastic Roses Never Wither »; Lisa Vlaemminck

Vue de l'expo à la galerie Rodolphe Janssens

La peinture est aujourd'hui florissante. Le retour à un art frivole – dans lequel le récit désarmé et le regard étonné prennent le pas sur d'autres tendances picturales au regard plus réfléchi – s'impose progressivement sur les « écoles » établies et confirmées autour d'artistes comme Luc Tuymans et Michaël Borremans. Une nouvelle narration, légère et aérienne, prend ainsi le relais avec une fascination pour une sorte d'imagerie inspirée d'Ensor.
Par le biais d'un langage visuel authentique, Lisa Vlaemminck (1992) est l'une des rares jeunes peintres à tenter de se rattacher à l'héritage récent de la peinture. Son exposition à la galerie Rodolphe Janssen à Bruxelles est une bouffée d'air frais, car elle ne se contente pas de pendre des rangées de tableaux au mur, mais pense aussi à l'espace grâce à un accrochage judicieux de rideaux transparents ornés de détails de ses œuvres.
Ses tableaux sont en fait des compositions magistrales de motifs ordinaires superposés avec des couleurs vénéneuses, presque toxiques. Elle peint - dans le sillage du pop art et d'un peintre comme l'Italien Salvo - des paradis artificiels dans lesquels on ne veut jamais se retrouver. Les couleurs se cachent derrière des motifs très divers, allant de paysages exotiques à toutes sortes de natures mortes, qui se présentent plutôt, littéralement, comme des « mortes natures ». Ses motifs tombent sur la toile, morts, comme un souvenir de ce qui a été… ou sera.
Ces peintures frappantes semblent effleurer les gouffres du bouleversement et de l'aliénation, et offrent la perception d'une confrontation visuelle avec une réalité abjecte et « sous-jacente », une sorte de post-apocalypse.
Son nouveau travail joue finement avec la notion de kitsch, un concept souvent lié, par opposition, au « bon goût »... Une sorte de bataille dans l'arène de l'esthétique pour le trophée du goût. Aujourd'hui, cette distinction est même parfois difficile à cerner tant l'art mobilise sans vergogne la culture de masse.
Lisa Vlaemminck réalise des compositions dans des plateaux contenant des objets bon marché « Made in China », « Made in Hong Kong » que certains utilisent comme substituts aux paillettes et aux objets de luxe. L'artiste utilise quant à elle ces matériaux scintillants pour des compositions exubérantes, comme de faux diamants, des yeux et autres froufrous dorés qui transforment le monde en un faux événement festif.
Un monde étincelant, semblable à la starisation presque religieuse de la pop culture. Lisa Vlaemminck se fait alors « moine » et assemble méticuleusement ces objets. Une fois l'assemblage terminé, une couche de résine synthétique est versée, aussi transparente que l'eau de roche. Lisa accroche alors ces assemblages en toute sécurité au mur comme s'il s'agissait d'un tableau. On peut également lire ces œuvres comme des vitrines, ou comme ces fameux appareils à pinces dans les fêtes foraines, qui font toujours tomber le gadget bling-bling convoité à côté du trou. La résine synthétique cristalline transforme l'assemblage en une relique contemporaine. Une sorte de pot de confiture sur lequel une couche de paraffine empêche l'oxygène de pénétrer.
L'exposition à la galerie Rodolphe Janssen est magnifiquement équilibrée au niveau de sa présentation : les peintures et les objets sont mis en scène de manière transparente grâce aux rideaux en zigzag. Ce qui donne à la galerie une vie nouvelle et différente, et accroît le confort de visualisation et d'expérimentation de l'art de Lisa Vlaemminck. Car oui, Lisa Vlaemminck nourrit somptueusement nos yeux...

Luk Lambrecht

traduction Romain Masquelier

www.rodolphejanssen.com
Galerie Rodolphe Janssen > 06.06.2021

Keramis

Jean Glibert, « SÉRIE 2019-2021 »

D'un grand intérêt, le musée Keramis de La Louvière apparaît comme une sorte d'enveloppe architecturale qui vient masquer plusieurs imposants fours bien préservés des affres du temps. Comme des souvenirs, un écho à l'industrie de la céramique autrefois florissante. Il est d'ailleurs remarquable que la ville de La Louvière ait littéralement tourné la page de ce vaste site de production de céramique, qui a autrefois fourni emplois et prospérité à la cité et à sa région.

La façade de Keramis est à présent grise, avec un motif qui évoque le camouflage. Il s'agit d'une intervention fantastique de l'artiste Jean Glibert (1938) qui, en tant que professeur, a autrefois enseigné à de nombreux artistes tels que Jacqueline Mesmaeker, Ann Veronica Janssen et Emilio Lopez-Menchero comment aborder objectivement la couleur, l'espace et la spatialité dans leur production artistique respective.

La façade de Keramis constitue un chef-d'œuvre d'intégration artistique tout en respectant au maximum l'individualité de l'architecture. En utilisant deux techniques différentes et le même mortier, Jean Glibert a réussi à générer deux nuances de gris. Avec précision, l'artiste jongle exactement avec la manière d'appliquer aua mortier deux tonalités de gris : une claire et une sombre, comme une douce métaphore du jour et de la nuit.

C'est comme si le Keramis était orné d'un doux manteau qui suggère que quelque chose est camouflé derrière les façades. En effet, ce n'est pas seulement la puissante et abondante production de la célèbre entreprise Villeroy & Boch qui est préservée et présentée ici, mais aussi des moyens de production monumentaux, et en particulier les gigantesques fours.

Jean Glibert est passé maître dans la recherche d'équilibres esthétiques raffinés entre architecture, espace et couleur. Qui ne se souvient pas de sa mémorable exposition en 2018 avec Ann Veronica Janssens ? Dans les gigantesques halls du MAC's, Jean Glibert a réussi à concevoir une « géoforme » en noir, rouge et blanc, aspirant le visiteur dans une progression de couleurs qui rendait « matériellement » visibles le mouvement et le passage du temps.

Il est très plaisant que Jean Glibert puisse maintenant montrer des travaux récents au musée Keramis, dont il a pu déterminer l'aspect de la façade. Son travail récent est assez simple : il utilise du papier kraft brun industriel sur lequel une couche de goudron a été « imprimée », les côtés laissant apparaître le papier brun original non traité.
Jean Glibert n'aime pas la mystification : il voit la beauté dans la matière industrielle pure et utilise cette beauté pour son travail, tel un peintre en bâtiment, non comme « peintre artistique »

Keramis © Maud Faivre

qui verrait la toile comme une arène dans laquelle il faut rechercher l'harmonie (ou la dysharmonie) entre la couleur et la forme.

Jean Glibert travaille avec des outils simples comme des solvants décolorants et utilise, par exemple, des couteaux à mastic avec lesquels il dessine des figures géométriques à travers la surface impénétrable du goudron, d'une façon impersonnelle, sans laisser de traces d'exécution.

Jean Glibert présente plusieurs œuvres sur du papier très fin avec des aimants placés contre les murs de béton du musée. En passant, on voit les couleurs et les formes vibrer et se transformer.
Il ne s'agit pas de « peinture », mais bien de la manipulation judicieuse de matériaux industriels avec des moyens également industriels et impersonnels afin de générer des surfaces qui ne visent aucun effet, des images créées à partir de produits « propres » et utilisés « ailleurs », notamment dans le secteur de la construction.

Ces œuvres peuvent difficilement être photographiées et même expliquées ; ce sont des productions artistiques qui disposent pour ainsi dire d'une grande résistance à la reproduction. L'œuvre récente de Jean Glibert est donc un exercice de perception de la couleur, qui évolue sublimement au gré des changements de lumière et des mouvements des passants.
De nombreux petits dessins géographiques sont soigneusement disposés sur une immense table. Comme une « mer d'exercices » sur la façon dont les formes peuvent varier à l'infini dans une sorte de vignette « conceptuelle », peut-être utile pour d'autres travaux à venir. Cette œuvre fait forte impression et montre, une fois de plus, que Jean Glibert limite son goût à la réalisation polyphonique de simples figures géométriques.

C'est dans la simplicité de l'approche que germe la beauté insaisissable de l'œuvre de Jean Glibert, qui utilise pleinement des matériaux disponibles dans le commerce pour leur donner une tournure qui produit une beauté sans paroles.

Luk Lambrecht
traduction: Romain Masquelier

Jean Glibert, « SÉRIE 2019-2021 », Keramis (Centre de la Céramique à La Louvière), jusqu'au 20.06.2021

85 BON_flux 41 18/05/21 11:09 Page13

85 BON_flux 41 18/05/21 11:09 Page14

La maladie, avec laquelle il luttait depuis de longs mois, a eu raison de lui, Claude Panier s'est éteint ce 22 avril 2021. Une expo était en préparation "*De La Guerre*", orchestrée par lui-même de son vivant, elle a été visible les 6, 7 et 8 mai dernier à La Cambre. Claude était un passionné de la Renaissance, il vénérait Paolo Uccello. Il a vécu la dernière phase de son parcours de vie en se plongeant dans l'étude d'une des plus célèbres créations du Maître florentin: *La Bataille de San Romano*. Ce projet, de longue haleine, longtemps resté sur papier, a pu se finaliser au cours de 2020-2021, alors qu'il luttait contre la maladie. Son approche se voulait universelle. Il contourne l'obstacle de l'enjeu du conflit territorial inscrit dans un temps donné, pour le distendre dans le temps de l'histoire de l'art.Les trois volets qui le constituent relient la préhistoire à notre époque contemporaine. En évacuant le conflit territorial, il replace le corps de la femme au centre du débat.
Nous lui rendons hommage en publiant deux interventions d'amis proches: Catherine Warmoes (A découvrir sur flux-news.be) et un texte d'Yves Depelsenaire, que nous vous proposons ci-dessous.

Claude Panier, *La Bataille de San Romano* © Estelle Rullier

Claude *l'Oiseau*

Ce fut un des multiples affrontements entre Florence d'une part, Sienne et Milan de l'autre, une bataille âpre, violente, qui fit de nombreux morts en quelques heures. Mais elle n'eut guère de conséquences historiques. C'est un peu plus tard à Anghiari (bataille à laquelle Vinci consacra une œuvre perdue), que Florence prendra le dessus sur sa vieille rivale.

En vérité, la bataille de San Romano serait oubliée aujourd'hui, comme tant d'autres, si n'en était resté le témoignage de Paolo Uccello.

A bien des égards, ce ne fut donc qu'une bataille de pur prestige. Paolo Uccello lui consacra trois tableaux, à la demande de Cosme de Médicis. Un seul se trouve encore à Florence, aux Offices. Les deux autres se trouvent à la National Gallery et au Louvre.

La reconstitution de leur disposition originelle fut du coup fort longtemps l'objet de spécula-tions et de controverses.

Il y a l'assaut, l'affrontement crucial, la contre attaque. Une tragédie en trois actes. Un charivari étrangement ordonné de lances, d'épées, d'arbalètes, de cuirasses, de heaumes, d'éperons, d'étendards, et de chevaux..

Entre les trois panneaux, initialement destinés au palais Médicis, le regard devait aller et venir, reconstituant le choc en ses trois épisodes héroïques. Leur séparation a irrémédiablement figé chacun d'eux en une sorte de pose photographique au mépris du mouvement bouillonnant qui les anime quasi cinématographiquement.

Chacun d'eux n'en continue pas moins à opérer une sombre fascination. Claude Panier y devine même une version de la « nuit sexuelle », selon l'expression de Pascal Quignard

Mais a-t-on jamais mieux représenté la guerre, la fascination de la guerre qu'en ce triptyque ?

Il y a une histoire de la peinture européenne à penser à partir des manières diverses d'appréhender la guerre, de la tapisserie de Bayeux à « Guernica » de Picasso.

Mais peut-être, toute peinture est-elle foncièrement peinture de bataille. Telle était d'ailleurs la thèse de Jacques Lacan.

Claude Panier ne serait certainement pas en désaccord avec cette manière de voir. Son projet , ancien déjà, et donc profondément mûri, de reprendre en ses trois moments « La Bataille de San Romano », m'apparaît en tous cas d'une évidence limpide. Comment d'autres peintres avant lui n'ont-ils pas eu cette idée simple mais lumineuse ?

Certes Uccello a inspiré d'autres artistes dans la modernité , à commencer par Marcel Duchamp, dont le « Nu descendant un escalier » descend d'abord de la partie gauche du tableau du Louvre. Mais aucun, à ma connaissance, n'a entrepris l'étude systématique, du triptyque, et du « discours de la guerre » qu'il inaugure par-delà son imagerie médiévale.

Tenu par Vasari pour un doux original, puis pratiquement oublié, Uccello fut jusqu'il n'y a pas si longtemps tenu pour un peintre mineur par nombre d'historiens de l'art. Même Berenson ne lui trouvait guère de génie. Pour lui, ses tableaux n'étaient guère plus que des cartes de géographie colorées et la *Bataille de San Romano* un assemblage de pantins, d'automates et de chevaux de bois.

Mais n'est-ce pas que dans la Florence lumineuse de la Renaissance, Uccello représente, comme le dit très bien Philippe Sollers, dans *La guerre du goût*, « l'exception rebelle et énigmatique d'un peintre qui ne parle pas de rédemption ou de contemplation, mais qui explose dans la prédation, le combat, la chasse, le crime rituel (…) prenant sur lui tout le négatif de l'époque, qu'il refuse d'aboutir, d'embellir, d'idéaliser (…) il s'agit d'un art stratégique, qui ne s'éteint jamais dans le Bien, mais s'accroche à la nuit tendue, rouge et noire du Mal. ».

Nous rejoignons ici l'intuition fondamentale de Claude s'agissant de cette « nuit sexuelle » et de la « joie sauvage de la guerre » dont parlait Homère, qu'un puissant motif érotique anime, celui du corps d'Hélène de Troie. Mais les orgies sanglantes, auxquelles se livrent si souvent les armées en campagne, n'ont pas cette noblesse. Les corps féminins qui hantent le triptyque de Claude - de la Venus de Wullendorf à *L'origine du monde* - en sont le mémorial.

Là où Machiavel voyait dans les guerres civiles une nécessaire épreuve pour ranimer la *virtu* tous les dix ans (!), Claude a su lire la vengeance sordide des viols de masse, qui n'appartient à nulle préhistoire. Qu'on songe de nos jours à la Bosnie, au Kivu, au Kurdistan, au Haut Karabakh.

Quelques mots pénétrants de Barnett Newman interrogé par Pierre Schneider, devant le panneau du Louvre, pour finir : *Prodigieux ! Totalité absolue ! Une seule image. Je suppose qu'il en est ainsi parce que la lumière est égale d'un bout à l'autre du tableau. Pas de coup de projecteurs –exactement comme Courbet. Monet, par exemple, utilisait toujours des éclairages théâtraux, sauf dans sa dernière période. Physiquement, c'est une peinture moderne, une peinture plate. On la saisit d'emblée. Quelle échelle fantastique !*

- Par échelle, questionne Schneider, vous entendez dimension ? - C'est au-delà du problème de la dimension. Le tableau a l'air grand. Contour et forme y sont inséparables, c'est ça l'échelle. C'est une peinture rigoureusement symétrique. D'où sa tonali-té. Elle est comme la symétrie de l'homme. Elle n'a pas de couleur. Elle n'est ni noire ni rouge. Sa couleur est la pure lumière – lumière nocturne, peut-être, mais lumière.

Ces propos résonnent de façon si frappante avec ce qui s'impose à la vue du cycle de la *Bataille de San Romano* revisité par Claude, qu'ils viennent en somme vérifier combien celui-ci a su saisir l'essentiel dans le triptyque d'Uccello, et nous ouvrir vers lui un chemin sans égal.

yves depelsenaire

THE FLOOR IS YOURS

Au musée Dhondt-Dhaenens, le sol devient une oeuvre d'art à partager.

Lieve D'hondt lance le projet THE FLOOR IS YOURS.

Une des problématiques principales du musée Dhondt-Dhaenens était liée principalement à son revêtement de sol, un carrelage froid inadapté au critère de présentation optimales des oeuvres dans un contexte contemporain. Un travail de rénovation semblait nécessaire mais les fonds d'investissement pour ce travail dépassait le budget muséal. Son nouveau directeur a directement compris l'intérêt de s'ouvrir à l'initiative de Lieve D'Hondt .

L'artiste d'origine gantoise (1) lance le projet THE FLOOR IS YOURS, une idée géniale qui aura comme finalité de transformer la totalité du sol existant. Son idée est novatrice dans le sens où elle en fait un projet artistique collectif, invitant le public à intervenir financièrement .
Le public peut ainsi contribuer à la réalisation de son oeuvre d'art en achetant une ou plusieurs parts du nouveau sol du musée et en devenant ainsi propriétaire d'une partie du musée.
Le sol devient la pièce maîtresse de la rénovation du MDD, dont la première phase s'achèvera à l'automne 2021.
Les acheteurs recevront un certificat d'artiste avec accès gratuit à vie à toutes les expositions du MDD, ainsi qu'un fragment de l'ancien sol, signé et daté par l'artiste.
Cette initiative originale brise les tabous sur la notion de propriété et d'entraide à des fins artistiques.

Lieve D'hondt: Avec ce projet, le sol du musée est conçu comme un projet commun, à réaliser collectivement. Lorsque le sol lui-même se retrouve être une oeuvre d'art, il devient un protagoniste, mettant en évidence les liens et les relations comme un acte intentionnel.
Les amis du musée sont invités à co-investir - par mètre carré - dans l'exécution physique du plan, la matérialisation de l'oeuvre d'art. Grâce à cet investissement, ils deviennent co-propriétaires symboliques des fondations de ce musée avec une propriété partagée, rendue publique.

L.P.

Vous pouvez vous offrir une partie du musée en vous connectant sur: https://thefloorisyours.museumdd.be

(1) Lieve D'hondt est une artiste originaire de Gand. Sa pratique brouille les frontières entre la sculpture, le dessin et l'architecture, déclenchant les processus mentaux et physiques qui transforment notre perception de l'art. Lieve D'hondt avait participé en 1989 à l'exposition collective "Barabaro" que FluxNews avait organisé dans cette ville. Son intérêt pour la création de liens et de relations entre la population locale et le monde de l'art était déjà bien inscrit dans son travail.

85 BON_flux 41 18/05/21 11:09 Page15

ALL YOU CAN EAT !

Messieurs Delmotte, une mascarade très sérieuse

Un slogan accrocheur, digne d'un restaurant de buffets à volonté. Un lettrage clinquant qui renvoie à l'univers du cirque où le badaud est achalandé à coup de gadgets lumineux. Une présentation graphique rappelant le sceau de la Métro-Goldwyn Mayer... L'affiche de l'exposition « All you can eat ! » a tout d'un show à l'américaine. Mais, à la place du lion rugissant, emblématique du studio de cinéma hollywoodien, on retrouve Messieurs Delmotte surmonté d'une crinière argentée, le visage peinturluré comme un clown désincarné, le comique qu'il ne voudrait surtout pas et absolument pas être. Critique acerbe du consumérisme de masse ? Détournement déceptif du divertissement à gogo ? Allons voir le spectacle de plus près…

Fond de teint baveux, fards lourds, rouge à lèvres en surcouches, les portraits de Messieurs Delmotte figurent parmi les pièces maitresses de l'exposition. A mi-chemin entre la figure gothique de Marylin Manson et de l'iconique David Bowie, elles sont surtout une revisite des célèbres sérigraphies en couleurs de Marylin Monroe réalisées en 1967 par Andy Warhol. Celles-là même qui sont exposées, de l'autre côté de la Meuse, au Musée de la Boverie, à l'occasion de l'exposition « Warhol. The American Dream Factory ».

Un dialogue avec le pape du Pop Art

Un heureux hasard ? Non, bien évidemment. « All you can eat ! » résulte d'une initiative de la Province de Liège. Et, pour cette libre interprétation, Messieurs Delmotte est apparu « comme un choix évident tant pour sa personnalité atypique que pour la réflexion artistique qu'il mène autour du corps et de l'usage de son image dans notre société consumériste », explique la curatrice Caroline Coste, chargée de coordonner le projet avec l'aide de Caroline Quaniers.
L'hommage au fondateur de The Factory qui constitue la trame de fond de l'exposition est à la fois pétri d'évidences et truffé de subtilités.
Les dessins de Messieurs Delmotte ne convergent pas seulement avec le background de Warhol en tant que publicitaire. Ils vont bien au-delà en nous délectant de jeux de mots cocasses et de détournements visuels. Et ce sont les grandes enseignes qui peuplent notre quotidien et orientent nos habitudes de consommation qui sont prises pour cibles. Du logo de Carrefour, à celui de Securitas ou encore de Tinder, aucun secteur n'est épargné… Pas même celui des relations sentimentales. Avec l'illustration Tinder Surprise, Messieurs Delmotte traite par exemple avec beaucoup de dérision mais aussi de justesse, d'une thématique actuelle : la construction identitaire d'un individu par et pour les réseaux sociaux et les différentes facettes qu'il s'autorise à montrer. L'artiste met l'accent sur cet autre type de consommation à la chaine numérique où chacun tente de se vendre, de se montrer sous son plus beau jour et opère ses choix de conquête sur base d'un catalogue en ligne. Mais l'image n'est qu'un emballage et le contenu reste souvent à découvrir.

Le corps comme lieu de résistance

La thématique du conformisme et du consumérisme de masse est aussi traitée à travers plusieurs séquences vidéo tournées à Ostende, haut lieu de villégiature des belges en période estivale. On peut y voir l'artiste dans des situations tout à fait insolites et drôles.
Messieurs Delmotte essayant, tant bien que mal de dompter la course folle de sa monture dans l'arène d'un Lunapark. Messieurs Delmotte affublé d'une gigantesque bouée rose titubant sur le sable en costume cravate ou encore Messieurs Delmotte s'immergeant tout habillé dans la mer pour braver les flots et ressortant vaincu et trempé jusqu'aux os.

Cette confrontation du corps avec les éléments qui l'entourent est une constante dans l'œuvre de Messieurs Delmotte. Sa silhouette longiligne se mesure avec audace aux productions humaines et aux forces de la nature (l'attaque d'un cerf-volant poussé par la force du vent, l'inertie d'un bateau dans un chantier naval etc.)
Le corps de l'artiste est en perpétuelle tension, en résistance même, avec l'environnement dans lequel il évolue. Il est une tentative de redéfinition des limites, de relecture des codes de l'espace public. Qu'est ce qui est permis ? Qu'est-ce qui est interdit ? Qu'est-ce qui choque ? Qu'est-ce qui passe inaperçu ? Dans quelle situation l'individu est-il reconnu dans son individualité ou rejeter dans son altérité ?

Messieurs Delmotte, persona à l'allure excentrique, décalée, presque lunaire, s'insère aussi dans l'espace comme un élément poétique, étrange pour raviver la différence et brouiller le conformisme ambiant. Sa présence amène de l'inconfort. Elle est une tentative d'interpeller mais sans jamais provoquer, brimer ou se moquer.

L'artiste peut aussi être comparé à un funambule qui compose aussi avec l'accidentel. Il marche sur le fil invisible des conventions pour révéler la ligne de démarcation entre singularité et collectivité, conformité et unicité. Des performances qui reposent, presque toujours, sur le non-verbal et sur le mode de la suggestion. D'ailleurs lorsqu'on l'interroge sur ses apparitions filmées, il revendique : « J'essaye d'être le moins narratif possible et de faire des prestations en absence. »

Si Messieurs Delmotte s'est imposé comme une évidence pour dialoguer avec les œuvres du maitre du pop art, il cultive son propre univers à la croisée de l'art populaire et underground. Un univers engagé empreint de poésie, de dérision et d'atypisme, nourri par des influences musicales revendiquées.

Marjorie Ranieri

L'Exposition de Messieurs Delmotte « All You Can Eat » s'est tenue à la Design Station, à Liège, du 5 mars au 4 avril 2021

Interview

Morgan Labar : Parmi les dessins présentés dans l'exposition, l'un est un hommage amusé aux boîtes de soupe de Warhol. Sauf qu'il s'agit là d'une boîte de tomates en conserve...
Messieurs Delmotte: Oui, dont le titre est « Surrealism doesn't exist / Tribute to Salvador Dali » - 2019. Il s'agit donc d'un double hommage, Andy Warhol et Salvador Dali, oui, avec Warhol, nous revenons à du concret, le surréalisme devient un vague à l'âme. Dali, c'est une autre forme d'excentricité. Je veux être comme je suis, j'ai le droit à cela, ce qui est très difficile à faire dans le monde actuel. Dali fait des peintures dans lesquelles il se moque de son propre travail. Il se met en danger en permanence, prêt à affronter le monde avec ses capes et sa moustache. Il a également eu une relation avec Ultra Violet, une amie très proche de Warhol justement. Il fait venir un aquarium avec des homards dans sa suite, il la déshabille, et il lui aurait mis des homards sur son corps nu. Quand elle lui demande de la prendre, il répond « non, c'est parfait, pour Dali ! » et il s'en va, all simply !Dali était complètement allumé. C'est pour cela que j'ai voulu les mettre tous les deux dans la même boîte, si j'ose dire.

ML : Dali, c'est aussi l'artiste-personnage public par excellence...
MD : Quand avons-nous inventé le « vernissage » ? Et pourquoi ?
Le public arrive. On regarde un dessin. Et (?), on vous regarde vous, l'artiste. Et vous devenez représentatif de l'artiste mythifié.
Aujourd'hui, quand on est artiste, on rase plutôt les murs.
C'est beaucoup plus difficile à défendre, socialement. Dans les années 30, Dali et/ou Picasso, pour ne citer que ceux-là, s'étaient affirmés par l'ego, c'était nécessaire à l'époque. Aujourd'hui, si vous arrivez et faites cela à un vernissage, on vous flingue tout de suite. Il faut donc trouver d'autres stratagèmes, qui sont encore plus liés à l'argent et à un contexte stratégique, quasi mafieux.

Extrait d'une interview réalisée le 31 janvier 2021 entre Messieurs Delmotte et Morgan Labar . Visible dans son intégralité sur : https://www.provincedeliege.be

85 BON_flux 41 18/05/21 11:09 Page16

Un pas après l'autre, après l'autre, après l'autre…

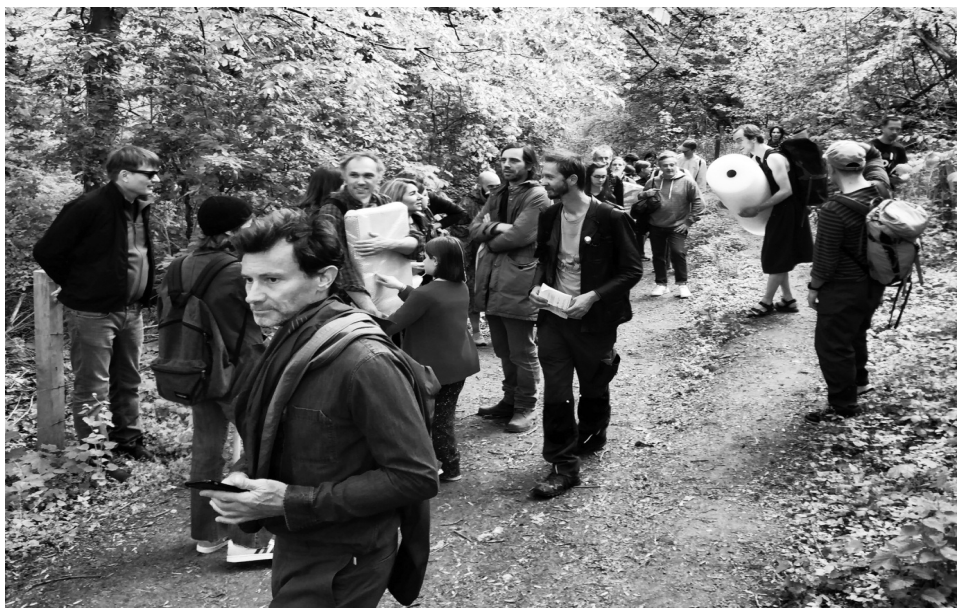
Le 9 mai dernier, je fus invitée à prendre part à une journée particulière. Pas à pas et en très bonne compagnie (notamment celle, pour ma part), d'un bâton de marcheur de Nicolas Kozakis (1) se sont dessinés les contours d'un projet dont la dimension processuelle et collective n'a rien d'anodine. Petit à petit, une communauté de marcheurs et de cueilleurs a pris forme, une situation contextuelle et toute organique a mis à jour de petits espaces de résistance qui, à leur rythme, produisent et produiront leurs effets…

Entretien de Pierre-Philippe Hofmann mené par Pascale Viscardy le 13 mai 2021

***Der Rattenfänger* est un projet qui se développe en différents temps. Peux-tu brièvement définir les contours de ceux-ci, leurs géographies de même que leurs enjeux?**

Dans mon travail, la relation à l'espace-temps est un prisme important. La patience, l'endurance, le déplacement occupent une place centrale dans ma pratique. Récemment, j'ai clôturé un long projet de 8 ans de recherche (2) par une publication (3). Cette édition, dans laquelle j'ai injecté beaucoup d'énergie et de temps, est sortie au plus mauvais moment, en pleine crise sanitaire. La question s'est posée de comment faire face à cette impossibilité de la présenter? Entre le 1er février et le 21 mars 2021, alors que je m'imposais de réaliser la totalité de mes déplacements à pied entre le lever et le coucher du soleil (et d'accompagner ce choix d'une déconnexion numérique), j'ai choisi de proposer des livraisons de mon livre à pied au départ de mon domicile, à Linkebeek.. Cette situation m'a permis de déconstruire et de réinventer toute une vie sociale, une existence, une façon de consommer, de fixer mes priorités… J'ai à nouveau constaté à quel point la marche favorise aussi une libération de la pensée, une fluidité d'où peut émerger une certaine forme de clairvoyance, particulièrement bénéfique en ces temps incertains.

C'est durant cette période que j'ai pu estimer la distance-temps (1H37) qui sépare mon domicile de la galerie Duflon Racz (Uccle) qui accueille aujourd'hui le projet *Der Rattenfänger*. J'ai reporté cette durée dans toutes les directions possibles et établi une cartographie de cette expérience. Lors de ces explorations devenues rituelles, m'est venue l'idée d'identifier, de proche en proche, les artistes actifs sur la portion géographique maison-galerie. Au final, j'ai pu rassembler un groupe d'une vingtaine d'artistes autour de l'idée d'une exposition qui s'organiserait complètement à pied. Chacun proposerait une pièce de petit format (idéalement 50 x 50 cm) qui serait emballée et acheminée sous forme de marche collective durant la journée du 9 mai. Par ailleurs, je connaissais l'artiste Frédéric Fourdinier et je savais qu'il travaillait en connexion directe avec la nature, qu'il avait une connaissance fine des plantes sauvages comestibles et que la saison et le parcours défini pourraient se prêter simultanément à un autre type de collecte. *Nature-Culture*, dans son interprétation la plus littérale.



Marche *Der Rattenfänger*, le 9.05.2021. Photo: Laurette Atrux-Tallau

Je souligne ici le bel accompagnement de Nadine vzw (Wandering Art Biennial) qui n'hésite pas à soutenir des projets non formatés, utopiques et les pratiques les plus dissidentes notamment autour de la marche. La galerie Duflon Racz s'inscrit de la même manière dans le champ assumé de l'expérimentation et du risque.

En fin de journée, quand les autres galeries du complexe Rivoli finissaient de vernir des expositions soigneusement accrochées, nous étions pour notre part en train d'acheminer ensemble les oeuvres vers l'espace encore vide de la galerie. Seuls quatre écrans diffusaient différentes phrases : « Nous prenons notre temps », « Nous serons bientôt arrivés», « L'air est si pur »… laissant entendre qu'on en serait là où on en serait et que probablement, il n'y aurait pas d'accrochage ce jour-là… Le déballage des œuvres pris place vers 18h30, l'idée étant aussi de repenser la temporalité des accrochages et d'arriver au terme de la journée à une situation de chantier organique où tout était encore à jouer. Une étagère a été construite sur mesure pour y déposer les œuvres, elles y sont à présent rangées par ordre alphabétique. A partir du 14 mai et, par un roulement organisé tous les 15 jours ensuite, une succession de modestes accrochages (4 ou 5 oeuvres choisies par les galeristes et les artistes) sera proposée au public, le reste du fond restant consultable, en réserve.

Le titre que tu as donné au projet intrigue. Peux-tu nous en évoquer les fondements?

Vous verrez qu'il s'agit encore et toujours de proximité…! En expliquant mon projet par-dessus la clôture à mon voisin allemand, il a évoqué la résonance qu'il y entrevoyait avec le conte des frères Grimm, *Der Rattenfänger* von Hameln. Le récit évoque une ville sous l'emprise d'une épidémie. Elle fait appel à un joueur de flûte qui, à partir du son de son instrument, envoûte les rats pour les emmener loin du centre-ville et les noyer dans la Weser qui la borde. La ville « oublie » ensuite de le rémunérer et il se venge de cette promesse non tenue en emmenant, toujours au son de sa flûte, tous les enfants de la ville à trépas. (je pensais aussi au rat de Jean de la Fontaine qui met en opposition la ville et la campagne, comme le fait également mon projet). Je n'ai pas souhaité être identifié au joueur de flûte ou imaginé que les artistes puissent être assimilés à des rats. J'initie humblement un projet, je sers de catalyseur et cette proposition agit ensuite comme une invitation ouverte pour les artistes. Plus tard, en en parlant avec d'autres artistes dont Mathias Domahidy avec lequel je travaille fréquemment, j'ai appris que la légende avait aussi été interprétée de manière plus romantique par Goethe. A ses yeux, l'attrapeur de rat n'est autre qu'un double psychologique de la figure d'Orphée qui par la beauté de son art était capable d'envoûter tout ce qui l'entourait, même les pierres. L'art devenait ainsi la seule chose capable d'éloigner le mal de nos existences…. J'avais dès lors trouvé l'assise qui correspondait aux différents enjeux du projet que j'entendais mener.

La notion de communauté agissante était aussi particulièrement perceptible dans tout le déroulement de cette journée du 9 mai. Était-ce l'un des moteurs du projet ?

Oui, c'est ce que j'avais idéalisé et qui s'est miraculeusement produit, je pense. La notion de collaboration est une ouverture assez récente dans ma pratique. En inscrivant le projet dans un cercle géographique contraignant, il fallait ensuite chercher à partir de l'existant, collaborer avec l'inconnu, ce qui a généré rencontres et surprises. L'aspect communautaire s'est installé de cette manière. C'est un vrai bonheur de pouvoir composer avec l'interface rugueuse que chacune des vingt rencontres a révélée.
Se soumettre à un cadre, à un ensemble de limites permet souvent d'y entrevoir la liberté qui en émane.

Der Rattenfäger

Marie André, Elodie Antoine, Michel Assenmaker, Laurette Atrux-Tallau, Etienne Courtois, Grégory Decock, Philippe De Gobert, Mathias Domahidy, Claire Ducène, Frédéric Fourdinier, Pierre Hebbelinck, Pierre-Philippe Hofmann, Nicolas Kozakis, Adrien Lucca, Pierre Martens, François Marcadon, Vincent Meessen, Jacqueline Mesmaeker, Eugène Savitzkaya, Harald Thys & Jos de Gruyter, Michel Tombroff, Various Artists, Mathieu Zurstrassen

Galerie Duflon Racz
Du 14.05 au 11.06.2021
https://www.duflon-racz.ch/bruxelles/home

(1) *The sheperd's desires,* 2020,
Bois, médaillon, dimensions variables.
(2) *Portrait of a Landscape* (Dans le cadre de ce projet au long cours, l'artiste a parcouru plus de 2.700km à pied afin d'établir le constat visuel d'un paysage à l'échelle d'un territoire)
(3) *Pierre-Philippe Hofmann, Portrait d'un paysage* : tentative suisse, éd. MER.B&L, 2020

ALECHINSKY

Carta Canta : déambulation graphique et chronologique

Les Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique présentent jusqu'au 1er août « Carta Canta », une exposition 100% Alechinsky avec le dessin et le geste comme fils conducteurs.

Il est le patriarche de la peinture belge. Connu en son pays et à l'international depuis des décennies, Pierre Alechinsky s'est rapidement taillé une place dans le panthéon artistique du Plat Pays. Du haut de ses 93 ans, le peintre accumule les honneurs et arbore un CV ahurissant : docteur honoris causa à l'ULB et l'ULiège, détenteur du Praemium Imperiale (sorte de Nobel pictural), auteur de dizaines de publications, vedette de dizaines d'expositions …

On pourrait se demander : que faut-il encore à ce pape de la peinture ? Comment monter une rétrospective à la hauteur de sa réputation ? Les Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique ont une fois de plus relevé le pari et lui consacrent une tribune jusqu'au 1er août. Un hommage qui surprend par sa simplicité et sa sobriété. Le hall des expositions temporaires étant occupé par les toiles abstraites aborigènes (« Aboriginalities »), l'exposition d'Alechinsky intitulée « Carta Canta » se retrouve morcelée en différentes parties du musée : une salle du rez-de-chaussée, le hall du sous-sol, l'étroite « cage d'escalier », deux murs au « fin-de-siècle » aux côtés de l'Ostendais James Ensor…

Un signal fort de modestie qui peut surprendre les amateurs s'attendant à un « fan service » et un événement plein de faste dans le fief de l'artiste bruxellois. Au total, 150 œuvres sont rassemblées : des pièces de la collection, mais également de « nouvelles donations exceptionnelles ». Preuve d'une relation de longue date entre le peintre et l'institution fédérale. « Par sa présence régulière à nos côtés, Pierre Alechinsky a sans conteste largement contribué au rayonnement international de notre institution », témoigne le directeur général Michel Draguet dans le fascicule...

Le dessin avant toute chose

Parmi les dessins, croquis et peintures, on retrouve d'agréables curiosités : des eaux-fortes à la Arcimboldo, une scénographie quasi abstraite au titre autotélique (« Mon cher… je le dis toujours pour moi tout cela ce n'est que de la peinture abstraite »), un ready-made pictural (« Pelures sur Piédestal »), des œuvres « recyclées » sur des factures (« Hôtel Chelsea »), un petit être au crâne disproportionné mis en vedette sur la couverture du livret (« Le Malheur des uns »)…

Pierre Alechinsky © MRBAB

Mais outre les sujets, c'est le dessin qui sert de fil conducteur à cette exposition : le trait, la spontanéité, le geste illimité… Un dessin qui se moque des conventions, se met en abyme et serpente à travers les décennies. Au fil des salles, Alechinsky apparaît tantôt comme le Pollock bruxellois éperdu du geste, le regard tourné vers l'Orient, de l'encre plein les doigts, aux frontières poreuses de l'abstraction… tantôt comme le conteur prosaïque des carnavals wallons, ou le démiurge aux créatures invraisemblables et aux récits « marginaux ».

Bref. De l'enthousiasme éphémère de Cobra à la crise sanitaire, le parcours d'Alechinsky se déploie par indice, par mot, par trait... Un cheminement qui rejoint, se confond et façonne l'histoire de l'art.

Romain Masquelier

85 BON_flux 41 18/05/21 11:09 Page17

Fond d'écran au choix

Hello, are we in the show? (Comment voir la même autre chose). Derrière ce titre sibyllin de l'exposition de Simona Denicolai & Ivo Provoost au SMAK de Gand se cache tout un programme. Un sacré programme. Cet intitulé est d'abord un monument à l'humanité, dont la principale caractéristique est qu'elle est constituée d'êtres humains qui parlent des langues différentes et qui par conséquent ne se comprennent pas. L'exposition est humaniste parce qu'elle rend hommage au malentendu planétaire caractérisant fondamentalement les relations entretenues par les homo sapiens sapiens.

Le malentendu peut avoir cours à petite échelle. Par exemple entre deux personnes, dans un duo tel que celui constitué par Simona Denicolai et Ivo Provoost. Mais il peut aussi avoir cours à très grande échelle, et on peut dire que le spectacle des malentendus mondiaux n'est pas triste, surtout depuis que tous les individus doivent un peu s'entendre dès lors qu'ils affrontent le même genre de problèmes, qu'il s'agisse au choix d'une pandémie, d'un dérèglement climatique, ou des conséquences transnationales de la pollution.

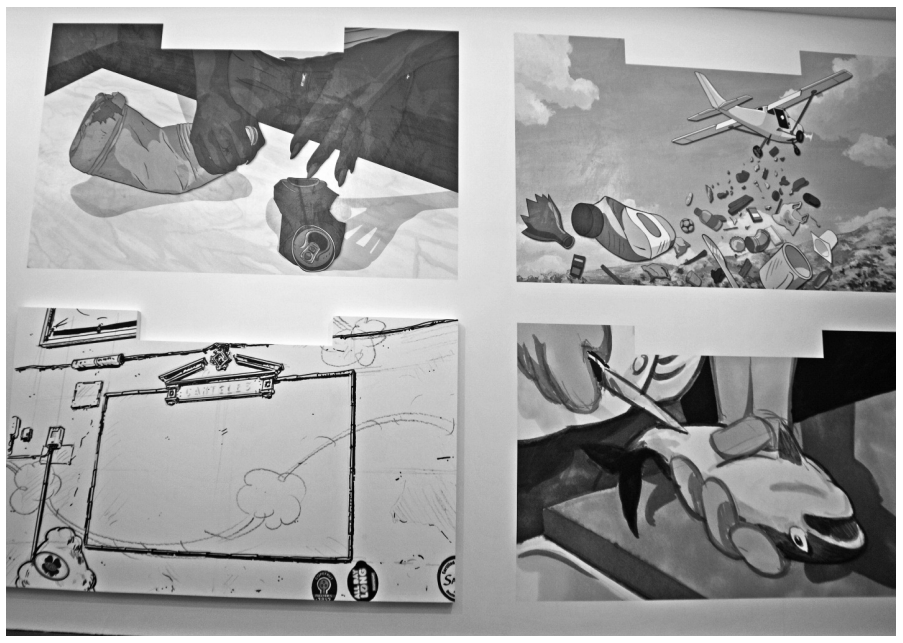
Hello, are we in the show? (Comment voir la même autre chose). L'anglais et le français, c'est déjà une belle source potentielle de malentendus. Hommage! Monument! Il y a même des puristes qui prophétisent des invasions d'une langue par une autre, d'une culture par une autre. Il va de soi qu'on leur préférera les concepts de créolisation et de traduction avancés par Edouard Glissant. Encore faudra-t-il y parvenir concrètement sur le terrain, ce qui n'est pas gagné Edouard! L'histoire livre en effet peu d'exemples criants où une culture conquérante s'est volontairement offerte à la métamorphose.

An artist who cannot speak english is no artist. On connaît cette phrase à la syntaxe un peu bringuebalante, désormais célèbre que l'artiste Mladen Stilinovic a utilisée dans une de ses œuvres. Œuvre qui figurait d'ailleurs dans l'exposition *Monoculture* de Nav Haq au Muhka, dernièrement, en guise de méditation sur la possibilité de voir éclore une démocratie artistique. *Suis-je dans l'exposition ? Mon tour est-il enfin venu ?* se demande tout artiste (local) voulant sortir de son bocal (national). Artiste qui oublie sans doute ce qui se passera quand son tour sera venu et puis passé, étant entendu qu'il est plus vivifiant d'espérer que de ne plus espérer.

Le flamand et l'italien. Il faut se souvenir que ce sont les deux langues maternelles d'Ivo Provoost et de Simona Denicolai. La pluralité linguistique est fondatrice de leur duo. *Bad translations are cheaper* est le titre d'un de leur précédent chef-d'œuvre, que fut cette « intégration d'œuvre d'art dans l'espace public », à Alost, en 2008, où ils poussèrent tellement loin, magnifiquement loin, la notion de monument. Pour preuve: le monument consista en un lancé de pavé dans la mare, ou plutôt dans le canal d'Alost. En présence des bourgmestres et échevins, s'il vous plaît. Suivi d'une édition en forme de puzzle de l'image de l'instant T ou la personne officielle balance par-dessus son épaule la pierre fondatrice dans l'eau. Comme pour dire finalement, le monument à quoi bon. *Plutôt la vie*, comme l'écrivait André Breton.

Ainsi donc, on note combien Denicolai & Provoost renouvellent considérablement la notion de monument, et d'art public. Ils ont multiplié les coups de génie en la matière. A Genk, en 2018, ce succulent projet: *Tien taarten / Ten cakes*: demander aux habitants d'évoquer les plus grands traumatismes collectifs de la cité, pour les commuer ensuite en gâteaux, façonnés par les pâtissiers du cru. Gâteaux vendus au tout venant, aux fins de digestion, enfin. Même s'il est un fait que le sucre reste difficile à digérer. Le monument, non pas comme poids mort, mais comme poids plume. Penser à autre chose, faire autre chose, pour se changer les idées. C'est toute l'utopie contenue dans le titre : à un moment donné, il semble possible de voir collectivement la même chose, autre. De la voir autrement. Et on voit plus volontiers les choses sous un autre angle quand on est en présence d'autres personnes.

A ce beau tableau, il faut des ombres: nous voilà aussi ramené au paradoxe de cette phrase, à sa façade austère: *comment voir la même autre chose?* Ce paradoxe grec a ses angoisses, ses déroutes, son caractère insondable. On ne se comprend pas, on ne se comprend pas… Il crée de la perplexité. Dans l'exposition de Gand, la première salle est recouverte d'un sol en plastique vert, sur lequel des œuvres trônent. Sont-ce les objets ayant pour mission d'être les monuments d'une pratique? Est-ce cela une exposition, et si oui, n'est-ce pas un peu artificiel? C'est pourtant la tâche qu'on a attribuée aux œuvres d'art jusqu'ici. Elles doivent être des reliques trônant là où les on attend. Le musée n'est-il pas cet endroit où l'on conserve les trônes des rois? Ce à propos de quoi Marcel Duchamp (encore lui) a bien ri (sous cape), avec son trône de porcelaine (à Lui). Fragile la porcelaine d'ailleurs...



Le sol vert n'est pas celui des rois. C'est plutôt le sol de la nature et le sol du monde digital: quand on se pique de faire des captures de mouvements d'un être humain réel, pour l'incruster ensuite dans un film sur un autre fond imaginaire. Fond bleu ou vert, au choix. Ciel ou air. Sommes-nous enfin dans l'exposition (dans la digestion)? Est-ce bien vrai? Nous sommes donc dans ce paradis que la pratique quotidienne de l'art a rêvé? Le paradis bleu et vert de l'art? Evidemment, une fois qu'on y est, ça tangue un peu. On l'a tellement désiré, voyez-vous. On est pris d'une sorte d'ivresse qui tourne bientôt au mal de mer. Quand on joue trop longtemps aux jeux vidéo, qu'on regarde trop longtemps Internet ou la télévision, on ressent un peu cette même sensation de nausée, de vertige. Oulà…

Le mal de mer est un mal qui a beaucoup intéressé Denicolai & Provoost. Leur monde est peuplé de bateaux sur lesquels on s'embarquerait presque comme Noé et ses paires d'animaux. Et il est plein de lignes d'horizon à atteindre, de phares à guetter dans le lointain. A moins qu'il ne s'agisse tout simplement, et moins dramatiquement de faire une petite excursion en mer du nord avec des amis? Après tout, Ivo vient d'Ostende. Et de la tragédie à la fête, il n'y a qu'un pas. L'écart couvert par ce pas est l'un des sujets de la création de notre duo.

The Eyeliner, le projet de Bozar, est repris ici à Gand, avec le même protocole, ponctué d'un même magnifique livret en lequel les propos des propriétaires des objets gantois sont relayés. Ce projet parle de la ligne d'horizon. Quand on a le mal des transports, on dit souvent: « fixe la ligne d'horizon, cela passera ». On voudrait tant adopter ce principe en ces jours présents où on est pris de si fortes nausées. L'eyeliner, c'est aussi cet accessoire dont on use pour se maquiller les yeux. Pour se faire belle lors du vernissage, de l'appareillage. Quand on se projette dans le rêve, tout à l'heure, dans l'autre monde…

Fixe la ligne d'horizon, cela passera : cela peut aussi consister à observer mieux les gens, autour. Les gens sont cette ligne d'horizon. Les autres sont notre horizon. Avec *Eyeliner*, bien des artistes sont au musée. Plus il en vient, plus le musée se dissout d'ailleurs. La foule vient au musée. Et la liberté guide le peuple. Evaporée la Bastille. Simona Denicolai et Ivo Provoost ont cet incroyable côté Delacroix & Michelle et Barack Obama.

Sommes-nous dans l'exposition? Sommes-nous ici ou ailleurs ? Ivresse, vertige plus tant des profondeurs que des surfaces. Quand les profondeurs de l'inconscient font surface. Quand les ombres nous submergent, nous engloutissent…

Quand on entre dans l'exposition de Gand, organisée en période corona, la première chose que l'on voit est une entrée dérobée, à main gauche. Des voiles noirs. Une coulisse? Un local technique? Vide. Une fente laisse voir une vaste salle de cinéma, avec des gens dedans. De toute évidence, ce sont de vraies personnes qui semblent regarder un vrai film. Les spectateurs qui vous précèdent sans doute, bien que le doute persiste. Mais dans le local arrière, dans ce qui était la salle de projection, il n'y a plus de projectionniste. Pourtant la projection du film a lieu sous vos yeux, en boucle. Les spectateurs sont-ils projectionnistes ? Font-ils tourner la machine? Êtes-vous l'écran, le film? Mais comment est-ce possible? Quel est ce paradoxe grec? C'est un spectacle de spectacle, vu par un spectateur de spectateurs. La tête en tourne.

Il y a un tract rose qui est distribué dans l'exposition. Le rose est la nouvelle couleur tendance des tracts. Aux oubliettes de nos intestins, octobre rouge! Ce tract annonce une *Massivvvvinsible Flash mob tommorow all over the cities of Diksmuide, Ghent and Sesto San Giovanni*. Il est demandé à tous de ne pas sortir de chez soi, de ne se rendre nulle part, de ne rien faire. Pour faire (ne pas faire) cette performance collective dingue. Opportunité unique dans une vie, avec effet direct sur l'économie : ne rien faire, ne pas user d'électricité, ne pas travailler, ni acheter, ni fumer. *Don't, don't, don't the whole day.. Yes, we don't*. Le duo a plusieurs actions de ce genre à son actif, même s'il pressent que ces jours-ci le gouvernement lui-même, en artiste, lui fait concurrence. Pour une autre exposition de Nav Haq au MUHKA (*Energy Flash* en 2016, sur le thème annoncé de la Rave party, envisagé comme un motif pictural *all over*) et pour la Biennale de Louvain-La-Neuve (*Oh les Beaux Jours* en 2017, inspiré de Beckett) dans lesquelles ils étaient inclus, ils proposèrent à une masse de voitures garées sur un vaste parking, de se brancher sur une même émission de radio diffusant un morceau de musique électronique. Vague montante de sons, à la Hokusai, à la Courbet, à la Fukushima. L'onde, l'espoir qui soulève les foules ou qui les fédère, plutôt, par simple mise en présence, ou au contraire la déferlante (pour la part d'ombre) qui détruit, ne laisse rien. Cette étonnante vision du politique : le militantisme sans mots d'ordre, ou après le mot d'ordre, mais en présence. On en discutera plus tard, des idées (de toute façon, ce n'est pas sûr qu'on se comprenne). *On en parlera demain matin* comme disent les Dialogist Kantor avec leur truculente ironie. Avant cela, on mange un morceau de tarte, une frite ou une glace… Et après, on avise.

Le hiatus entre réalité et virtualité est encore repris dans l'exposition, ailleurs, plus loin. C'est le paradoxe : cette mèche de cheveux qui revient dans les yeux. *A dream called macba, moca, moma, etc.* est une installation/exposition reprise dans son intégralité ; l'intégralité du moins des objets qui la constituaient et qui sont sensés porter vers le futur un passé. Ce qui est la mission de l'espace que se donne le musée. Créée initialement dans le cadre d'un séjour en Espagne, pour une exposition *–Avecindamientos discretos (Discrete neighbourhoods)–* à l'Espai d'art contemporani de Castelló (EACC), à Castelló, en 2010, et prolongée ensuite en une monstration à la galerie Aliceday de Bruxelles, elle consistait en une vidéo « réaliste » montrant des pêcheurs en mer. Cette vidéo était accompagnée d'une bande sonore typique des dessins animés, en synchronisation loufoque avec les gestes des pêcheurs et du bateau. Autour, on trouvait encore des dessins, toujours dans ce style simplifié de dessin animé, reprenant quelques scènes du film, en arrêts sur images. En « tableaux vivants », en vignettes de story-board (parfait entre-deux que le story-board pour nos deux artistes aux prises avec l'intertextualité). Et enfin, last but not least, figuraient également dans cet ensemble des objets en plastique retrouvés dans les filets des pêcheurs. Objets caractéristiques de nos civilisations abandonnés aux quatre vents et courants, récupérés ici pour être érigés en des sculptures, ou totems ambigus. Réalité filmée contre réalité dessinée. Tout venant du commerce et de la marée. Et là encore, l'onde et les sons, propulsés dans l'air, comme la vague, irrésolue. Mi comiques, mi dramatiques : notre duo en Charlot.

Lorsque le spectateur aboutit dans la grande salle qu'il avait observée au départ depuis le local technique, la coulisse, il a droit au dernier film de Denicolai & Provoost, dont le titre est la moitié de celui de l'exposition de Gand : *Hello, are we in the show ?* 2020. Belle année assurément pour sortir une œuvre titrée de la sorte… C'est le même principe de fine indécision entre vidéo du réel et dessin animé de ce réel qui préside à cette œuvre, qui se focalise tout simplement sur la vie d'un sous-bois, celui de la forêt de Soignes à Bruxelles. Vie qui n'est pas si simple, qui est même infiniment délicate, complexe, plus que nos vies d'humains sans doute. Cependant que des passages plus digitaux ponctuent le film, avec des incrustations de motifs géométriques en pulsations, électroniques, dans l'image, se faisant soudain irréaliste, purement informatique. L'environnement de cette installation/oeuvre est cependant quelque peu différent que pour l'œuvre précédemment décrite initiée à Castello. La salle est plongée dans le noir. L'écran est immense. Le volume du son est poussé haut. Un canard plonge dans l'eau, le vent fait bruisser les feuilles. Et puis un avion passe, en faisant un raffut du diable… Le son monte, l'onde monte, l'obscurité règne, tandis que des spectateurs épars, soit dans la salle, soit en coulisses, regardent le film, vont voir le film, où ne vont pas le voir, ou l'on déjà oublié, pensant à la tarte, la frite, ou la glace qu'ils vont manger, plus tard, à la cafétéria, plutôt que chez soi.

Jena Tausen

Are We in the show?

Jusqu'au 30 mai prochain, l'exposition de Denicolai et Provoost est à découvrir au S.M.A.K à Gand. On ne saurait engager ceux qui ne l'auraient encore parcourue à s'y précipiter tant celle-ci y est magistrale. Elle réussit à déployer tous les enjeux d'un travail éminemment politique et puissamment collectif. Ouverte et inclusive, la traversée offerte par le duo et leurs curateurs donne l'amplitude d'une démarche artistique résolument pensée comme concept actif. Rencontre avec Simona Denicolai et Ivo Provoost autour de leurs process et modus operandi.

D'emblée, je souhaite interroger le titre de votre nouveau court métrage d'animation *Hello, are we in the show ?* qui est aussi le titre de votre exposition augmenté de la parenthèse (*comment voir là même autre chose*). Pouvez-vous en expliciter le sens et les enjeux qu'il porte au regard du court métrage lui-même et de votre exposition ?

Au niveau du film, il s'agit pour nous d'interroger qui est le sujet du film et la manière de le mettre à l'écran. En effet, dans le film, l'humain n'est jamais présent à l'image mais sa présence est manifeste en tant que point de vue de l'observateur, manifeste aussi par le son, dans l'animation des actions vis-à-vis des animaux comme le dépôt de noix pour les écureuils ou le jet de cailloux etc…. Il s'agit pour nous de poser le fait que tous les vivants interagissent, s'entrecroisent au même titre et, au final, de questionner ce qui est central dans cet écosystème. Qui est dans le show ? Qui est regardé ? Qui est sur la scène ? Qui fait quoi et quels sont les rôles ? Une manière pour nous de mettre humain et non-humain au même niveau d'interaction mais sous la forme d'une question.

L'exposition s'est construite autour du film d'animation dont le S.M.A.K. est l'un des coproducteurs. L'ajout de la parenthèse souligne le fait que cette exposition vient proposer une manière de voir différemment. C'est en effet, au cœur de notre travail de postuler que tout est déjà là. Que mettre les contextes dans d'autres scénarios engendre une manière différente de voir l'existant. Il s'agit de pointer que c'est la même chose mais tout en étant autre chose. 'Là même autre chose' pointe aussi le potentiel du regard collectif. Ce qui a bien entendu à voir avec notre processus de travail et avec l'exposition que nous proposons, ici, au S.M.A.K.

Celle-ci donne à voir un aperçu significatif de plus de 20 ans de production. Qu'est-ce qui a présidé au choix des œuvres qui donne à mon sens et puissamment toute l'étendue des enjeux politiques de votre travail ? Comment a été pensé le display de l'exposition qui en construit une traversée magistrale ? Et enfin, cette exposition a-t-elle été conçue telle une rétrospective ?

Nous ne l'avons pas pensée en termes de rétrospective. Il s'agit plutôt d'un solo show qui propose une série d'œuvres existantes mais aussi une série de réactivations qui font sens et particulièrement sur les questions socio-poétiques spécifiques qui sont révélées par les différents contextes qui nous traversent. Le mot rétrospective est pour nous trop associé à quelque chose de conclusif hors, l'exposition que nous avons conçue avec Philippe Van Cauteren et Tanja Boon est, tout au contraire, une proposition active, hors de tout parcours chronologique. Le noyau central en est le film d'animation. La sélection proprement dite découle des questions soulevées par le film. En premier lieu, la question de méthodologie face aux mondes qui est sous-jacente à l'ensemble de notre production. Mais encore, la question contextuelle, la question de l'espace public: comment on le traverse, le digère, le transforme. Il s'agissait aussi de donner à voir les choses autrement d'où la présence de travaux à scénario, à protocole. Il y a aussi une salle importante en fin de parcours réalisée à l'initiative de Tanja Boon et consacrée aux maquettes de projets en cours ou non réalisés, aux pistes de réflexion. On y retrouve tous les enjeux à l'œuvre dans le travail mais au stade de potentialité. En soit, pour nous, les formats institués de la rétrospective, du musée et du catalogue sont à chaque fois à réinventer. Ainsi, le catalogue[1] de l'exposition est un format questionné. Il prend ici littéralement la forme d'une version imprimée de notre site web (soit 1.246 pages n/b portant la trace de toutes les erreurs de transfert, perforées et emballées à la manière des copyshops). Pour l'exposition proprement dite, nous voulions éviter le côté « célébration » avec laquelle nous ne sommes pas tout à fait à l'aise. Le choix du revêtement vert de type Pirelli de la première salle, nous est apparu comme une évidence dans ce qu'il proposait comme connexion immédiate avec l'espace public. Il s'agit aussi d'une salle qui propose d'emblée une série d'œuvres actives durant l'exposition et, dès lors, directement connectée avec l'extérieur du musée : *Eyeliner, Gent* (2020), *More* (2014), *Tien taarten –Ten Cakes* (2018), activée tous les dimanches matin, *Uitburgeren, baby !* (2010) dont la performance a eu lieu le 24 avril dernier.

Eyeliner (Gent), detail, 2021
Articles empruntés, catalogue/guide Courtesy of the artists and LMNO, Brussels. Picture : Dirk Pauwels S.M.A.K., Ghent, Belgium

Chaque geste que nous posons est intrinsèquement politique mais cette exposition permet sans doute de rendre manifeste l'étendue de cette dimension puisque c'est la première fois que nous montrons plusieurs travaux dans une même exposition[2]. Il s'agissait aussi pour nous dans l'élaboration de ce projet et, toujours, dans les travaux eux-mêmes d'en penser un accès le plus ouvert possible. Le S.M.A.K. est en cela un outil idéal vu qu'il s'adresse aussi au grand public. Cette exposition est une confirmation que notre travail peut s'ouvrir à un public plus large que celui de l'art contemporain ce qui est un enjeu majeur pour nous.

Vos travaux ont généralement pour origine des protocoles, des scénarios et ce que vous aimez appeler des « collaborateurs ». Pouvez-vous en expliciter l'essence et la nécessité dans votre processus de travail ?

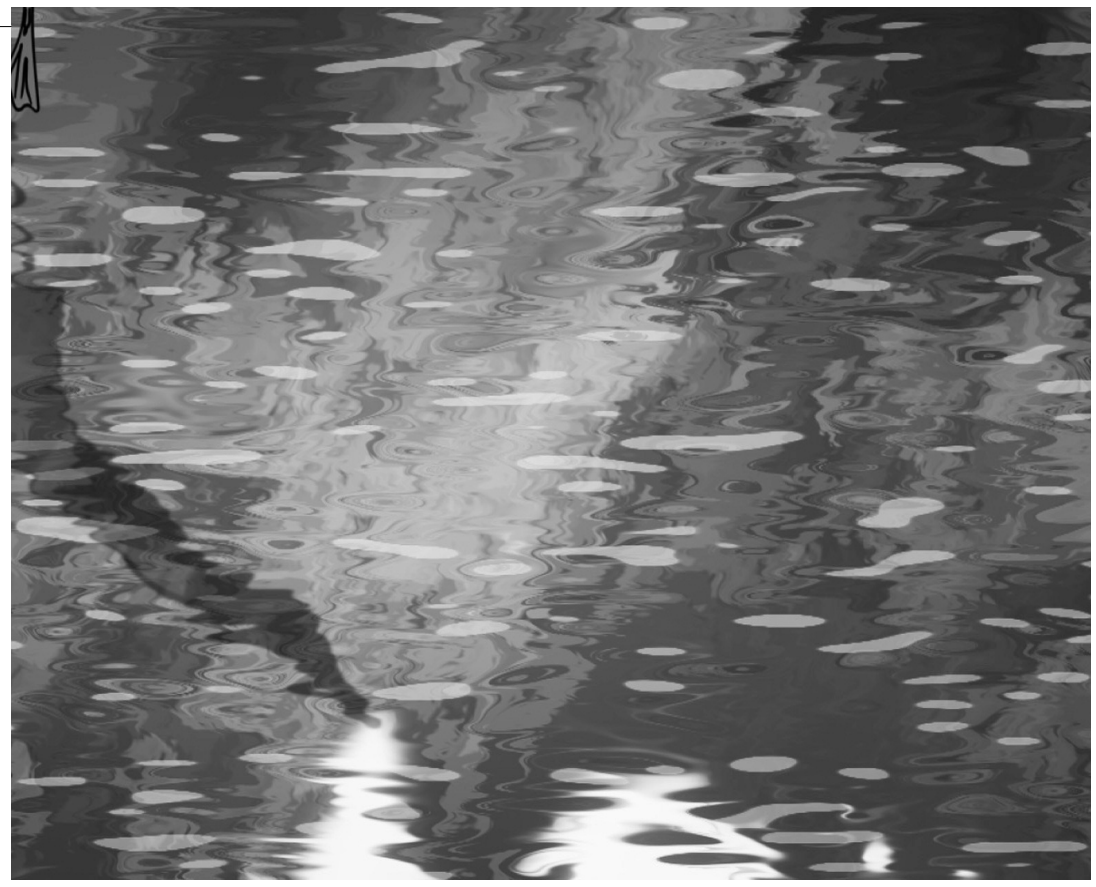
Comme le travail est toujours contextuel, travailler avec les habitants du lieu, l'histoire du lieu… est une nécessité dans l'émergence des formes à naître. Pour nous, l'exercice est à chaque fois de questionner notre art, ce qui va pouvoir faire art et opérer dans ce contexte particulier. L'interrogation porte aussi sur ce qui va pouvoir être partagé avec une population qui n'est pas forcément familière avec le milieu artistique. La relation avec les « collaborateurs » est éminemment importante car elle nous permet d'avoir accès à différents mondes. Il s'agit aussi pour nous de faire descendre l'art de son piédestal et de ne jamais l'y mettre, de confronter le geste artistique avec le monde tel qu'il est. Il s'agit aussi de toujours en apprendre davantage et c'est ce qui donne l'épaisseur à ce qui se réalise finalement en bout de processus. Les « collaborateurs » sont aussi souvent des personnes qui possèdent un savoir et un savoir-faire que nous n'avons pas et c'est dans la complémentarité de ce que chacun apporte que les formes naissent. On aime beaucoup donner un rôle actif à chacun.

Tien taarten –Ten Cakes (Genk, 2018), par exemple, interroge l'usage et la signification des monuments. Comment pouvons-nous repenser l'acte de commémorer ? L'histoire peut-elle être insufflée à un quotidien de nos villes actuelles ? Comment pouvons-nous donner forme a un « objet » reproductible sur demande et, pourquoi pas, comestible ? Nous avons conçu dix gâteaux, en tant qu'instruments réactivables de commémoration, en tant qu''agent de liaison' possible lors de cérémonies publiques ou privées. La forme de chaque gâteau est le fruit d'un dialogue avec les parties prenantes, personnes ou associations, qui avaient introduit une demande d'érection de monument (non encore réalisé) dans l'espace public à la Ville de Genk. La forme des gâteaux n'est pas le travail en soi. L'essentiel du travail est le processus de dialogue mis en place. Une manière d'introduire notre pratique est régulièrement de partir de la légende sans en donner l'image. Celle-ci n'émergera qu'à partir du dialogue noué sur le terrain, étant entendu que la forme qui émerge appartient à chacun. Proposer un gâteau comme outil de commémoration aux membres des réseaux de résistance qui ont du mal à être reconnu en Flandre pour des raisons politiques est dès l'abord difficile à faire passer. En effet, d'emblée, pour eux, le gâteau était une forme trop légère et trop ludique au regard de l'histoire qu'ils entendaient mettre en lumière. L'enjeu a été pour nous de dialoguer, d'échanger, de donner accès et permettre à chacun et à sa façon d'appréhender les enjeux sous-jacents de cette proposition notamment les notions de digestion collective du passé, de réédition possible pour chaque cérémonie commémorative, etc…Assister à ce point de basculement, au déclic de l'appropriation de la proposition est toujours magique pour nous.

Les curateurs parlent à propos de votre exposition de mise en lumière de vos « stratégies artistiques ». Qu'en est-il ?

Pendant longtemps, nous n'avons pas utilisé ce vocable car stratégie implique pour nous préméditation et celle-ci n'est pas conforme à nos pratiques et va plutôt à l'encontre de la plupart de nos modes d'action. Ceux-ci réclament bien souvent le long terme et l'absence d'attendus ou de plans à exécuter prédéterminés. Le plan se dessinant au fur et à mesure du processus d'échange. Par contre, ce vocable a du sens à l'échelle de l'exposition qui dessine effectivement plusieurs types de « stratégies » qu'on a pu utiliser : la création de formes inscrites dans une histoire locale, l'existant travaillé à partir de protocoles qui le transforme, la mise en œuvre de traces de performances. Cette digestion ou la déclinaison peut également être associée à une sorte de « stratégie ».

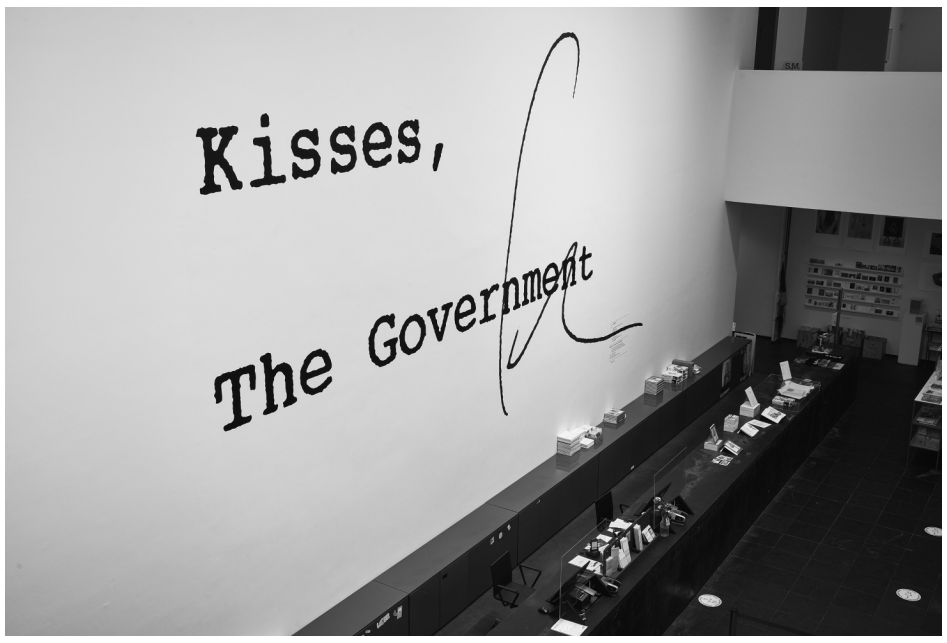
85 BON_flux 41 18/05/21 11:09 Page19



HELLO, ARE WE IN THE SHOW?, 2020
film d'animation 2d – installation Production de S.O.I.L. – Geert Van Goethem & Linda Sterckx –
avec le soutien du Musée de la Chasse et de la Nature, Paris et de Netwerk, Alost;
une coproduction avec S.M.A.K., Gand et BPS2BPS22, Charleroi; avec le soutien du Fonds Audiovisuel de Flandre (VAF)
et de Casa Kafka Pictures Movie Tax Shelter avec le soutien de Belfius; financement de la production artistique par Solang Production, Paris, Bruxelles
Courtesy of the artists, LMNO, Brussels and Solang Production, Paris, Brussels.

D'où vient votre intérêt particulier pour le local ?

Pour nous, le local, c'est le monde entier. Quand on questionne la religion en Belgique, on questionne toutes les religions du monde. A partir du local, on peut toucher à des problématiques qui sont compréhensibles n'importe où sur le globe. Alors qu'à d'autres échelles, il nous semble que c'est moins le cas. Intuitivement, très tôt dans notre parcours, nos idées émergeaient à partir de ce qui était déjà là. Les contextes locaux sont tellement riches de matière à penser qu'il n'y a pas besoin d'aller chercher ailleurs. Quand on est ailleurs, c'est pour rencontrer le local. Nous n'avons aucune envie de développer une petite entreprise et d'être deux fois par mois dans des avions pour faire de la représentation de Denicolai & Provoost à l'échelle internationale. Depuis toujours, et aujourd'hui de manière plus consciente et articulée, il nous paraît très important d'affirmer cet ancrage local qui rejoint la question politique au cœur de notre travail. Nous aimons observer que les remises en question les plus intéressantes aujourd'hui s'effectuent majoritairement dans certains contextes agricoles alors que, souvent dans l'art, la question de l'écologie, par exemple, est encore traitée de manière thématique et non pas via une pratique ancrée. Pour nous, il est important de fonctionner avec l'économie des moyens disponibles, de ne pas venir imposer de nouvelles formes dans un contexte mais plutôt de les laisser naître du sol. Par ailleurs, il y a une congruence des temps qui nous amuse puisque nous exposons dans un musée tel le S.M.A.K. au moment où les frontières sont fermées…



Kisses, 2006 Autocollant en vinyle
Courtesy of the artists and LMNO, Brussels
Picture : Dirk Pauwels S.M.A.K., Ghent, Belgium

L'exposition offre aux spectateurs, dès l'entame de son parcours, un poste d'observation qui propose une vision du revers de la salle de projection du court métrage qui clôt l'exposition. De quelle(s) perspective(s) ce point de vue est-il le nom ?

Il y a l'idée de dessiner une boucle. Le parcours proposé démarre effectivement par une vue sur la salle de projection via une fente d'observation et se termine pour le visiteur en prenant place dans cette même salle. A partir de ce point de vue en début de parcours qui nous exclut de l'image projetée, on peut observer l'arrière des coulisses, la technique et les spectateurs du film. Cette fente d'observation induit directement une question : qu'est-ce qu'on regarde ? Elle rejoue également la question du titre : Est-ce qu'on est dans le show ? Le visiteur regarde les spectateurs qui regardent le film alors qu'au bout du parcours, il sera lui-même spectateur du film et, dès lors, observé par les visiteurs qui démarrent l'exposition. Il s'agit bien d'un point d'observation qui implique l'idée d'être vu le moins possible à l'instar de ceux qu'on peut retrouver dans les réserves naturelles. La pupille verticale, comme celle du renard, du serpent, ou du smartphone...est nécessaire au prédateur et l'horizontale à la proie….On a dès lors besoin du format cinémascope pour voir d'où provient le danger. Par contre, quand tu es dans la position du prédateur, tu as juste besoin de faire le focus sans nécessité d'avoir tout le paysage dans le champ.

Quelle est l'importance du cinéma d'animation dans votre travail ?

Il s'agit d'un langage familier, populaire et rassurant qui permet d'aborder de manière large de vraies questions. Cela ressemble quelque peu à une stratégie…Il faut savoir que rien n'est innocent dans le cinéma d'animation car chaque centimètre carré est une décision, une réflexion collaborative. Les images à l'origine du court métrage ont été filmées il y a une dizaine d'années avec des appareils photos de médiocre qualité. Simona s'est ensuite essayée à la description minutieuse des images ce qui a permis un changement de point de vue et la détermination de focus spécifiques.
Sur cette base-là, Ivo a entamé le dessin d'un storyboard. Ensuite, ensemble avec nos producteurs (S.O.I.L.), nous avons réuni une équipe pluridisciplinaire (y compris des éthologues etc..) pour mener à bien la réalisation du film avec une grande attention à la précision des contextes de tous les écosystèmes proposés. L'animation nous met en définitive dans un état d'hyper observation.

Qu'en est-il de la première minute abstraite du film ?

Pour nous, il s'agit de la partie la plus narrative et l'endroit où le spectateur est le plus accompagné même si nous n'avons pas ici envie de trop en expliquer. Il s'agit d'un moment qui doit peut-être permettre la préparation à un état de disponibilité accrue pour la suite du film. Il y a aussi des suggestions d'échelles opposées entre le cosmique et le microscopique. Quand le film bascule dans la partie 'documentaire' le spectateur est laissé dans la nature. Le montage est à la hache, les saisons sont mélangées, les observations se succèdent sans apparente narrativité. Il y a, dès lors, pour nous, plus de complexité et la nécessité d'une attention soutenue.

Il est remarquable d'identifier dans votre travail votre capacité à traduire avec justesse la couleur, la nature de chaque territoire que vous investissez.

Ce n'est pas nous qui révélons cette couleur mais bien le contexte lui-même. En parlant du projet *Eyeliner*, qui consiste à sélectionner une série d'objets qui ornent les appuis de fenêtre des habitants des villes que nous abordons par la promenade, nous étions nous-mêmes surpris de constater à quel point le projet peut changer d'une ville à l'autre. La Haye était la première itération du projet qui n'a pas tout de suite été pensé comme un protocole reproductible. Même si, par après, nous avons entièrement rejoué le protocole de cette première version, en le déclinant dans d'autres villes (Bruxelles et Gand). A la Haye, nous avons été frappés par le nombre de bateaux de différentes natures ornant les fenêtres de la ville. Nous avons, dès lors, réuni ces bateaux au sein de notre exposition à la galerie West, un catalogue accompagnait cette opération dont les textes étaient orientés notamment sur le portrait et les adresses des propriétaires de ces objets. Une fois les objets rentrés chez eux, le catalogue devenait le guide de l'autre exposition en ville, celle qui était, à nos yeux, déjà là avant notre passage. Il s'agit de porter l'attention, via une pirouette, sur la préexistence de cette exposition en ville. Il nous intéresse beaucoup d'observer la manière dont les objets sont exposés par les habitants. Ils sont généralement bien conscients de cette adresse et de ce que cela peut produire dans la rue. On aime identifier ce qui est clairement adressé aux passants, ce qui a été orchestré dans la monstration pour faire signe. A Bruxelles, une fois la sélection faite et les objets mis côte à côte, nous avons observé que se dessinait un fil rouge qui portait sur le passé colonial de la Belgique. Quant à Gand, beaucoup d'objets ont à voir avec la création et le lien avec les arts dans tous leurs états. Ce qui est donné à voir dans les « phrases » que nous dessinons avec ces objets est sans doute de l'ordre de quelque chose d'un inconscient collectif.

Vous qualifiez vos processus de travail, d'actions sculpturales. Pouvez-vous nous en donner les ressorts ?

C'est toujours cette idée qu'on ne vient jamais avec de nouvelles formes. L'action sculpturale réside dans le fait d'assembler, de transformer ou de mettre dans des scénarios des formes existantes. L'action sculpturale revendique une pratique active dans la cité qui commence par l'identification du contexte dont l'invitation fait partie.

On l'a dit, de nombreux projets dans l'espace public sont exposés au S.M.A.K. Pouvez-vous, ici, développer ce qui préside à votre vision du concept « d'espace public » qui démarre peu avant votre intervention dans le cadre du projet d'Eva Gonzàlez-Sancho *LEGAL SPACE / PUBLIC* SPACE (2004) ?

LEGAL SPACE/PUBLIC SPACE était un projet de recherche d'Eva sur la question de ce qui peut être nommé espace public et de comment on peut l'élargir à partir de l'espace légal. En gros, notre définition posait qu'un espace public est public à partir du moment où il y a un public et qu'il y a un public à partir d'une personne car une personne suffit pour témoigner. Pour nous, ce qui rend l'espace public, public, c'est bien l'idée de ce regard 'tiers' qui sort les actes de la sphère privée. A Barcelone, nous avons proposé un workshop qui permettait aux participants d'expérimenter cette définition d'espace public au travers d'une action par jour dans la ville. Nous avons entre autres expérimenté la notion de temps public définie par un espace au pavillon Mies van der Rohe où le ticket d'entrée marque une séparation nette entre ceux qui peuvent fouler l'architecture ouverte et ceux, sans ticket, restés en dehors, sur la place, devant le pavillon. L'idée étant de consommer le temps public permis par le ticket et d'y expérimenter concrètement la frontière ainsi dessinée.

Pouvez-vous pour conclure cet entretien nous dire quelques mots de votre prochaine intervention dans la ville de La Louvière à l'invitation d'Emmanuel Lambion, le nouveau Directeur du Centre de la Gravure et de l'Image imprimée ?

Il s'agit d'activer un projet que nous avons proposé à plusieurs reprises à partir de 2009, en le combinant et en l'articulant avec un projet de résidence virtuelle imaginée par Emmanuel Lambion, il y a quelques années. A La Louvière, nous sommes au tout début du processus. Nous en sommes aux repérages pour trouver le lieu public où installer un panneau de signalement 'numérique' indiquant le titre du projet et, en même temps, un site sur la toile d'araignée mondiale. Celui-ci doit permettre l'accès à un film qui sera réalisé autour des imaginaires et projections des personnes qui concrètement nous aideront à installer le signal dans le paysage local. Il donnera également accès à la résidence virtuelle imaginée par Emmanuel. Résidence qui accueillera des artistes qui se confrontent et travaillent à partir du local, ailleurs dans le monde. L'important, ici, c'est cette idée d'accueil et de bienvenue de même que l'invitation à découvrir d'autres univers singuliers.

Entretien réalisé par Pascale Viscardy le 29 mars 2021.

1 Edité par MOREpublishers

2 Mis à part dans l'exposition collective *Yes we don't*, curatée par Joël Benzakin et Nathalie Ergino, en 2011 à l'IAC à Villeurbanne

Denicolai & Provoost

Hello, are we in the show ? (comment voir la même autre chose)
S.M.A.K
Jusqu'au 30.05.2021
https://smak.be/nl/tentoonstellingen/denicolai-provoost

10 Hors-Champs in the show
Galerie LMNO
Jusqu'au 19.06.2021
http://www.lmno.be

in
Bye Bye His–Story, chapter 5050
Centre de la Gravure et de l'Image imprimée
Jusqu'au 26.09.2021
https://www.centredelagravure.be/exhibitions/

85 BON_flux 41 18/05/21 11:09 Page20

LESSINES Dialogues *intemporels* entre arts d'autrefois et art brut actuel

Dans sa logique des expos antérieures, l'Hôpital Notre-Dame à la Rose poursuit sa confrontation-intégration entre le patrimoine de ses lieux muséaux et la création contemporaine. Cette fois, c'est la fondation Paul Duhem qui glisse sa production artistique en marge au centre de ce qui fut un dispensaire géré par des religieuses.

Il est toujours surprenant et intéressant de mettre des objets ou des œuvres anciennes en résonance avec des travaux plastiques actuels. Cette démarche prend un sens particulier avec l'art brut. Ceux qui appartiennent à cette catégorie plastique ont en effet une place à part dans l'histoire de l'art. La majorité d'entre eux pratiquent peinture, sculpture ou installation sans avoir reçu de formation artistique. Il s'avère néanmoins que les thématiques qui ont émaillé l'histoire de l'art sont permanentes.

L'histoire de l'Hôpital Notre-Dame à la Rose est liée de près à la maladie, à la souffrance. Tout ce qui est exposé a trait aux patients, aux soignants, aux remèdes, aux techniques médicales. La spiritualité côtoie sans cesse une charnalité fragilisée, trivialement bousculée par la douleur, la dégradation. La dynamique du vivant y est confrontée perpétuellement à sa vulnérabilité, tant physique que mentale. Il reste au visiteur à être attentif pour repérer la bonne centaine d'œuvres insérées au milieu des éléments du patrimoine rassemblés à Lessines.

Les portraits

Le portrait est un genre intemporel par excellence. Maurice Brunswick (1960) en est devenu un spécialiste. Après avoir dessiné des maisons et des églises, il s'est inspiré d'œuvres anciennes pour réinventer des personnages évangéliques ou nobles. Il les extrait de livres d'art, dessine avec le souci de détails choisis afin de les ressusciter. Il affectionne les auréoles sanctificatrices entourant des visages lumineux et les vêtements à parer de couleurs somptueuses. Il prolonge ici ces tableaux dispersés à travers le musée qui donnent à voir des moines et des nonnes, des hommes et des femmes du temps jadis.

Paul Duhem (1919-1999) a inlassablement aligné des êtres similaires, intrigants, mystérieux, obsessionnels. Leur tête repose, sans cou, sur la massivité d'une carrure qui leur confère une stabilité presque monumentale. Leur regard, issu d'une paire d'yeux rapprochés, sertis dans un visage monochrome, fixe les visiteurs avec ce qu'on devine de perspicacité, comme s'ils les analysaient tandis que les oreilles, saillantes et stylisées, semblent capter paroles et bruits. Ainsi sans doute les malades méditaient-ils ou soliloquaient sur leur destin durant des séjours rarement courts. Peut-être certains d'entre eux présentaient-ils une même humanité chargée d'un poids intérieur qui les apparente à l'univers de Kafka.

Isabelle Laure (1989) use du trait comme d'un fil d'Ariane. On ressent l'impression d'un trait continu qui trace des éléments dont l'ensemble va constituer des personnages. Cette manière de dessiner se répartit dans l'espace jusqu'à le parcourir sur l'ensemble de la feuille de papier. Au premier coup d'œil, il arrive que l'impression appréhende ce style comme une forme de gribouillage. Peut-être. Mais cet embrouillamini dessiné permet à des êtres de surgir, d'éclore en quelque sorte, d'être à la fois dans l'enveloppe d'un cocon et d'en sortir pour devenir silhouette familière, sympathique. On songe au poète Henri Michaux qui affirmait être né troué ; ces êtres-là, sont faits de trous, ils combinent la transparence de ceux qui n'ont rien à cacher et le réseau qui se tisse pour dissimuler, protéger, contenir.

Les crucifixions et les ex-votos

Le crucifix, présence cultuelle récurrente en ces lieux gérés naguère par des dévotes, est un thème fort représenté. C'est l'unique préoccupation de Jean-Pol Godart (1961-2005). Elle s'exprime de manière rustique, rudimentaire même, par l'intermédiaire de morceaux de bois bruts et de clous agglutinés. Chaque élément prend valeur emblématique de la brutalité du supplice évoqué.

Hanté par la mort du Christ ou par l'idée d'un univers où la souffrance mène aux fins dernières à moins que ce ne soit parce que le cruciforme permet de travailler alternativement la verticalité et l'horizontalité, Abel (1958) est collagiste à sa façon. Mais ce ne sont pas des formes découpées qu'il rassemble sous un aspect cruciforme, ce sont des objets hétéroclites, échantillonnage extravagant d'une brocante foisonnante, qui sied fort au baroque de la chapelle.

André Delvigne, « Le bureau du boss » détail © Bruno Lestarquit

Les composants de ces croix insolites sont puisés quelquefois dans la symbolique directement associée à la religion. Elles sont fréquemment allusives aux violences guerrières. Elles sont assurément aussi des témoignages sociologiques de notre présent : instruments ménagers, véhicules motorisés, jouets gadgets polychromes, figurines publicitaires ou super-héros prétendument sauveurs du monde. Une certaine ironie se fait jour à travers ces mélanges qui associent un ludisme de décrispation et une cruauté surgie de l'accumulation.

Inlassablement, André Delvigne (1957) poursuit son installation autobiographique « Le bureau du boss ». Assemblages ici encore puisque se retrouve au cœur d'une maquette au long cours une kyrielle d'objets liés à des souvenirs personnels de l'artiste, copieusement rassemblés sous des coulures de cire venues des innombrables bougies dispersées et régulièrement utilisées comme des ex-votos allumés, sorte d'hommage, pas nécessairement à un saint, ni à Dieu mais à la vie.

Pourtant, pas mal des choses accumulées témoignent, malgré parfois la banalité de leur origine, d'un rapport avec le sacré, avec le spirituel. Mais le simple fait que chacune est reliée au plus secret d'événements vécus par ce créateur leur attribue une valeur unique. C'est un équivalent en trois dimensions du journal intime destiné d'abord à celui qui le conçoit. Un auto-portrait, finalement.

Les scènes du quotidien

Son travail de dessinateur, Nils Dieu (1959) le pratique avec du brou de noix, du mercurochrome ou de l'encre de Chine. Les gens qu'il insère dans l'espace rectangulaire d'une feuille de papier investissent un monde à connotations fantasmatiques. La démarche reste figurative mais les lieux où ils sont inscrits ont perdu la logique rationnelle et rassurante des règles de la perspective, du coup celles de la pesanteur.

Les individus nés du pinceau de cet artiste ne sont pas figés. Ils sont saisis en action même si celle-ci semble passive comme l'écoute ou le repos. Rarement seuls dans une œuvre, ils sont isolés assez souvent dans des cases ou des cadres, des éléments mobiliers. Difficile de ne pas imaginer que, bien que paraissant évoluer au sein d'un univers similaire au nôtre, ils s'avèrent en décalage avec les existences que nous menons au jour le jour.

Avec Louis Poulain (1964), nous voici dans l'imagerie foisonnante et polychrome. Elle s'attache actuellement aux problèmes qui hantent nos sociétés. Elle est l'expression d'une collectivité. Les individus, ici, ne sont pas le sujet ; ils appartiennent à la foule car le peintre affectionne les foules, les rassemblements où converge la multitude. Ce furent naguère des festivités, des loisirs de masse ; c'est désormais manifestations, protestations, défilés revendicatifs, marches écologiques, luttes contre les dérives de l'économie obsédée par la productivité davantage que par les humains. Des textes, alors, explicitent la démarche. Ce sont les pancartes, les calicots, les banderoles brandis par les citoyens en train de passer à l'action. Et la vivacité des coloris donne à ces rassemblements un air de fête, de vivacité joyeuse car c'est bien la vie qui se manifeste à travers ces cortèges. Et cela, précisément dans la salle du musée où étaient alités les malades.

Le crayon gris est l'instrument d'Alexis Lippstreu (1972). C'est sa façon d'être sobre même si ses traits de crayon constituent une trame complexe qui envahit la surface de son dessin autour de quelques personnages inscrits dans le bas. Il y a donc, dirait-on, l'atmosphère alentour, avec ses courants de l'air, avec ses fluctuations de lumière en guise de décor impalpable.

Lorsqu'on possède une minimum de culture picturale, il surgit, à regarder les humains qui sont installés dans cet ensemble crayonné, des réminiscences de l'un ou l'autre tableau célèbre. De fait, Lippstreu s'inspire de pages de livres d'art lui servant de modèles. Sa patte est minutieuse quoique jamais servile. Copier ? Non. Interpréter, décanter, ramener à l'essentiel. Il se comporte comme un écrivain qui rendrait compte d'un roman ou d'une nouvelle en les condensant dans les trois vers d'un haïku.

Christelle Hawkaluk (1975-2011) travaillait autour d'une figure centrale féminine. Une princesse, la Vierge Marie, une mère. Une thématique qui sied bien en ce bâtiment régenté par des nonnes et leur prieure. Les dessins sont réalisés avec un crayon. Les personnages témoignent d'une certaine sobriété mais leur habillement, à l'instar de leur environnement, sont surchargés de motifs divers graphiques ou floraux. L'ambiance de chaque œuvre tient à la fois du féérique et du folklorique.

Les nus

S'il est un thème récursif en art, c'est le nu, et plus spécifiquement le nu féminin. Il est ici représenté à travers une mini-rétrospective du travail de Hughes Joly (1954) dans une salle annexe qui clôture l'ensemble de cette exposition de la fondation Paul Duhem. Ce plasticien a commencé par peindre des sujets religieux inspirés par l'iconographie ancienne. Il s'est finalement focalisé sur la représentation féminine à travers l'imagerie des top modèles parce qu'ils représentent à ses yeux une vision plus actuelle. Ceci rappelle que bien que l'âme fasse partie des préoccupations du personnel hospitalier, le corps était au centre des attentions des soignants.

Joly a débuté avec des collages de mannequins découpés dans des magazines. Il en est venu à une peinture qui ne dédaigne pas les grands formats. Il peint à l'huile et privilégie des plages monochromes couleur chair ou jaune, quelquefois bleue, cernés de noir. Il ne se préoccupe pas trop de détails précis (à part le maquillage appuyé des yeux, le rouge parfois appliqué aux lèvres et aux ongles, les cheveux suggérés en lignes ondulantes): il évoque à grand trait les seins, signalés par un cercle nanti d'un point central pour le mamelon. Le sexe se résume à un pubis triangulaire.

Joly aime les grands formats. Son geste pictural s'accommode bien à l'espace et on le verrait volontiers se mettre à réaliser des fresques murales. Les courbes dominent qui sont, parait-il, plus inhérentes au genre féminin que masculin. Ainsi se lit une sensualité accentuée par les poses des anatomies très inspirées par celles des magazines de mode ou de la presse people.

L'expo se termine donc avec cette adoration qui englobe les saintes, les soignantes, les aguicheuses, les ravissantes, les aimantes aussi sans doute car elles s'y invitent en omniprésence invisible mais perceptible puisque le spirituel est rarement loin du charnel, du moins lorsque associé au mystique.

Michel Voiturier

« Conversations rêvées » jusqu'au 30 juin 2021 à l'Hôpital Notre-Dame à la Rose, place Alix de Rosoit à Lessines. Infos : +32 (0)68 33 24 03 ou www.notredamealarose.be/

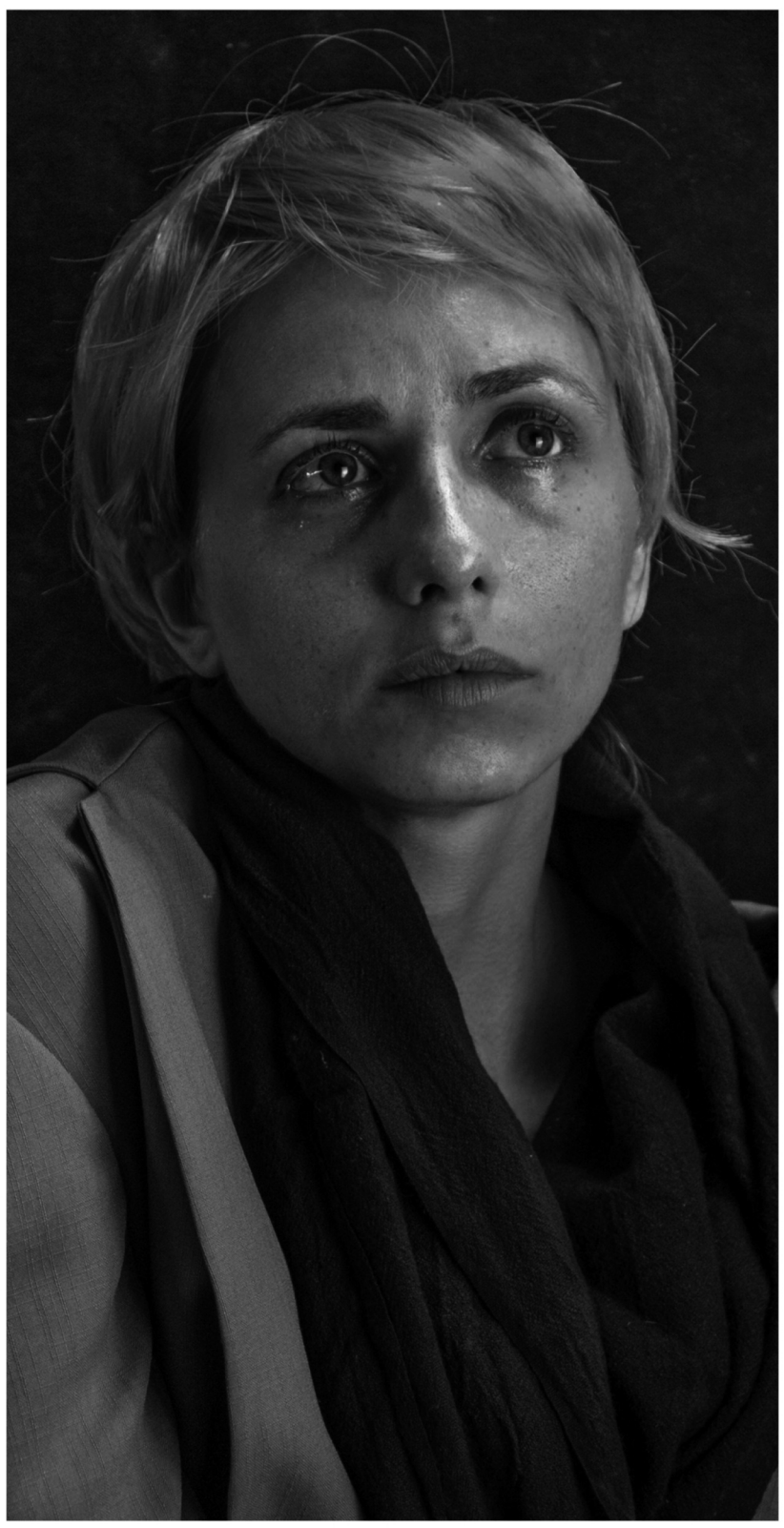
Fondation Paul Duhem, 81 rue Vandervelde à Quevaucamps. Infos : Fondation Paul Duhem : www.fondationpaulduhem.eu

85 BON_flux 41 18/05/21 11:09 Page21

BOTANIQUE

EXPO | MUSEUM
27.05 - 01.08.21

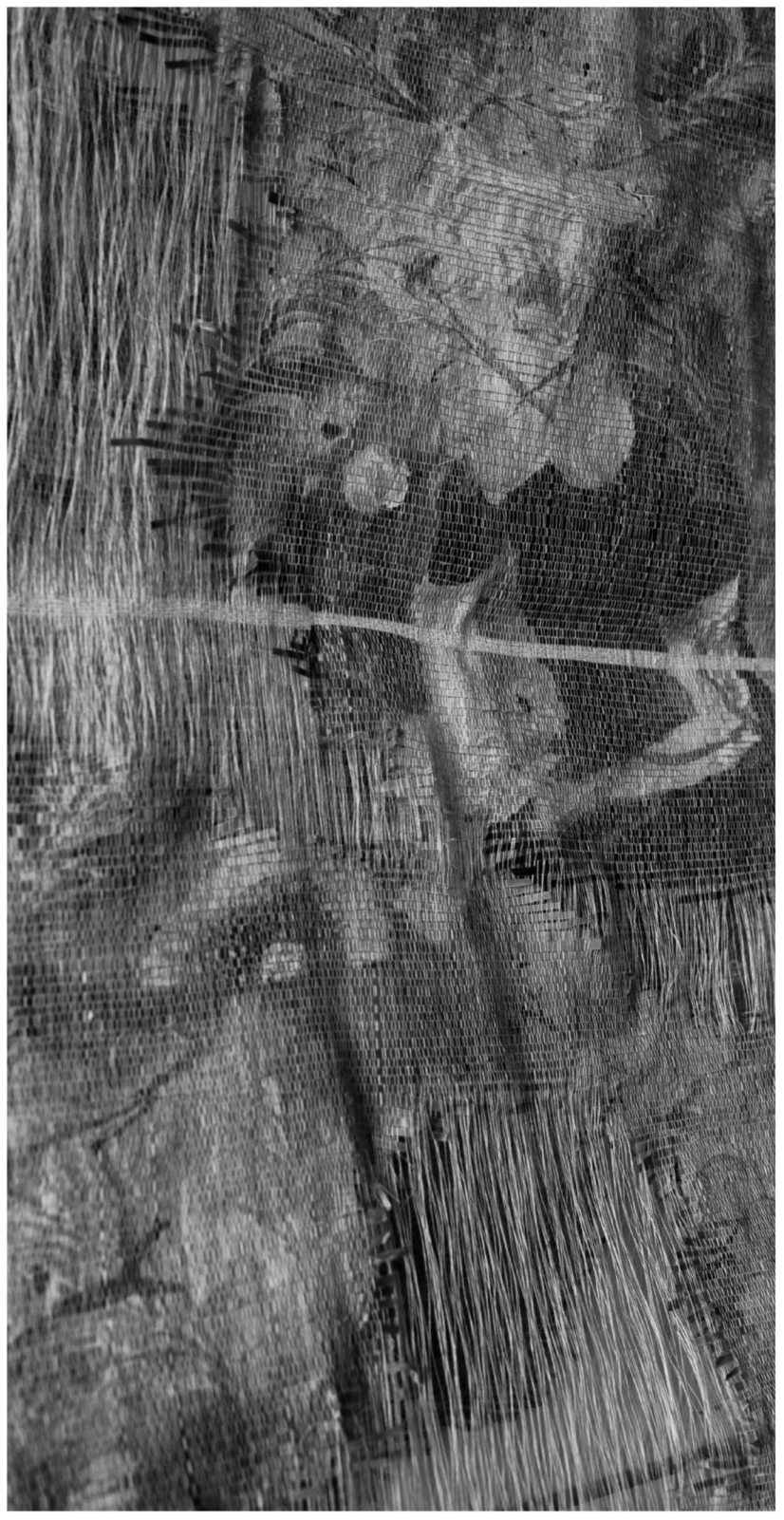
memymom home game



© memymom, *Awful Things*, 2018

EXPO | GALERIE
27.05 - 11.07.21

ELISE PEROI
LÀ OÙ SE TROUVE LA FORÊT



© Elise Peroi, *Semer*

Le Botanique - Rue Royale 236 • 1210 Bruxelles • Tickets / Réservations : BOTANIQUE.BE

85 BON_flux 41 18/05/21 11:09 Page22

MARIA KLONARIS ET KATERINA THOMADAKI.

LE CYCLE DE L'ANGE

Personal Statement, 1994 © Klonaris/Thomadaki

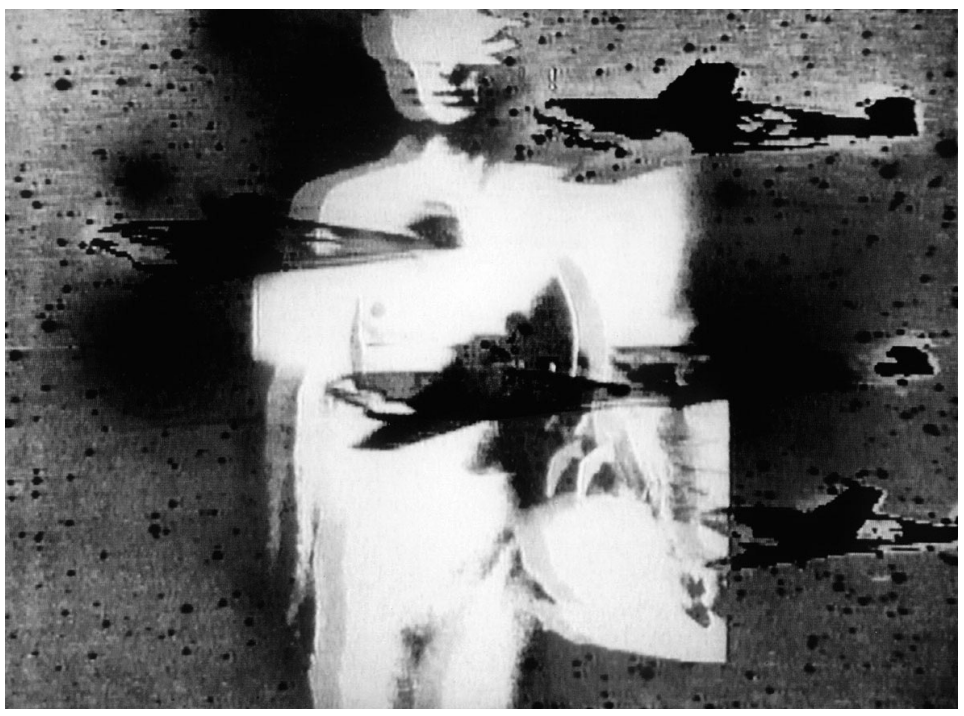
Artistes plasticiennes, cinéastes, photographes, performeuses, créatrices pionnières, figures majeures d'un cinéma expérimental, d'installations multimédia, théoriciennes, Maria Klonaris (décédée en 2014) et Katerina Thomadaki font de l'art le lieu d'une interrogation esthétique, politique, métaphysique activée par des innovations formelles, des propositions plastiques inédites. Décloisonnant les disciplines artistiques, hybridant les arts technologiques, ouvrant un espace de questionnement sur le corps, le désir, le politique, le genre, l'inconscient, leurs œuvres se construisent et se déconstruisent autour de figures archétypales, dont celle de l'Ange, un Ange perçu comme une créature hermaphrodite, qui brouille non seulement les polarités du masculin et du féminin mais, plus centralement, l'ensemble des binarismes sur lesquels l'Occident s'est construit (sensible/intelligible, identité/différence, activité/passivité, temps/éternité, forme/matière….). « Personnage conceptuel » au sens de Deleuze, l'ange apparaît dans leurs films, leurs vidéos, leurs photographies, leurs installations. Re : Voir a récemment publié un DVD présentant divers courts-métrages du *Cycle de l'Ange,* un DVD accompagné d'un important livret en français et en anglais. La subversion esthétique, idéologique, la dissidence conceptuelle qu'apportent dès les années 1970 ces deux artistes grecques établies à Paris éclatent avec force dans ces oeuvres qui réinventent un corps. Un corps filmique, un corps anthropologique, un corps libéré.

Après les cycles de films *La Tétralogie corporelle* (1975-1979), *Le Cycle de l'Unheimlich, Le Cycle des Hermaphrodites, La Série Portraits,* Maria Klonaris et Katerina Thomadaki délivrent *Le Cycle de l'Ange* (1994-2003) composé des courts-métrages *Personal Statement, Requiem pour le XXème siècle, Pulsar, Quasar.* L'origine ne vit qu'à être déterritorialisée : la genèse du projet atteste la chose. L'œuvre est née d'une rencontre-choc avec une photographie découverte dans les archives du père médecin de Maria Klonaris, celle d'un être hermaphrodite d'une beauté magique. La photo d'un être intersexe va quitter le champ médical, être déterritorialisée par son inclusion dans un champ esthético-politique. Dès le milieu des années 1980, la photographie impulsera une réflexion plastique sur la condition humaine sexuée, sur l'identité.

L'invention d'un corps libéré, d'un « corps dissident » comme elles l'appellent, va au-delà des réflexions sur la théorie du genre et sa manière de concevoir l'identité comme performance. Si on peut les voir comme des pionnières de la veine *queer,* par l'ampleur de leurs vertiges exploratoires, elles excèdent les coutures des *gender studies*, subvertissant tout à la mois le médium du cinéma, les normes sexuelles, sociales et les nouveaux mots d'ordre, les nouveaux enfermements que produisent, sous d'autres guises, les avancées queer. Messager, intercesseur entre mondes, l'ange nu, aux yeux bandés, permet la création d'une scène politique innervée par un imaginaire qu'on aurait tort de réduire au concept devenu une catégorie fourre-tout de « post-patriarcal ». La figure de l'Ange qu'elles activent produit une autre écologie du vivre, du sentir, du penser.

Qu'est-ce qu'habiter un corps, ici un corps brouillant la division normative du masculin et du féminin ? Le personnage de l'ange hermaphrodite, le corps de Maria Klonaris, les mains de Katerina Thomadaki, leurs voix et les œuvres dans lesquelles ils s'insèrent génèrent un Corps sans organe, ce corps activé existentiellement par Artaud, réactivé philosophiquement par Deleuze et Guattari. Volume, surface percutés par des rencontres, par des flux de lumière cosmique dans *Pulsar* et *Quasar,* le corps s'affranchit de ses coordonnées normatives, se fait nomade, intensif. Aux usages inédits des facultés de la perception qu'il éprouve répondent les réinventions du matériau filmique, le travail sur l'espace, sur les formes fluidifiées, explosées, ralenties, sur les surimpressions, le spectral, le montage. L'altérité que le corps porte en lui se répercute dans l'altérité de l'œuvre qui interroge le statut de l'image, dans un jeu entre apparition et effacement, visible et invisible, surgissement et dissolution. Le corps humain et le corps de l'oeuvre sont traversés par l'inconscient, le désir, le mythologique, le sauvage, le primordial. Les dispositifs formels hybrides, multimédia offrent la possibilité d'entrer en résonance avec un corps en devenir, une pensée du corps vu comme lieu de flux libidinaux, de forces non-humaines.

Affirmation d'un regard tactile, d'un angélisme érotique, d'un chant d'amour mutant dans *Personal Statement,* travail sur la mémoire, sur l'apocalypse de la guerre dans *Requiem pour le XXème siècle* où l'ange, frère de celui de Klee, de Benjamin, contemple le désastre de la guerre, rituels ouvrant aux autres mondes, au travers de formes discursives et plastiques donnant vie à un corps en sécession, rebelle, « anomal », un corps qui s'invente de nouvelles surfaces désirantes, des connexions cosmologiques dans *Pulsar,* dans *Quasar*… le visible, le sensible sont redistribués par les conjonctions du corps humain et des corps célestes, par le devenir astral, électrique du corps de Maria Klonaris dans sa danse-performance en noir, bleu et blanc. Son corps centrifuge, « explosant-fixe » aurait dit Breton, devient ange, poussière d'étoile. Il incarne l'ange hermaphrodite tout en le désincarnant, il le spécularise, le prolonge et lui donne abri, dans une évaporation des frontières anatomiques et des délimitations temporelles et spatiales. Dans cette initiation à l'altérité, dans cette redécouverte du double, du multiple, de l'impersonnel qu'on porte en soi et que le système symbolique dominant mutile, le corps-pensée fait l'expérience d'un accès à un (relatif) au-delà des divisions entre moi et non-moi, intérieur et extérieur, ici et là-bas. A tous les niveaux, la vie génère du différend, des écarts, des bifurcations de sexes, d'étoiles, d'existants, des clinamens dans la matière, des genèses hétérodoxes.



Requiem pour le XXe siècle, 1994 © Klonaris/Thomadaki

Vertébré par les schèmes de l'unité et de l'ordre, l'Occident a persécuté le différend, bâillonné, massacré l'androgyne, le hors-normes, le « déviant » décrété « pathologique ». Le corps, l'identité, l'imaginaire, l'œuvre sont des constructions mutantes, des scènes et des mises en scène plastiques, dynamiques, des concrétions d'énergie dont *Pulsar* met en évidence l'ambivalence. L'énergie et ses expressions irradiantes oscillent entre force constructive et tumulte destructeur, entre intensité vitale et consomption de ce feu intensif.

Comme l'écrit Marie-José Mondzain, « images puissantes et figures du désir sont celles que créent Maria Klonaris et Katerina Thomadaki en s'inscrivant à contre-courant de l'asthénie contemporaine de l'image. Leur œuvre est présente, elle est forte, elle est belle dans sa vivante violence ».

Véronique Bergen.

Klonaris/Thomadaki, *Le Cycle de l'Ange. The Angel Cycle*, Selected Works, DVD Vidéo, Re : Voir.

Pulsar, 2001 © Klonaris/Thomadaki

Quasar, 2003 © Klonaris/Thomadaki

85 BON_flux 41 18/05/21 11:09 Page23

ENTRETIEN AVEC THIERRY GROENSTEEN AUTOUR DU DICTIONNAIRE DE LA BANDE DESSINEE

Thierry Groensteen de 2019, © Stéphanie Backe

une page de l'Histoire de Mr Jabot, par Rodolphe Töpffer (1833).

Théoricien et historien de la bande dessinée, professeur, commissaire d'exposition, éditeur, fondateur des éditions de L'An 2, auteur d'une œuvre de référence sur l'histoire, l'esthétique, la sémiologie du neuvième art, Thierry Groensteen est le maître d'œuvre du *Bouquin de la bande dessinée,* sous-titré *Dictionnaire esthétique et thématique,* un ouvrage pionnier qui fera date, publié chez Robert Laffont, coll. Bouquins, en partenariat avec la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image. Rencontre avec Thierry Groensteen, qui a orchestré la publication de cent cinquante entrées dont, épaulé par une quarantaine de collaborateurs, il a signé un grand nombre.

Véronique Bergen : La singularité et la nouveauté de ce dictionnaire de la bande dessinée sont indiquées par le sous-titre : *Dictionnaire esthétique et thématique.* Si l'on trouve de nombreux dictionnaires, des encyclopédies de noms propres (créateurs, albums du neuvième art), il n'en existait aucun qui approche le paysage de la BD par le biais de notions, de sujets. D'où est née l'idée d'aborder le neuvième art sous l'angle de notions qui offrent l'avantage de questionner transversalement le monde de la BD ?

Thierry Groensteen : J'avais publié en 2006 un essai sur la bande dessinée qui la qualifiait d'*objet culturel non identifié*. Il m'apparaît en effet que, pour beaucoup de monde, même parmi les amateurs du genre, la bande dessinée reste une forme d'expression qui, bien que familière, est problématique, notamment en ceci qu'étant située au carrefour des arts du livre et de la fiction, d'une part, et des arts visuels, d'autre part, on ne sait jamais très bien dans quelle catégorie la ranger. Des notions telles que « la ligne claire », « le roman graphique » ou « le neuvième art » sont d'usage courant, mais rares sont ceux qui peuvent en donner une définition ou qui connaissent les circonstances de leur émergence. Il y avait donc un besoin d'éclaircissement. En outre, ce livre représente pour moi une sorte d'aboutissement de toute une carrière consacrée à l'étude de la bande dessinée. J'avais envie de synthétiser mes réflexions sur un certain nombre de sujets, et de m'astreindre à creuser des problématiques sur lesquelles je n'avais pas encore eu l'occasion de me pencher.

V. B. : Pouvez-vous développer la manière dont vous avez sélectionné les notions, une sélection qui s'appuie notamment sur votre définition de la bande dessinée comme champ articulant quatre critères : elle est un art, un langage, une littérature et une culture écrivez-vous dans l'introduction. Diriez-vous qu'un geste critique, au sens kantien du terme, au sens d'étude des conditions de possibilité du neuvième art, est à l'œuvre ou se pose comme le réquisit de l'entreprise ?

T. G. : J'ai établi une première liste, indicative, sur la base des quatre critères que vous mentionnez. Elle s'est enrichie et précisée au gré des propositions de certains contributeurs. Certains articles en appelaient un autre, qui leur répondait ou les complétait. D'autres fois, au contraire, j'ai opté pour une fusion (par exemple l'article « Angoulême » a disparu car le sujet m'a semblé pouvoir être traité au sein de l'entrée plus générale consacrée aux « festivals »). Un autre principe structurant de l'ouvrage était de faire un état des lieux de la bande dessinée elle-même mais également des discours et des interrogations qu'elle a pu susciter. Et oui, en faisant en sorte que les sujets traités soient abordés en diachronie et en synchronie, que les articles tout à la fois éclairent leur généalogie et décrivent leurs contours les plus actuels, ce sont bien, en effet, les conditions de possibilité et d'existence de la bande dessinée comme art, langage, littérature et culture, qu'il s'agissait d'interroger.

V. B. : Vous soulignez la vitalité, la fécondité du neuvième art actuellement, en France, en Belgique et ailleurs. Un mot sur le large éventail des genres et des styles ?

T.G. : Entre la bande dessinée de série, à vocation commerciale et distractive (la seule que connaisse le grand public), la bande dessinée d'auteur (qui bénéficie aujourd'hui d'une réelle attention dans les médias culturels) et la bande dessinée expérimentale ou de recherche, qui a très peu de visibilité, le champ de la création est d'une richesse considérable. Nous avons, de plus, la chance, dans les pays francophones, d'avoir un très large accès à la production internationale, la plupart des autres pays traduisant beaucoup moins. Quel que soit son âge, sa formation, ses goûts, ses attentes, il est possible, aujourd'hui, de trouver des bandes dessinées faites pour soi. La féminisation de la communauté des auteurs, qui s'est nettement affirmée depuis le début des années 2000, et c'est tant mieux, a contribué à ouvrir la création à des questions comme celle de la maladie, de la famille, du couple et de la sexualité ; elle a creusé du côté de l'intime tout en affirmant la pertinence de la bande dessinée comme outil d'interrogation sociologique et anthropologique.

V.B. : L'ouvrage permet de prendre toute la mesure de l'évolution de la bande dessinée au fil du temps, selon les continents. Quels sont d'une part les stases temporelles, les scansions, les mutations les plus marquantes et d'autre part les nouvelles formes qui émergent, les nouveaux champs d'investigation — je pense à la veine autobiographique — voire les nouvelles techniques ?

T. G. : Ce n'est pas ici le lieu de résumer plus d'un siècle et demi d'évolutions. Disons qu'il y a eu de grands tournants, quand la bande dessinée, qui avait d'abord été un phénomène de librairie au XIXe, est devenue, dans les années 1900, principalement un phénomène de presse, jusqu'à ce que l'album redevienne prépondérant dans les années 1980. Longtemps tenue pour une littérature enfantine (voire, pour ses détracteurs, intrinsèquement infantile), la bande dessinée s'est en effet, pendant un demi-siècle (disons de 1918 à 1968), adressée prioritairement à la jeunesse, avant de reconquérir le public adulte qui avait été le sien à l'origine. Le long procès en légitimation culturelle entamé dans les années 1960, l'arrivée de l'outil informatique à partir des années 1980, la découverte des mangas et plus largement de la production asiatique à partir des années 1990, ont été d'autres tournants décisifs. L'essor de la veine autobiographique, mais également de la bande dessinée documentaire, de reportage ou de vulgarisation scientifique, a marqué la période contemporaine, rééquilibrant une offre jusque-là dominée par la fiction.

V. B. : On peut se promener librement dans ce millier de pages, choisir de butiner, de batifoler ou d'arpenter les entrées en fonction d'un système de renvois, d'échos entre notions. La richesse et la surprise viennent de la présence de *topoï* moins attendus, parfois surprenants, qui surgissent à côté de notions incontournables. Je songe aux entrées « Gestuaire », « Justesse », « Rêve » qui décoiffent, déroutent l'attente des lecteurs. Est-ce une manière de lire/regarder autrement un champ de création qui noue littérature et art graphique ? De renouveler le regard qu'on porte sur un paysage en constante évolution ? De fonctionner à partir de la catégorie deleuzienne de problème ?

T. G. : C'est en tout le résultat d'une volonté tout à fait consciente et délibérée. J'ai voulu, d'une part, montrer comment la bande dessinée s'était confrontée à d'autres domaines, comme ceux de la philosophie, de la mode, du jeu vidéo ou de l'art abstrait, pour n'en citer que quelques-uns, témoignant ainsi de la place qu'elle occupe, désormais, dans le concert des médias et au cœur des pratiques culturelles les plus variées. Et d'autre part, équilibrer les notions techniques (comme celles de scénario, de découpage, de mise en page, d'encrage ou de couleur) et les entrées thématiques (animaux, aventure, fantasy, polar, science-fiction, superhéros, etc.) par une série d'autres, moins attendues. Les unes, qui l'abordent dans sa dimension politique (en montrant que la bande dessinée a parlé de l'esclavage, du colonialisme ou de la question des migrants, en interrogeant la manière dont elle représente les femmes ou la place qu'elle fait aux minorités, en abordant ses liens avec la contre-culture), et d'autres, comme celle que vous citez (j'ajouterais « avant-garde », « grotesque », « imaginaire », « improvisation », « poésie », « style » ou « surréalisme »), qui font de ce dictionnaire un dictionnaire *esthétique*, ou la bande dessinée est abordée comme art, dans ses spécificités et ses potentialités.

V. B. : Voyez-vous dans le neuvième art un champ de créations qu'on peut appréhender comme une des mythologies (au sens de Barthes) fondatrices des XXème et XXIème siècles, comme un reflet de l'imaginaire collectif d'une époque ? Cet ouvrage ambitieux, exigeant, délivre une pensée et un ensemble de réflexions sur la bande dessinée précisément perçue comme une pensée graphiquement en acte.

T. G. : C'est un poncif des discours tenus sur la bande dessinée que d'affirmer qu'elle exprime l'imaginaire collectif d'une époque. La sociologue Evelyne Sullerot l'affirmait déjà dans un petit livre, *Bande dessinée et culture*, en 1965. On peut sans doute en dire autant de la littérature et du cinéma. Ce qui m'intéresse davantage est de me demander ce qui, dans ce que la bande dessinée propose, relève d'un imaginaire spécifiquement graphique. Que comprend-on du monde quand on le dessine, qui n'apparaît pas autrement ? Et comment le dessin oriente-t-il notre imagination (par exemple en ceci qu'il permet de représenter des corps affranchis de toute contrainte physique), comment façonne-t-il une fantasmatique propre ?

V.B. : Ce livre magistral est aussi l'occasion de se plonger dans la mémoire, les origines de la bande dessinée, de réfléchir au statut de l'image, un statut que le neuvième art révolutionne. Comment expliquez-vous le flou qui, dans l'esprit de la plupart des lecteurs, entoure les origines de la bande dessinée ? Dans l'introduction, vous analysez ce dénivelé : alors que les frères Lumière incarnent aux yeux du public les débuts du cinéma, bien peu connaissent Rodolphe Töpffer, pionnier du neuvième art.

T.G. : Longtemps, les Américains ont cherché à faire croire au monde qu'ils avaient inventé la bande dessinée. Le rôle séminal du Genevois Töpffer a été mis en évidence dans les années 1990, et on sait aujourd'hui que deux de ses œuvres avaient même été publiées aux Etats-Unis, bien avant les premiers *comics*. Mais Töpffer, en Suisse, était célébré comme écrivain, et l'on ne voyait dans ses « histoires en estampes » (comme lui-même les appelait) qu'un à-côté frivole. Par ailleurs, le cinéma a été le fruit d'une invention technologique brevetable, alors qu'il n'en est pas de même pour la bande dessinée, qui n'est qu'une manière moderne d'associer texte et images en un discours narratif intégré. En vérité, ce n'est pas seulement cette question des origines qui est peu connue du public ; c'est toute la culture de la bande dessinée qui reste encore très peu partagée. La plupart des noms des grands maîtres du passé ne parlent pas à grand-monde.

Véronique Bergen.

***Le Bouquin de la bande dessinée*, *Dictionnaire esthétique et thématique*, dirigé par Thierry Groensteen, Dessins de Lewis Trondheim, Ed. Robert Laffont, coll. Bouquins, 928 p., 30 euros.**

85 BON_flux 41 18/05/21 11:09 Page24

Karaoké

Lorsque Sherrie Levine débarque à Bruxelles à la galerie de Xavier Hufkens pour un nouveau tour de piste en ce printemps 2021, cela remémore ces affiches de l'Ancienne Belgique ou du Cirque Royal annonçant la venue d'une vieille gloire, faisant son come-back.
Lorsque se présentent de tels concerts, de telles expositions, on se trouve comme ça hésitant. Les billets sont chers et peut-être faut-il admettre qu'untel ou unetelle a fait son temps (et vous avec, probablement). Lorsque vous viennent ces pensées, sans doute envisagez-vous de vous passionner pour des groupes plus jeunes –pourquoi pas de la pop coréenne, apparemment c'est dans le vent– de façon à expérimenter à travers eux quelque cure de jouvence ; après tout, c'est le printemps. Quand des crooners d'autrefois entreprennent de remonter en selle, cela peut tourner au fiasco, à une voix chevrotante, à une démarche plus si adroitement chaloupée. Pensons seulement au triste sort d'Helmut Lotti. Alors que –mon Dieu– cela vous faisait fondre autrefois. Quand cela s'annonce comme cela, alors sans doute mieux vaut baisser les bras.

Mais enfin, il faut bien avouer que la pop coréenne est d'un ennui profond, d'un intérêt aussi prononcé que la fonte d'un glaçon dans un verre de menthe à l'eau. Vous n'allez pas bouder votre plaisir à présent que votre esprit enivré par les vapeurs de gel hydro alcoolique vous donne l'illusion d'un retour à la normale, d'un retour au passé, à l'avant février 2020, du temps où vous étiez à demi nu dans une foule immense à Rock Werchter, pour applaudir cette ancienne gloire, qui n'était alors pas encore si ancienne, qui était actuelle, tout comme vous étiez actuelle. Une femme actuelle. Ce n'est pas tous les jours dimanche, quand bien même le télétravail ou l'absence totale de travail en ce qui vous concerne, vous, travailleur du secteur culturel, vous en donne l'impression. Non, ce n'est pas tous les jours que vous pouvez assister à un *showcase* original d'une chanteuse dont vous aviez le poster dans votre chambre d'adolescente : Sherrie Levine tout de même, chantre de l'appropriationisme, maîtresse du karaoké, capable de tout fredonner.

De sorte que le calcul est fait, que c'est tout dit, que vous allez y aller. De sorte que vous remontez la chaussée de Charleroi, dans des volutes de gel hydro alcoolique émanant des portes des commerces essentiels ouverts, pour ne pas parler des restaurants qui ouvrent clandestinement dans des caves et qui selon un journaliste de l'Echo, font quand même des petits mois à 4000 Euros grâce à quelques clients fidèles, parce que vous comprenez en règle générale on a 12.000 Euros de frais fixes, alors bon, c'est un pis aller. Dans un murmure, vous avouez que cela vous surprend tout de même qu'on puisse faire tellement d'argent en temps normal en faisant à manger à des gens. Cela vous échappe quand même un peu, vous qui êtes sur une base de carottes de Belgique, de culture biologique, encore heureux, à un Euro neuf centimes le kilo, voilà. De sorte que mille millions de mille sabords, il va falloir trouver des petits jobs en ce printemps 2021 pour mettre de l'huile d'olives sur les carottes, parce que tout de même, économiquement, ça craint. Vous ajoutez d'ailleurs que vous êtes preneur de petits jobs à 4000 Euros dans des caves. Ainsi, vous vous approchez de l'entrée de la galerie de Xavier Hufkens avec une passion renouvelée, et le titre déjà vous cause une montée de sève ; votre excitation pour le titre du nouvel album de votre idole, tout cela est prometteur à souhait. Il est effectivement marqué sur la vitre extérieure de la galerie : *Sherrie Levine* (c'est le nom de l'artiste, pour ceux qui n'ont pas suivi), et puis ensuite *Sherrie Levine Sherrie Levine* comme ça deux fois, sans aucune virgule, en guise de titre de l'exposition, de l'album en somme. Dans une espèce de délirante autopromotion ou quoi ? De sorte que cela vous anime parce que c'est vrai que tant qu'à remonter un jour sur scène, tant qu'à faire son come-back, autant exagérer quelque chose, autant se saisir de son propre mythe pour en faire autre chose, un peu comme Prince ou quoi…

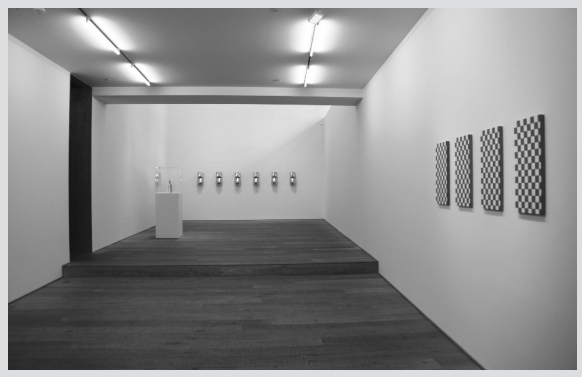
Il faut tout de même dire que Sherrie Levine est un morceau de poivron délicieusement grillé qui est enfilé sur votre brochette d'artistes favorites de l'appropriationnisme (sans même vous parler des barbecues clandestins et revendicateurs dans des caves enfumées sans huile d'olive qui sont à venir). Il faut tout de même dire qu'elle est en fumante place, Sherrie Levine, en ce panthéon gastronomique. Du même fumet que Barbara Krüger, Jenny Holzer et surtout Sturtevant et Cady Noland. Il faut tout de même remarquer que, pour le coup, voilà une belle suite d'artistes féminines. Allez savoir pourquoi, en matière d'appropriationnisme, elles ont toujours paru plus convaincantes que certains de leurs camarades de classe masculins, à commencer sans aucun doute par ce premier de classe totalement surcoté qu'est Richard Prince (pas le même Prince dont on parlait plus haut), dont les cow-boys Marlboro cachent mal les égarements de sa peinture, et ses détours lamentables dans le porno chic, il faut tout de même le claironner à l'aube, comme une tunique bleue, au pied du fort.

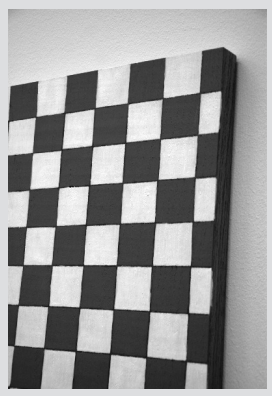
Alors, vous entrez dans l'exposition et que voyez-vous au juste, qu'est-ce qui se présente à vos yeux sinon une sorte de minirétrospective, comment cela, c'est trop bizarre, mais vous sentez bien qu'il y a anguille sous roche, que c'est une présentation tendue comme une chaîne au-dessus d'une anse dont on souhaiterait barrer le passage aux navires ennemis ? Alors vous comprenez qu'effectivement, c'est le coup d'une maîtresse du karaoké, qui se prend au jeu de faire en quelque sorte des *covers* d'elle-même, des commentaires façon remakes, façon Lizène si l'on ose dire, sauf qu'il ne s'agirait pas tant de se prendre elle pour sujet que d'amener quelque commentaire lapidaire, coupant, précis, sur l'époque, peut-on encore appeler ça une époque, sans doute devrait-on dire moment, tant on est enfoncé dans le présent, sans être certain que c'est le présent auquel les beatniks aspiraient, nous aspirant avec, que c'est plutôt ce présent salle d'attente, ce présent c'est mon tour de passer à la casserole, c'est mon tour de me prendre une piquouze dans le muscle deltoïde.
Alors vous comprenez que cette exposition nommée deux fois du nom de l'artiste vous propulse dans un état totalement psychédélique, et qu'à ce titre, ce double titre, c'est précis parce que cela correspond aux effets sur vous de notre époque narcissique et du gel hydro alcoolique, qu'il paraît, maman, qu'à force de s'en badigeonner les mains, si pas les bras et les pieds, cela nous rentre dans les glandes, dans le sang, dans des parties du corps dont on apprend l'existence le matin même à la radio.

L'exposition est donc comme ça très condensée, très affûtée, en une scénographie dont on a l'impression qu'elle est toute neuve, qu'elle sort du flacon, qu'elle est vierge, pure, que personne ne l'a touchée, quand bien même elle viendrait en droite ligne du New York des années 1980. L'exposition débute à votre droite avec quatre tableaux scandaleusement anachroniques, scandaleusement *old school*, la matérialisation de votre pire cauchemar, quant à l'idée que vous avez payé ce billet très cher pour voir ce groupe très connu qui fait mine de vous servir un tube éculé, un flacon déjà ouvert, utilisé, gâché, que vous vous en feriez du mauvais sang, sauf que le geste de l'artiste d'accrocher ces tableaux-là, là, apparaît si ostentatoire, que c'en est fort suspect, et que cela vous ouvre bien vite les mirettes, que cela vous les dilate, les mirettes, de plaisir, d'extase, que vous avez bien fait de venir, bon Dieu. L'exposition, en vérité, s'ouvre et se ferme avec de telles peintures, puisque ces tableaux-là se nomment *Medium Check Paintings*, qu'ils datent de 2021, que ce sont des huiles sur panneaux de chêne, une suite de quatre, mesurant 55,9 sur 28,6 cm, représentant une grille de carreaux bleus et blancs, genre mosaïque. Si ce n'est qu'en fait le titre nous suggère que peut-être ce sont des agrandissements de chèques bancaires, de détails de la trame de chèques bancaires, si savamment conçue, afin que les voleurs n'en abusent pas, n'est-ce pas ? A se demander qui sont les voleurs, ceux qui inventent les chèques, ou ceux qui les détournent. Tandis qu'en haut, dans la seconde et dernière salle de l'exposition, figurent deux autres peintures du même genre : *Small Check (Purple and Yellow),* des petits chèques, pour des petites sommes, des huiles sur bois de 55,9 x 15,2 cm, datées significativement de 2008 et de 2020, soit des deux dernières crises économiques, tandis que 2021 bat aussi son plein. L'exposition s'ouvre et se ferme donc sur ces peintures abstraites géométriques en forme de chèques bancaires masqués, des chèques en bois, sur panneaux de chêne, non sans que le motif mais aussi les couleurs bleuâtres et blanchâtres nous fassent également songer à la grille numérique, aux détails d'une image numérique, faits de pleins et de vides, aux abysses du monde numérique, là tout au fond de nous-mêmes. Parce que ces abysses sont un peu nous-mêmes, population humaine, multitude humaine de petits carrés bleus et blancs, vides et pleins, accotés, rendus indistincts dans la multitude, au point que des cendres aux cendres, on ira bientôt du pixel au pixel.
L'exposition s'ouvre et se ferme donc sur ces espèces de sas, ces sas de l'espace, pour rentrer, Hal (ordinateur, Stanley) dans ton vaisseau, dans une sorte de *No Man's Land*, de présent pas comme celui rêvé par les beatniks, mais peut-être tel que rêvé par Hal : un silence glaçant, une éternité de rien.

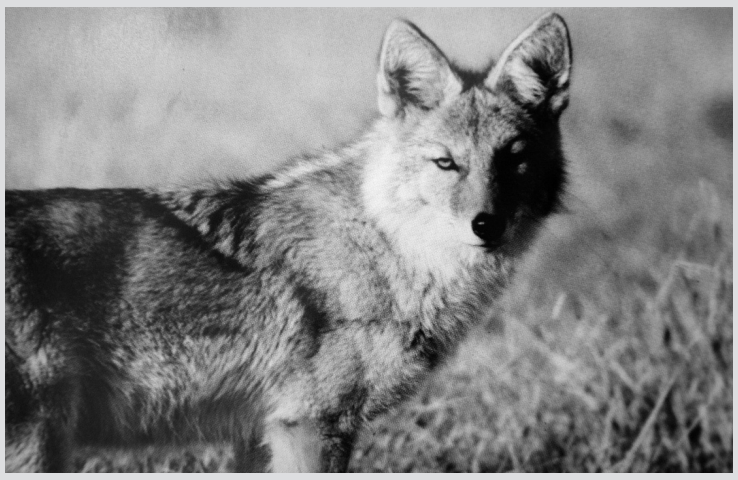
Une fois passé ces corridors, on pénètre donc dans le corps aseptisé de l'exposition, qui somme toute parle beaucoup de corps et de visions. Une fois parvenu là, surgit presque la sensation concomitante d'être dans un hôpital, du fait que tout est vide, et propre, et sous vitrines, ou alors dans un tepee, dans l'habitation d'un shaman des plaines, hypothèse qui se dessine à la vue des crânes, de mirages, et plus tard de coyotes, comme nous allons le voir.

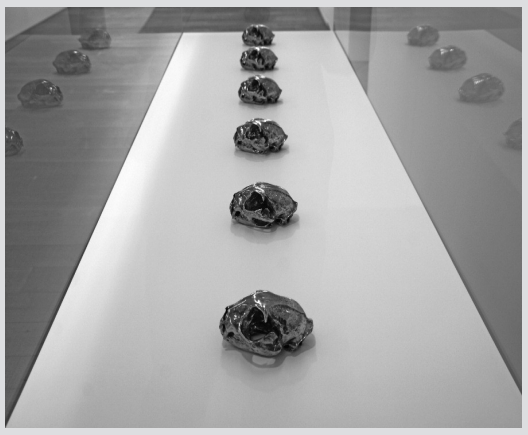
Il est génial de voir Sherrie Levine faire la démonstration qu'il suffit parfois de rester parfaitement immobile dans le silence d'une chambre d'hôpital, immobile dans la plaine, immobile comme le coyote, ou comme le crâne desséché de l'animal dans le désert, qui ne bougera plus de là où il s'est ultimement affaissé, toute cette immobilité donc, pour prouver qu'en ce point d'appui ferme et franc, qu'à cette oasis, vient s'abreuver le désert alentours, vient s'abreuver le monde tout autour. Que le monde vient se refléter en vous, art, artiste, quand on ne bouge pas, qu'on refait la même chose, qu'on copie. Que copier revient à polir une surface miroitante, qui sera indistinctement celle du mirage ou de la surface





85 BON_flux 41 18/05/21 11:09 Page25





effectivement aqueuse de ce lac entouré de palmiers surgissant invraisemblablement au milieu de la terre désolée. Il est ainsi génial d'observer comment Levine fait miroiter en elle l'actualité, d'abord par le biais de ces deux sas numériques, des ces gros plans de chèques bancaires en forme d'œuvres d'art à accrocher au mur, façon dollars, Warhol, ensuite par les œuvres présentées dans la foulée, et qu'importe si elles sont anciennes, semblent à première vue éculées, puisque la voilà les transformer en succédanés de pop coréenne, fraîche, fruitée et disponible, prête à être diffusée dans les oreilles de la jeunesse mondiale.

Ce qui s'offre à la vue du visiteur est d'abord une illustration parfaite d'un mirage en l'espèce d'une œuvre constituée de deux moulages de bouteilles sous coiffe de plexiglas, en une matière indéfinissable proche du plâtre, *Black and White Bottles*, de 1992, l'une blanche, l'autre noire, de 27,9 x 7 x 7 cm chacune.

Ce qui se présente ensuite, sur le mur juste derrière, consiste en une suite de six « masques », cela ne s'invente pas, de 49,5 x 22,9 x 16,5 cm en forme de ventres de femme éventuellement enceinte, africaine, scarifiée, des masques/ventres copiés d'un original provenant de la culture des Makondés, vivant au sud-est de la Tanzanie. Copies identiques, si ce n'est que ces six reproductions sont en bronze poli, une finition occidentale : *Tattoed Body Masks* (2020). « Je ne suis pas si intelligent, tout se trouve à la surface de mes peintures » disait dans sa candeur inimitable le décoiffant Warhol, et Levine à sa suite de nous inviter à prêter attention à ce niveau de détails, à ces surfaces, à ces traitements de surface, là où tout se joue, et tant et plus aujourd'hui, où le monde ne semble être que surface, que miroir.

Il est fort probable que dans la combinaison de ces deux œuvres, là au fond de la première salle, soit emporté tout un pan de l'actualité, un peu comme lorsque ces crues du fleuve charrient tout ce qui aura eu l'imprudence de résider, en légèreté, sur ses rives. Il est fort probable que cela s'énonce un peu comme ça, en ce karaoké-ci, où l'on reprendrait à tue-tête les paroles du moment, qui dégringoleraient dans les notes chantantes suivantes : *Les bouteilles sont ces symboles de l'art moderniste masculin souvent encensé, façon Braque, Léger, Picasso, qu'une frange de l'opinion publique semble vouloir mettre au recyclage ces jours-ci. L'une est noire, l'autre est blanche, et c'est à se demander si toutes proches comme elles sont, elles ne représentent pas une sorte d'éclipse, où la lune prend sa revanche sur le soleil, ou les peuples africains, soudain véhéments, désirent placer leur bouteille à l'avant-plan, désir tout aussi légitime que discutable s'il s'agit juste d'inverser les rôles du dominateur et du dominé. Sur ce, voilà que le marché de l'art se dit que tout compte fait, l'afro-américain, l'africain, l'archéologique et le féminin, dans le fond c'est pas si mal. Et que, peut-être, Picasso, Braque et Léger, ces Rolling Stones, ont du souci à se faire. On* connaît ce tube de l'été (dernier), ce qui nous indique bien la prouesse de Levine, qui parvient à faire du neuf avec du vieux, qui parvient à recycler. Elle qui fredonne cette rengaine de pop coréenne, mix 2020, avec une œuvre de 1992.

Cependant, ce n'est pas tout, car s'il y a de la pop coréenne dans cette exposition de Levine, il y a aussi un hymne sur la pandémie, inévitablement. Hymne qui, sans doute, reste à écrire (en espérant que ce ne soit pas Indochine qui s'y colle, groupe qui met toutes ses chansons au futur simple). On sent bien, dans cette scénographie tendue comme un maillot de corps en lycra, que le propos ne s'arrête en effet pas à une ode à Georges Floyd et à une condamnation de scélérats. Ces deux bouteilles abstraites sous une coiffe de plexiglas, de même que cette suite de ventres dorés, acéphales, accrochés à hauteur d'homme, peuvent effectivement nous faire un petit récit supplémentaire. On y devinerait la représentation de deux remèdes vite faits bien faits, l'un blanc, l'autre noir (ou l'un pour les blancs, l'autre pour les noirs ?). Voilà deux moulages de bouteilles, deux flacons avec des liquides à l'intérieur, et il faut prier pour que ce soit le bon, pour que ce qu'on va administrer à cette suite de ventres de femmes semblant enceintes soit un vaccin qui ne laisse pas de traces, qui ne mette pas en péril le futur même de l'espèce, en ces bidouillages chimiques de fond de garage, parce qu'il n'y a pas la touche *return* quand on commence à mettre ses doigts dans l'engrenage du vivant, quand on traite l'être humain en série de petits carrés blancs et bleus, ou en *golden* série, bien sûr, l'être humain qui est ce jeton tombant dans l'escarcelle d'une machine à sous tintant des cliquetis de la victoire, de la fortune faite à grande échelle, mais parfois aussi de la mauvaise fortune contre laquelle on ne fera pas bon cœur.

D'un pas leste, encore leste, on vous souhaite qu'il soit toujours leste, vous grimperez ensuite les marches qui vous séparent de l'étage, du second étage de la galerie de Xavier Hufkens, où, dans une même ascèse hospitalière et/ou désertique, vous ne trouverez que quelques œuvres supplémentaires, œuvres actuelles et passées, dans ce cocktail d'anticorps par Levine proposé. Il y aura là matière à poursuivre votre interprétation épidémique et épidermique de l'exposition pour utiliser dans cette phrase le futur simple comme Indochine, qui est un peu le groupe à come-back par excellence. Ce sera ainsi sur le mur une longue et troublante suite d'images encadrées parfaitement identiques : *Coyote Post-card collage : 1-16*, de 1999, chaque cadre mesurant 52,5 x 42 cm, et intégrant une image format carte postale d'un unique coyote au regard attentif. Attendant son heure, le coyote, ou peut-être la vôtre, si c'est la vôtre, votre dernière heure, qui aurait sonné, tandis que vous vous rendez dans un vaste hall utilisé habituellement par le secteur évènementiel, à Liège, Namur, Gand, Anvers ou Charleroi, pour recevoir votre première dose du vaccin Astra Zeneca, dont on admet finalement qu'il peut susciter quelques rares formes de thrombose. Bon, cela arrive toujours, paraît-il. Une succession de ces coyotes comme ça, s'étire sur le mur, tel un orage au loin qui menace, mais qui jamais ne crève.

En résonance à ce grondement, se présentera (Indochine, toujours) une longue vitrine, une seconde vitrine, avec six petits crânes en bronze doré, industriellement lissés, là aussi : *Bobcat Skull*, de 2010, 5,5 x 9 x 13 cm. C'est fou comme le crâne d'un être vivant semble minuscule et vulnérable, une fois dénudé. Combien nous sommes vulnérables au regard de notre état intérieur de squelette, quand toute vie est partie en fumée, quand c'est le désert, et que même les coyotes, déjà, sont venus ronger ce qu'il y avait à ronger. Six petits crânes dorés alignés, en regard de seize coyotes attentifs, qui nous indiquent qu'il y a toujours quelque chose à prendre. Dans les magazines économiques, ils disent *Never miss a good crisis*. Il y a toujours des opportunités pour les opportunistes. Le coyote (aussi) est opportuniste. La vie sauvage est opportuniste, on peine à l'admettre. N'y aurait-il que l'homme pour fantasmer une démocratie sensée s'opposer à la loi de la jungle ? A moins qu'on ne caricature la vie sauvage en la plaçant sous la coupe de cette unique loi ? Ou serait-ce qu'on caricature la démocratie ? On ne sait pas, on connaît mal le monde sauvage en définitive. La preuve encore aujourd'hui. Il faudrait mettre Roger Caillois sur le coup, qui nous expliquerait avec des mots poétiques ce qui se passe à un niveau macroscopique.

La dernière salle venue propulse sur les ondes le dernier tube. Il y a plusieurs stratégies possibles à ce stade de la carrière : faire une reprise d'un autre groupe, glisser un extrait du prochain album, ou encore (c'est l'option choisie par Levine, adroitement), reprendre un de ses propres morceaux en reggae. C'est ainsi qu'elle nous laisse avec les deux petites peintures de détails de chèque, nous le disions, mais aussi avec une autre œuvre, l'avant-dernière en somme. Quel chic de finir sur une avant-dernière œuvre plutôt que sur une oeuvre qui porterait sur le front sa marque finale, signe de croix sur le haut du crâne avant qu'on ne plonge le corps dans l'obscurité du caveau, voire plus tard en des abysses numériques. Cette pénultième œuvre se nomme *Cathedral* de 1996, on signalait d'ailleurs autrefois la fin des épidémies par une volée de cloches, ou on construisait même des églises, en signe de reconnaissance, du fait du soulagement ressenti après l'épouvante, comme à Venise, l'église du Redentore, le rédempteur, *Redemption song* de Bob Marley, puisqu'on parle d'une reprise en reggae d'un ancien hit. C'est ici une série de neuf cadres différents, cette fois, de 86,4 x 71,1 cm, reprenant les fameuses vues du fronton de la cathédrale de Rouen par Claude Monet. Sauf que ces vues sont ici imprimées en des versions ultras pixellisées, en très basse définition. Mais on parvient à reconnaître malgré tout les chefs d'œuvre de Monet, cette douce lumière, une sorte de paradis auquel on aspirerait, par smartphone interposé. La plénitude n'est cependant pas complète, car étrangement, dans ces images du portique de la cathédrale de Rouen, on devinerait comme les fantômes des tours jumelles de Manhattan ; Levine étant américaine, et new-yorkaise, de toute évidence. Comme si on était sur cette fine crête de précipice, la quiétude lumineuse de toujours côtoyant de prêt la chute, l'effondrement. Et tout cela vu à travers le filtre numérique, qui fait sas dans cette exposition, comme il y a voile, lunettes, mirage, trouble, dans beaucoup d'endroits, aujourd'hui, souvent. Les gens regardent des choses sur Instagram depuis chez eux. Ils regardent des films. Ils songent à leurs vacances, au fait qu'ils iront loin, quand tout cela sera fini, et après le déluge, le second déluge, le plus tard possible, après les vacances. Le paradis est si proche et si lointain. Évidemment il était sans doute déjà là avant, mais il faut perdre ce qui était donné pour en mesurer la valeur, c'est idiot. Des gros carrés de couleur, illusionnistes, nous font tantôt croire au drame, tantôt à la paix, à se demander s'il ne conviendrait pas de demander à un habitant de Rouen ou de Venise d'aller pour nous brûler un cierge. *En distance ciel* (si je peux me permettre cette suggestion de titre à Indochine).

Louis Annecourt

85 BON_flux 41 18/05/21 11:09 Page26

Liège

DONNE-MOI TON CŒUR

Les arpenteurs de Liège l'auront remarqué, au détour d'une rue, sur une colonne Morris ou sur une vitrine, la ville est parsemée de petites affiches au signe bien distinctif. Deux lignes courbes faites de bois, de crayon, de pierre, de fils. Deux lignes courbes qui s'assemblent et s'unissent pour former un symbole fort et joyeux. Deux lignes courbes pour égayer le regard porté sur la ville et ce qui la constitue.

C'est une initiative spontanée, avec un brin de folie, qui est née dans la tête et dans le cœur de sa conceptrice, Nastasja Caneve, une initiative qui lui ressemble. L'idée commence à germer en septembre 2020 où l'artiste lance un appel via les réseaux sociaux, de prime abord sans but précis : lui envoyer et partager des photos de cœur sur Facebook©. Les envois se succèdent et les cœurs commencent à affluer dans les publications. Partie d'une collection personnelle, l'initiatrice du projet voit sa banque d'images s'étoffer de jour en jour. Elle se fixe alors pour objectif d'en atteindre cent. Un chiffre pas totalement hasardeux, par le jeu de mots qu'il suscite.

Car *100 cœurs* peut aussi se prononcer « sans cœur », un paronyme loin d'être anodin à l'heure actuelle. Avec la crise, beaucoup de personnes, de lieux et de secteurs sont peu – voire pas du tout – pris en considération, laissés pour compte. Une absence d'actions insensible et parfois inhumaine qui laisse en suspens les lieux de vie et de partage constituant le centre névralgique de la ville. Organe vital qui assure la circulation du sang, le cœur est ce qui permet au corps de fonctionner. En son absence, aucune irrigation et aucune vie. Le parallèle est rapidement établi avec les lieux qui forment le cœur de la vie de tout un chacun et sans lesquels la ville n'aurait pas beaucoup de sens.

Afficher ces cœurs dans ces lieux délaissés et dans l'espace public est dès lors devenu une évidence pour Nastasja Caneve. Plus qu'un clin d'œil, c'est un élan solidaire face à la situation qui se développe donc à travers l'initiative *100 cœurs*. Montrer la solidarité, raviver les rues et les lieux par de petits gestes, égayer la ville tout en pensant à ceux qui la vivent et l'animent. A la demande de l'artiste, de nombreuses institutions ont répondu présentes. Restaurants, cafés, lieux culturels, galeries et même particuliers ont relayé l'appel et accueillent sur leurs vitrines une ou plusieurs affiches.

Venant de tout horizon, quatre-vingt personnes au total participent à *100 cœurs*, de manière spontanée dès les balbutiements du projet, sans trop savoir où Nastasja Caneve les emmenait, ou à sa demande. Ainsi enfants et adultes, professionnels et amateurs, confirmés ou inconnus se rassemblent autour de ce symbole évocateur. Certains cœurs sont issus de la vie quotidienne, découverts par un regard affuté, d'autres sont créés pour l'occasion. Il en est de toutes les formes et de toutes les matières : dessiné par la lumière sur un mur, décelé dans le nœud d'un tronc d'arbre, décrypté sur une sonnette, tatoué sur un bras, découpé dans un fruit, écrit sur une feuille de papier ou incidemment créé par un objet. On notera également la pluralité des interprétations : cœur brisé ou cœur d'artichaut, cœur serré, cœur de pierre ou cœur de beurre. Joyeux, l'ensemble crée une véritable cohésion qui touche toute génération confondue et tout public autour d'un geste commun et rassembleur.

Affichage spontané, solidaire et collectif, *100 cœurs* se découvre comme il s'est créé. Sans parcours prédéfini, il se laisse surprendre au fil de balades liégeoises. Tantôt discrets, tantôt éclatants, les cœurs remplissent les façades et les yeux jusqu'à la réouverture de certaines institutions. Et si nous ne trouvons pas l'occasion de les apercevoir dans leur totalité, Nastasja Caneve pense déjà à une nouvelle occurrence du projet, sous la forme d'une exposition collective rassemblée en un même lieu ou sous la forme d'une publication. A suivre donc…

Céline Eloy

***100 cœurs* avec : Cathy ALVAREZ, Gentiane ANGELI, Anne-Sophie ARNOULD, Babi AVELINO, Olivier BADA, Catherine BARSICS, Jean-François BASTOGNE, Marie BEGUIN, Jen BERGER, Barbara BEUKEN, Jean-François BODSON, Olivier BOVY, Jean-Paul BROHEZ, Nastasja CANEVE, Thomas CANEVE, Nicolas CLAISSE, Marc-Antoine COLIN, Louise-Marie COLON, Marco CORATOLO, Maud DALLEMAGNE, Jérémie DEMASY, Jean-Philippe DÉSIR, Jacques DI PIAZZA, Loïc ESTALAYO, Mirco GASPARRINI, Jean GENSBURGER, Frédéric HAINAUT, Anna HENRARD, Benjamin HOLLEBEKE, Françoise HOTTOIS, Élodie JOBLIN, Marie KLINKENBERG, Mikail KOÇAK, Marine KOENIG, Bruno LE BOULANGÉ, Suzie LE BOULANGÉ, Catherine LECHANTEUR, Laetitia LEFEVRE, Karel LOGIST, Lisette LOMBÉ, Jonas LUYCKX, Denis MAESSEN, Phil MAGGI, Lara MALHERBE, Katia MARCHIORI, Véronique MARIT, Jérôme MAYER, Zoé MÉDARD, Margaux MEYER, Marie MICHEL, Benjamin MONTI, Werner MORON, Marie Anne MUYSHONDT, Tina OBEM, Frédéric SAENEN, Freya SCHMIDT, Charles-Henry SOMMELETTE, Audrey THONARD, Dorothée VAN BIESEN, Eric VAN DEN BERG, Antoine VAN IMPE, Céline VAN IMPE, Lionel VANDAMME, Sofie VANGOR, Frédéric VANLOFVELD, Lucie VANROY, Denis VERKEYN, Athanasia VIDALI, Maria VITA GORAL, VOLAUVENT**

A retrouver sur Facebook : https://www.facebook.com/100-Coeurs-106769181514879

Tu trouveras ci-joint le texte sur l'action de NAstasja ainsi que les photos.
Pour les légendes :
1 - Vitrine de l'atelier de Delphine Quirin avec Maud Dallemagne, Charles-Henry Sommelette, Dorothée Van Biesen
2 - Antoine Van Impe
3 - Zoé Médard
4 - Werner Moron
5 - Affichage sur colonne avec Benjamin Monti, Élodie Joblin, Antoine Van Impe, Mikail Koçak, Eric Van den Berg, Nastasja Caneve, Frédéric Saenen

Charleroi

Joel-Peter Witkin, Man with dog , 1990

Le grand atelier de Joel-Peter Witkin

Les photos de Joel-Peter Witkin au Musée de la photographie à Charleroi me touchent pour différentes raisons. D'Abord, il y a cette part d'étrangeté: des nains, des hermaphrodites, des parties de corps sortis de la morgue... Ils réveillent en moi de la curiosité, une bizarre fascination pour l'inconnu. Parfois aussi de la répulsion, comme si ce que je vois sort de l'humanité que je vise. Mais il y a un aspect important dans le travail de Witkin qui fait que je m'identifie quelque part avec ses images. Il incorpore ses sujets photographiques dans l'histoire de l'art qu'il maîtrise très bien. Je reconnais des natures mortes, des scènes mythologiques ou religieuses.
Ainsi, les êtres étranges s'intègrent dans une histoire qui nous lie tous. Ils rendent visible des thématiques qui nous concernent, comme l'impermanence de notre existence, la beauté, l'amour...
Witkin travaille et retravaille ses négatifs durant plusieurs mois. Sa maîtrise de la technique qui transforme certaines de ses images en véritables tableaux, fait en sorte que j'admire ses photos au lieu de les rejeter. Dans tous les cas, je ne peux rester indifférente en confrontation avec cet artiste exceptionnel.

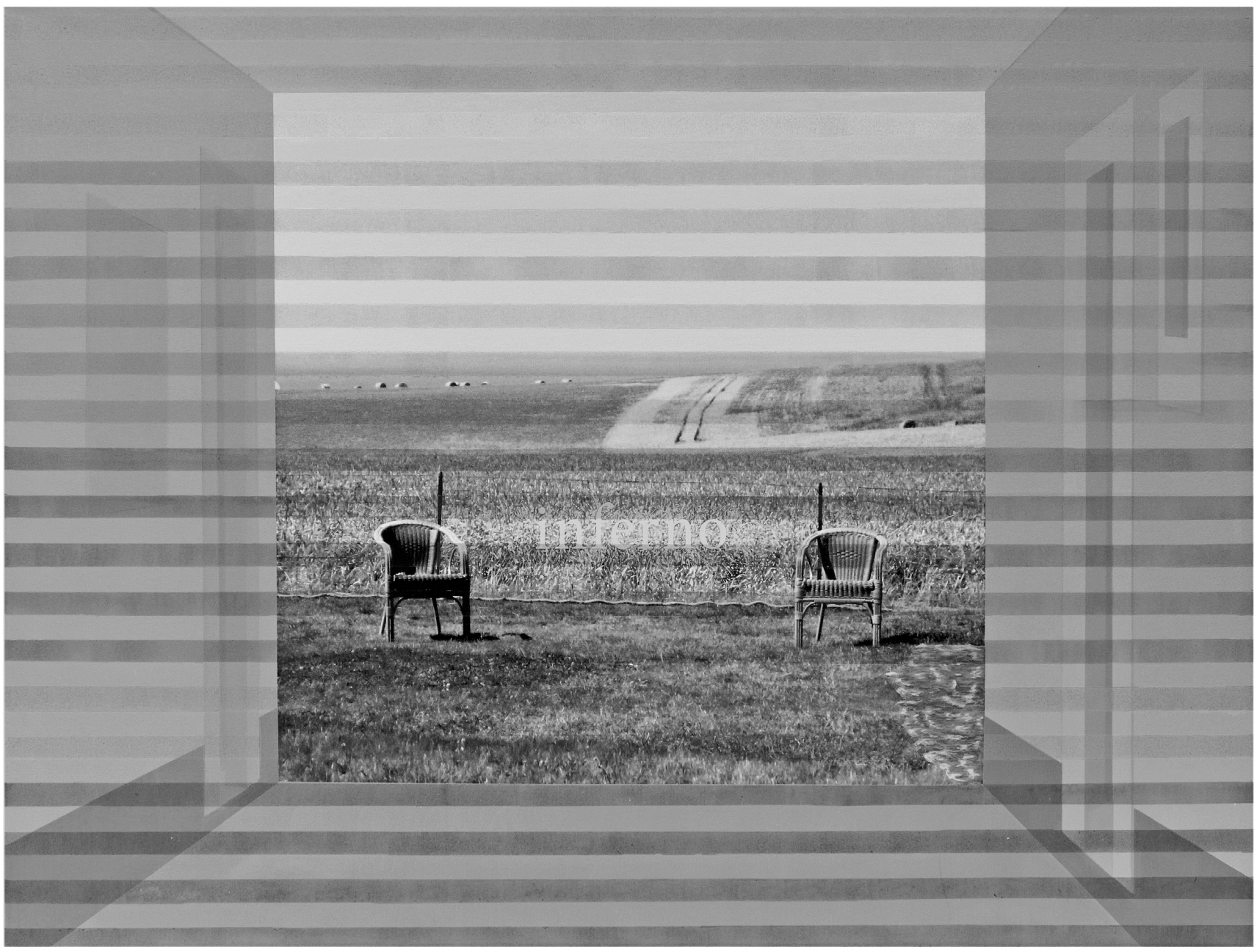
Joke Lootens

exposition au Musée de la photographie à Charleroi
jusqu'au 16/5/2021

85 BON_flux 41 18/05/21 11:09 Page27

À l'initiative de la Province de Liège

Enchanté de vous connaître



EDITEUR RESPONSABLE : PROVINCE DE LIÈGE - PLACE SAINT-LAMBERT, 18A - 4000 LIÈGE | ©Djos Janssens, *Inferno*.

du 19 mai au 3 juin 2021
Centre culturel Les Chiroux
Place des Carmes, 8 4000 Liège

La Galerie Centrale
du 4 juin au 20 juin 2021
En Bois, 6 4000 Liège

provincedeliege.be/collection
collection@provincedeliege.be

Artistes et Ateliers en Province de Liège,
ouvrage de Jacques Donjean - www.edplg.be

La Collection artistique de la Province de Liège dialogue avec les portraits de Jacques Donjean

Chiroux CENTRE CULTUREL — La Galerie Centrale — Province de Liège

85 BON_flux 41 18/05/21 11:09 Page28

Vue de l'exposition : Effi et Amir, photo Colette Dubois

« Régénérer », c'est-à-dire « réaffirmer, reconstruire, reconnecter, repenser, raviver, relâcher, relancer, restaurer, réfléchir, réparer, redéfinir, réanimer, renouveler, récupérer, reconstruire, revitaliser, réveiller… ». Je ne peux que recopier cette énumération de verbes dans la communication du Wiels à propos de l'exposition Regénérer (Regenerate) tant l'utilisation de l'infinitif dégage ces verbes de toute relation à la personne et au temps et ne laisse que l'action avec, sous-jacente, une idée d'injonction. Ces verbes sont porteurs d'une nécessité brûlante au moment où nous sommes tous fatigués par la crise du Covid 19 et que quelques lueurs semblent poindre et mener vers un dénouement. Il est temps d'examiner et de se laisser inspirer par la façon dont les artistes dessinent leur vécu de cette crise et dont ils imaginent ce que demain pourrait devenir. Il est désormais essentiel de se laisser porter par ce puissant sismographe qu'est l'art. A cet effet, les deux curatrices de l'exposition, Zoé Gray et Helena Kritis, ont sillonné le pays (avec quelques incursions hors des frontières) à la recherche d'œuvres récentes qui témoignent de la revitalisation que l'art peut nous offrir. Elles ont ainsi réuni une vingtaine d'artistes, jeunes pour la plupart et, a contrario des visions en ligne qui ont rythmés ces derniers mois, la relation directe à l'œuvre est ici primordiale. Il en résulte une belle exposition qui décline des visions souvent joyeuses, oniriques et critiques, parfois graves ou sarcastiques, mais toujours stimulantes et revigorantes.

L'exposition s'ouvre avec les toiles de Bram Demunter. L'artiste s'empare d'éléments d'histoire de la peinture – des motifs, des poses, des jeux avec les fonds – pour offrir une représentation contemporaine, qu'il s'agisse des formes ainsi produites ou des thèmes qu'il aborde. Dans un espace adjacent, Chloë Delanghe propose Minnebrieven, une lettre du Japon adressée à sa famille qui prend la forme d'une installation vidéo. Sur trois écrans, les images portent un regard aigu et poétique sur des animaux et sur des environnements japonais. De salle en salle, le visiteur part à la rencontre des peintures de Carlos Caballero où l'agencement des formes évoque la typographie, d'une installation hautement technologique d'Eva L'Hoest, d'un film d'Eva Giolo, Flowers blooming in our throats, une chronique intime du confinement.

Demain !

Une autre grande qualité de l'exposition tient dans sa scénographie. Sandrine Morgante et Effi & Amir partagent un grand espace où la série d'œuvres graphiques titrée Mélatonine de Morgante évoque de manière à la fois énergique, angoissée et comique ses heures d'insomnie (et les médications sensées y remédier). L'installation vidéo du duo de vidéastes explore l'appareil vocal à travers le monde et examine ses conséquences sonores, anatomiques et politiques. Dans une autre salle, Marie Zolamian déploie une dizaine de peintures comme autant de fenêtres ouvertes sur l'imaginaire. Ses peintures sont parfois peuplées de créatures étranges, elles témoignent des résonances entre occident et orient, entre la peinture médiévale et notre monde. Chacune d'entre elles contient une dimension inquiétante et familière, en même temps qu'une grande jubilation. Le sol du même espace est occupé par les airbags gonflés et fixés par une résine de Cecilia Bjartmar Hylta. Au-delà des réflexions qu'ils peuvent engendrer sur notre rapport au corps, ils apparaissent comme les véhicules de nos imaginaires pour découvrir l'inconnu à côté de nous.

Il faut encore citer les vidéos du duo Etan Efrat & Sirah Foighel Brutman et celle d'Helen Anna Flanagan, les photographies de Camille Picquot, les dessins de Tom Hallet, de Batsheva Ross et de Corentin Grossmann, l'étonnante tapisserie d'Elen Braga et les tableaux de Nokukhanya Langa.

Colette DUBOIS

Régénérer (Regenerate) jusqu'au 15 août au Wiels, avenue Van Volxem, 354 à 1190 Bruxelles. www.wiels.org

Vue de l'exposition : Marie Zolamian et Cecilia Bjartmar Hylta, photo Philippe De Gobert

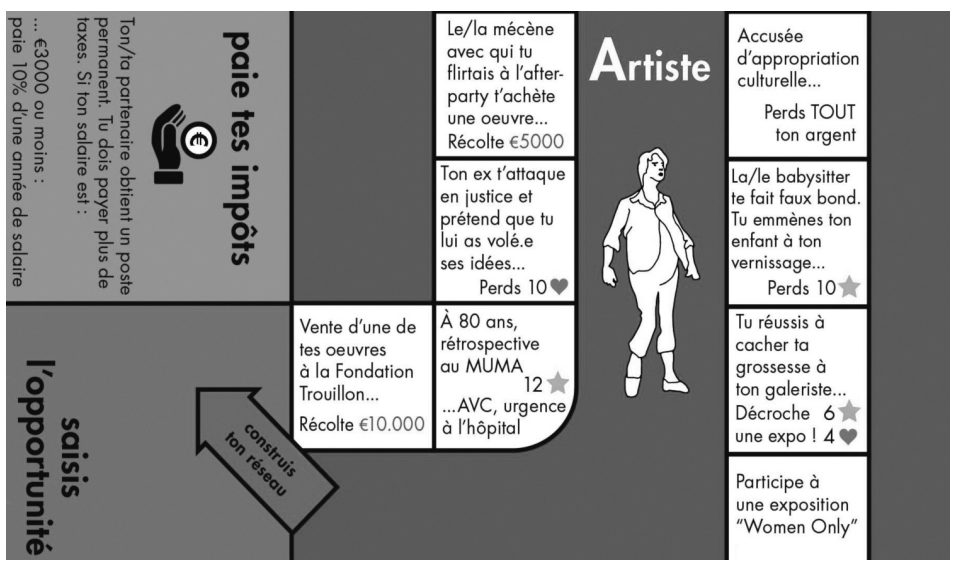
Bye-Bye His-Story pour décloisonner le monde

Centre de la Gravure et de l'Image imprimée de La Louvière

Il y a un peu plus d'un an, Emmanuel Lambion a été nommé directeur du Centre de la Gravure et de l'Image imprimée de La Louvière. Ce printemps, la première exposition qu'il a conçue pour le Centre, *Bye-Bye His-Story, chapter 5050* s'est ouverte.

Lambion succède à Catherine De Braekeleer qui a développé l'institution au niveau national et international. Il entend s'inscrire dans la voie qu'elle a tracée tout en apportant sa sensibilité personnelle et en prolongeant le travail qu'il a réalisé jusqu'ici dans les différents projets qu'il a porté pour Komplot, Bn Projects, la Maison Grégoire et à l'ARBA en mettant l'accent sur la production des œuvres. A côté des expositions monographiques, il projette de réaliser chaque année des expositions collectives articulées autour d'une thématique comme il le fait avec cette première exposition qui occupe l'entièreté des espaces d'exposition du Centre.

Bye-Bye His-Story le titre de cette première exposition, renvoie à « her-story », un terme inventé par les théoriciennes féministes qui contestent l'histoire écrite par les hommes. Comme l'explique Emmanuel Lambion, « le début de l'histoire, c'est l'apparition de l'écriture, c'est-à-dire de tout ce qui fait la création et la transmission de culture et de savoirs. Mais, l'écriture apparaît justement à un moment charnière où l'homme a commencé à objectiver le monde, à se l'approprier, à se sédentariser et à développer une civilisation agraire. C'est donc aussi le développement d'une logique de séparation, de cloisonnement dans l'humanité : entre l'humain et le reste de la terre et du vivant, entre groupes humains, entre individus, entre cultures, entre idéologies, entre religions et entre genres. Ce passage à la sédentarisation agraire coïncide avec la civilisation patriarcale. Avec les crises qu'a connu la deuxième moitié du XXème siècle – énergétique, climatique, migratoire, idéologique et maintenant épidémiologique, etc. – on sent la nécessité de trouver des approches multiples, de mutualiser les savoirs et les approches pour trouver ensemble des solutions ». Les œuvres sélectionnées par Lambion empruntent de nombreuses directions, certaines abordent notre rapport à l'économie et au paradigme de la croissance, d'autres se développent autour des problématiques de genre, du rapport à la nature, ou aux archétypes culturels, etc. L'exposition s'inscrit ainsi dans un contexte historique, social et actuel très vertueux. Mais, bien heureusement, il ne s'agit pas d'une exposition illustrative et à thèse qui instrumentaliserait l'art à des fins politico socio culturelles.



Artiste carrière : Olivia Hernaïz, L'art & ma carrière © Olivia Hernaïz

formisme politiquement correct qu'elles n'illustrent des idées. Elles interrogent le monde par les moyens de l'art : de façon décalée toujours, avec humour parfois, par la forme souvent. La plupart des 60 artistes sélectionnés ont déjà travaillé avec Lambion qu'il s'agisse d'artistes connus (Nicolas Lamas ou Kendell Geers), d'artistes émergents (Marc Buchy ou Léa Beloussovitch) ou de très jeunes artistes tout juste sortis de l'école comme Chloé Van Oost. Parmi les œuvres présentes, je retiendrai particulièrement les affiches remettant en cause le fonctionnement du marché de l'art de Jacques André, les photographies de compositions de boites en carton de Lucia Bru, les joyeuses empreintes intimes de Serena Fineschi, les diagrammes de Wesley Meuris ou le jeu *L'art et ma carrière* d'Olivia Hernaïz. Mais avec autant d'artistes, l'exposition est très (trop ?) dense et on aurait aimé qu'elle soit dédoublée en deux épisodes. Les œuvres auraient eu plus d'espace et le souvenir des visiteurs serait moins confus.

Colette DUBOIS

***Bye-Bye His-Story* jusqu'au 26 septembre au Centre de la Gravure et de l'Image imprimée, 10, rue des Amours à 7100 La Louvière. Ouvert du Mardi au dimanche de 10 à 18h. www.centredelagravure.be**

85 BON_flux 41 18/05/21 11:09 Page29

CONVERSATION AVEC BENJAMIN INSTALLÉ

En contrepoint de l'exposition résolument politique et mémorielle développée par Cécile Massart pour l'espace du Museum, le plasticien bruxellois Benjamin Installé a répondu à sa carte blanche à la galerie du Botanique par la réalisation d'une incroyable fresque in situ qui rend hommage aux travailleurs de l'ombre. Rencontre avec un artiste qui, au travers de sa pratique picturale, tente de mettre en lumière certaines réalités sociales occultées par notre société.

Il y a deux ou trois ans Grégory Thirion m'a invité à réaliser un projet, mais impliqué dans d'autres à l'époque, je n'ai commencé à y réfléchir qu'il y a un an et demi environ. À ce moment-là, le Botanique était déjà engagé dans d'importants travaux de rénovation, ce qui m'a donné l'envie de créer une pièce qui soit spécifiquement élaborée pour et par rapport au bâtiment. Le Botanique, en tant que complexe, m'intéresse car il représente, selon moi, un espace de l'entre-deux, une lieu de passage et de rassemblement aux contours un peu flous – salle de concert ou espace d'exposition pour les uns, zone de promenade, de flânerie ou encore point de rendez-vous pour d'autres –, et dont le caractère ambigu se voit aujourd'hui accentué par sa mise en chantier.

Tu veux dire en tant que centre névralgique du quartier ?
Oui, c'est tout à fait cela. Je le perçois comme une entité où la question de la visibilité est très présente parce qu'on y trouve des individus aux parcours extrêmement différents qui se croisent sans vraiment se voir, et qui, socialement, ne sont pas nécessairement valorisés. C'est le cas, par exemple, des livreurs à vélo qui sont fréquemment stationnés devant, comme des ouvriers qui travaillent en ce moment même à sa transformation. J'ai moi-même été régisseur sur de grandes foires d'art internationales et, là aussi, l'essentiel de notre activité se faisait à l'abri des regards. Ce projet, je l'ai pensé en fonction de cette catégorie de travailleurs, ces innombrables mains anonymes qui œuvrent dans l'ombre et que je souhaitais ramener au premier plan.

Peux-tu nous expliquer de quelle manière s'est déroulée l'élaboration de ta fresque ? S'est-elle construite in situ ou a-t-elle été en partie exécutée ailleurs ?

Sa production s'est étalée sur une période allant de mars à novembre 2020, suivant trois séquences de travail distinctes. Sachant que je voulais m'atteler à la réalisation d'une peinture murale, il me fallait veiller à bien hiérarchiser la structure et mon sujet pour ne pas perdre le spectateur en cours de route. J'ai donc travaillé successivement et par plans. La première étape, qui s'est déroulée en plein confinement et dans mon atelier, a consisté en une intense pratique d'impression, basée sur une exécution rapide et spontanée, qui rappelle le mode de production des lés de papier peint. Cette combinaison abstraite de motifs en tous genres et empreintes aisément identifiables, marouflée sur des panneaux en bois, apporte un caractère texturé, proche de la gravure, au fond. Quant à la composition générale, elle a pris forme grâce à un collage numérique adapté aux dimensions du mur, élaboré à partir de photographies des acryliques disposées en arrière plan, d'autres, telles que les caisses de transport, issues de clichés pris à l'occasion de foires, additionnés de dessins numériques réalisés sur base d'éléments extraits de l'activité quotidienne du Botanique et, enfin, de quelques objets prélevés dans diverses bandes dessinées ou glanés sur internet. S'en est suivie une période d'un mois de résidence sur place, en juillet dernier, dédiée à la construction du second plan – éléments architecturaux, caisses, barrières –, directement inspiré de l'environnement que j'avais autour de moi. À mon retour à l'atelier, je me suis concentré sur la dernière étape, celle qui consistait en la reproduction des nombreux objets posés deci delà, exécutés, cette fois-ci, selon une technique que j'ai mise au point il y a plusieurs années et qui mêle pigments naturels et paraffine. Ce médium m'intéresse tout particulièrement par sa capacité à désactiver de manière très forte la question de la virtuosité technique tout en me permettant de constituer ma propre palette picturale. En effet, son application requérant une certaine immédiateté du fait que la paraffine refroidit très vite, les sujets sont peints par superposition de couches colorées, selon une gestuelle assez grossière qui limite la marche de manœuvre. D'un point de vue plastique, cette technique rompt radicalement avec la tradition mais possède une matérialité propre que je trouve intéressante ; c'est une peinture qui se saisit plus qu'elle ne se regarde. Étant donné, qu'au fond, elle limite les possibilités en terme d'illusion, il me faut trouver des moyens de marquer des différences dans l'interprétation des signes ou des images, et cela passe essentiellement par un important travail accordé à la matière, ce qui est très gai ! De plus, son aspect économique n'est pas anodin puisqu'il m'incite à poursuivre une activité de grand format qui serait difficilement réalisable autrement.

Comment t'es-tu approprié l'espace de la galerie, niché tout au fond du Botanique et accessible uniquement après avoir longé une partie des zones en travaux ?

En effet, le parcours qui nous y amène actuellement n'est en rien une coïncidence, ma fresque fonctionnant presque comme un diorama du chantier qui se déroule en contrebas. Architecturalement parlant, je trouve que cet espace renferme de nombreuses qualités mais il est aussi compliqué à investir parce que, dès l'entrée, notre regard peut quasiment le balayer dans son ensemble. Or, ce moment de découverte étant déterminant pour moi dans la prise en compte de l'expérience de visite, j'ai choisi de déployer ma pièce sur un seul de ses murs – celui situé précisément dans l'angle mort –, telle une construction qui s'y intègrerait naturellement. Cet emplacement répondait à mes attentes car il proposait une grande surface de travail et offrait le recul nécessaire à l'appréhension d'une œuvre monumentale. En complément, le guide du visiteur a été pensé comme un rappel et un prolongement de l'exposition. Par la reproduction complète du collage initial, il

© Benjamin Installé, *Imperium*, acrylique et paraffine sur papier monté sur panneaux, 1440 x 240 cm, 2020 (détail)
"Ça, une barrière? Tu parles... C'est du plastique. C'est un ruban. *Numéria passe sous le ruban. Puis disparaît à l'intérieur du bâtiment.*

conserve la mémoire du document de travail tout en suggérant au public de s'exercer à repérer les différences et similitudes entre les deux versions, et, au travers de l'invitation que j'ai adressé à la metteuse en scène Julia Alberola, il en propose une interprétation narrative autour de deux livreurs pris dans une explosion indiscernable.

À ce propos, à quels dispositifs picturaux as-tu recouru pour aborder cette question de l'invisibilité?

Désireux de matérialiser un espace de transition, autant dans sa nature et sa temporalité que dans sa forme, j'ai conçu un paysage déserté à partir de la fusion de deux sources d'inspiration, deux environnements anodins marqués par un état d'impermanence, que sont la coursive extérieure de la rotonde et, pour l'intérieur, le montage / démontage d'une zone d'exposition. L'opération visible étant la disparition du sujet, cela se traduit dans la fresque par un ensemble de signes qui sont plus de l'ordre de la trace, de l'indice, des éléments qui témoignent de la présence mais sans la montrer explicitement: canettes de bières, fumées de cigarettes, outils délaissés... La scène regorge d'objets épars qui révèlent un départ précipité, une ambiance un peu gueule de bois, comme ça, mais qui ne donne pas vraiment d'indication quant à l'identité des individus en question ou les circonstances d'abandon des lieux.

Et qu'en est-il de l'insertion de certains attributs du légionnaire, ce personnage emblématique de l'univers d'Astérix & Obélix, reconnaissable entre tous et pourtant constamment noyé dans la masse ?

Au départ, j'étais parti sur une peinture que l'on pourrait qualifier de sérieuse, évoquant une sorte de néo-réalisme social très statique qui ne me convenait pas. Il me fallait donc faire un pas de côté. Et c'est, en effet, en allant chercher dans l'imaginaire du légionnaire se déplaçant toujours en groupe, tel que représenté chez Goscinny et Uderzo, que formellement l'énoncé a pris, ce qui a déclenché son développement. Tout d'un coup, placer une planche à roulette à côté d'un bouclier ou un niveau à eau à proximité d'un pilum romain, cela fonctionnait car renforçait le discours. Le simple fait de remplacer un champ lexical par un autre avait opéré, de ce fait, plus de déplacements que l'état précédent de mon travail. Cela aurait pu être autre chose que la figure du galérien, mais, au même moment, j'avais déjà en tête le titre de cette exposition "IMPERIUM", titre du livre écrit par le philosophe et économiste français Frédéric Lordon[1], lui-même inspiré du concept initialement développé par Spinoza, qui désigne l'ensemble des conventions ou énoncés autoritaires induits qui, en exerçant une pression sur les groupes sociaux, légitiment leur maintient. Et c'est évidemment un concept qui me touche puisqu'il a trait à de nombreux sujets que j'ai tenté de formaliser dans ce travail : la notion du groupe social, les questionnements relatifs à la visibilité et de l'invisibilité, au dicible et à l'indicible, au conscient et à l'inconscient.

Certains objets semblent quelque peu flotter dans l'espace, ils ne sont ni vraiment appuyés, ni vraiment posés, tandis que d'autres semblent fonctionner comme des incidences fortuites, la bougie et la paraffine par exemple, ou l'empreinte de main avec celle du téléphone cellulaire...

Plutôt que l'efficacité d'une seule partie ou d'un détail, c'est le fonctionnement de la structure dans son ensemble qui est primordial, qui crée cet instant où on a l'impression qu'il se passe quelque chose d'important. J'aime quand le réalisme ne fonctionne pas tout à fait, que la situation observée permet d'accrocher ou de bousculer la circulation du regard. C'est en fait au spectateur de choisir ce sur quoi il souhaite ou non s'attarder. En effet, ce travail d'analogie ou de télescopage qui favorise l'intégration, en arrière plan, de certains objets reproduits à l'avant plan m'intéresse fortement parce que cela amène de l'ambiguïté : qu'est-ce que je remarque, qu'est-ce qui m'est donné à voir ? Est-ce quelque chose à laquelle je suis sensé être attentif ou, au contraire, relativement secondaire ? Mon travail a pris plusieurs formes depuis une dizaine d'années mais ma préoccupation principale reste la même, c'est-à-dire trouver des moyens picturaux qui traduisent l'invisible, l'absence, l'impermanence. Et en écho à cette question de la visibilité du sujet dans le champ de l'art, sa visibilité dans le domaine social. Si la peinture invite à m'interroger sur ce que mon œil regarde au sein d'un tableau, qu'en est-il du réel qui m'environne ? Qu'est-ce qui est digne de mon attention ?

Clémentine Davin

Centre culturel de la Fédération Wallonie-Bruxelles – Le Botanique

Benjamin INSTALLÉ *IMPERIUM*
26.03.21 > 25.04.21

Édition: collage numérique de Benjamin Installé et texte de Julia Alberola

[1] LORDON Frédéric, Imperium. Structures et affects des corps politiques, La Fabrique Éditions, Paris, 2015.
[2] ALBEROLA Julia, in Benjamin INSTALLÉ *IMPERIUM,* édition Surfaces Utiles, Bruxelles, 2021, p. 2
[3] *Ibid*., p. 3
[4] *Ibid*., pp. 4-5

85 BON_flux 41 18/05/21 11:09 Page30

D'une image l'Autre ou le monde en devenir

La personnalité d'Eleanor Marx, ses combats féministes contre toute inégalité, ses engagements aux côtés des travailleurs, font office de catalyseur pour un panel d'artistes confronté à la problématique du féminisme dans l'art d'aujourd'hui.

Trois mannequins. Leurs vêtements livrent les premiers indices : nous sommes en présence de travailleuses. L'installation d'Antoine Doyen lance l'intrigue... Comme dans un film, il y a des acteurs, des figurants, une histoire. Et quelle histoire ! Celle d'Eleanor Marx (Londres 1855-1898), intellectuelle féministe, traductrice et éditrice du Capital, militante marxiste sur le terrain du Royaume-Uni en plein essor industriel.

De manière plutôt inédite pour le Triangle Bleu, la genèse de l'exposition D'une image l'Autre débute fin 2019 à Spa et Verviers sur les plateaux de tournage du film Miss Marx (Susanna Nicchiarelli).

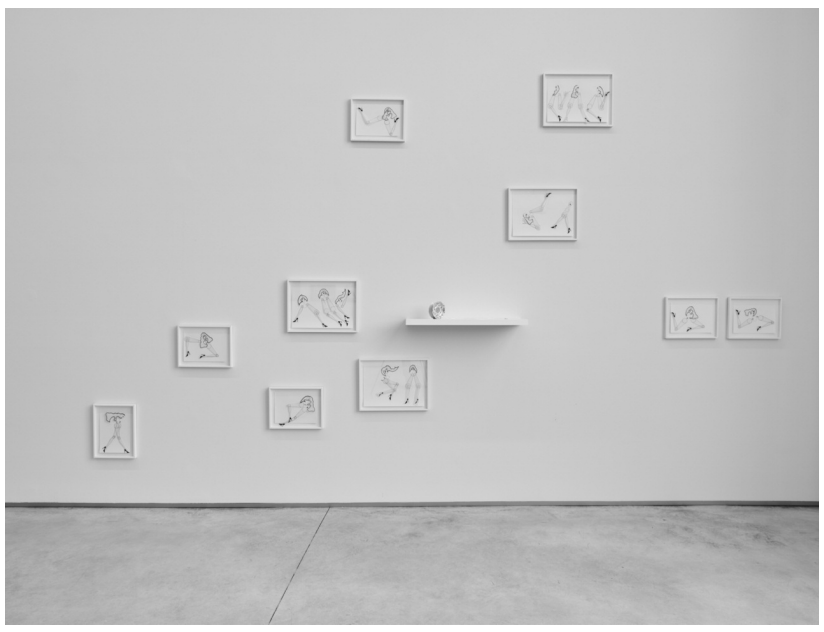
Avec son travail sensible sur la lumière tout en clair-obscur, le photographe néerlandais Christopher Roxs était à l'affût décors extérieurs à Spa, Verviers et Liège. Au-delà de la simple réalité, l'objectif se mue en auteur d'une autre évidence, dans un récit qui décuple les questionnements sur le monde du travail et du féminisme, allant D'une image l'Autre.
En regard, trois artistes livrent leur vision des combats portés par la fille cadette de Karl Marx. Les mannequins et les gilets d'ouvriers d'Antoine Doyen sacralisent des anonymes exempts de toute réalité humaine hormis celle d'un vêtement de travail.
Les dessins de Sylvie Macias Diaz forment autant de métaphores de la domination masculine. Aux cimaises, les femmes-pantins gravitent en tourbillon dont l'épicentre est un étrange objet, un diabolo. Cette création à la fois jouissive et dénonciatrice d'Andrea Radermacher-Mennicken est constituée de deux sous-tasse jointives d'où émerge un fil ténu. Parce que l'humour n'est jamais loin de son travail, l'artiste accroche une bague à l'extrémité du lien. Comment femme captive échappe-t-elle au labyrinthe diabolique de la domination masculine ?
Andrea Radermacher-Mennicken présente une série de pièces pour la plupart inédites. Métamorphosés en objets fétichistes, ces archétypes du domaine féminin deviennent des bombes à fragmentation. Par ses lames surgissant d'un cintre, corset d'argenterie, assiettes parlantes, elle prodigue aux objets quotidiens une vie transgressive non sans impact poétique. L'artiste multidisciplinaire trace force devises révélant la vie paradoxale d'Eleanor : Sois sage découpé au scalpel par sablage sur une assiette en porcelaine réfère aux périodes d'anorexie et de troubles subis par Eleanor au long de sa vie.
Et puis domine ce portrait stylisé d'Eleanor, proche du camée si ce n'étaient ses dimensions et la matière choisie. Noir jais, le gabbro est une pierre que l'on peut retrouver sur la Lune (astre associé aux fonctions féminines de fertilité et fécondation). Le voici, dressé dans toute sa lisse dureté, profil tailladé de couverts de table. Au-delà de tout simulacre, nous tend-il un miroir ?

Dominique Legrand

***D'une image l'Autre*,**
galerie Triangle Bleu,
5 Cour de l'Abbaye,
B 4970-Stavelot.
Jusqu'au 30 mai 2021 et du 4 juillet au 19 septembre 2021.
www.trianglebleu.be.

Vue générale de l'exposition au Triangle Bleu, © Christopher Roxs.

Andrea Radermacher-Mennicken, Sylvie Macias Diaz : artistes féministes, femmes artistes ?



D'une image l'Autre vue salle, Macias Diaz © Christopher Roxs.

© Andrea Radermacher-Mennicken

Dans son atelier de Raeren, Andrea Radermacher-Mennicken confiait son questionnement face au terme d'artiste féministe. Lauréate du Feministarprize IKOB 2019 (Eupen), que signifiait cette étiquette ?
Sylvie Macias Diaz traque la femme préformatée par les stéréotypes sociétaux. Féminité, terreurs, menaces régissent ces corps en quête d'élan pour échapper au reflet imposé par l'espace masculin.

Vous considérez-vous comme des artistes féministes ?
Andrea Radermacher-Mennicken. Je suis artiste et je suis femme - avec les pieds sur terre : les sujets de la vie féminine restent un sujet essentiel de mon travail. Je considère que l'art en général ainsi que mon travail sont étroitement liés à la vie. Le féminisme reste pour moi un mouvement important qui a besoin de nouvelles impulsions.

Sylvie Macias Diaz. Je n'aime pas les mots qui se terminent par 'isme' et je ne suis pas fémin'iste'! Pour moi le suffixe est égal à une revendication, donc militariste. Par contre, le féminisme dans l'art prend tout son sens. Par ce canal, il apporte une réflexion sur la vie de tous les jours que se soit sur l'héritage commun des femmes, les traditions, les obsessions, les atteintes au corps des femmes, la santé, la discrimination et ce plafond de verre, le féminicide.

L'art féministe a-t-il encore un sens aujourd'hui ?

A.R-M. Ce terme fait toujours sens si on le considère comme une idée globale. De nombreux féminismes sont vécus différemment : le féminisme de l'égalité, le féminisme radical, le féminisme de la différence, le féminisme queer, l'éco-féminisme, le féminisme positif... Nous ne trouverons pas non plus la pierre philosophale dans les débats enflammés sur la question de savoir si les femmes doivent désormais refuser le rasage des aisselles et des parties intimes afin d'obtenir plus de liberté !
S.M.D. Dans un premier temps, il fait forcément sens car le féminisme est un mot devenu médiatique. Le féminisme dans l'art représente pour moi un mouvement politique avec la possibilité de mettre en lumière les atteintes aux droits des femmes.

La pandémie a-t-elle initié dans votre travail un nouveau type de réflexion sur le monde ?

A.R-M. La pandémie provoque une prise de conscience en crescendo des vulnérabilités de notre société. Les suites sociales de la pandémie vont probablement se refléter dans de futurs travaux.
S.M.D. C'est à un réveil général et une prise de conscience avec une réelle réflexion collective que nous sommes tous invités. Se poser encore toutes ces questions aujourd'hui m'agace . Il y a le retour d'une allure lisse qui engendre aujourd'hui encore plus de violence.

Propos recueillis par Dominique Legrand

85 BON_flux 41 18/05/21 11:09 Page31

Jacques Vilet : *l'horizon* comme repère

Polder extrait de "Escaut Source Océan" ©Jacques Vilet

Jacques Vilet affectionne les paysages. Ceux de l'Escaut lui sont familiers depuis longtemps. Ses photos ont leur place plus qu'ailleurs au musée du poète Verhaeren, né à Sint-Amands et enterré sur la berge scaldienne.

L'horizon est le thème choisi par Jacques Vilet. Il est le repère spatial qui déterminera les espaces répartis sur l'image. L'horizontalité sera donc la règle de cette série consacrée aux territoires que traverse l'Escaut, variations sur un même thème en noir et blanc.

L'avantage de ce choix paysager est que chaque lieu photographié offre au moins trois éléments successifs : l'eau, le sol, le ciel. C'est-à-dire que plusieurs matières s'y combinent. L'eau et sa fluidité, voire le virtuel des reflets, plus le passage d'embarcations ; le sol, sablonneux, rocailleux ou argileux ou même bétonné et doté, c'est selon, non de présences végétales si pas de constructions humaines ; le ciel avec sa luminosité, ses brumes et ses nuages, son immensité.

En jouant avec tous ces composants potentiels, la variété des prises de vue est garantie autant que la cohérence avec le thème sélectionné. D'abord, les plans successifs s'étageront à la surface de la pellicule déterminant la surface de chaque rectangle qui constitue la géométrie de chaque cliché. À l'intérieur de chacun, possibilités plurielles. Ou bien ils restent entiers et l'image est divisée en trois secteurs. Ou bien tous ou quelques-uns sont divisés et répartis plusieurs fois.

À ciel ouvert

La ligne d'horizon préside en repère immuable mais montée ou descendue selon les circonstances géographiques rencontrées. L'espace céleste qu'elle délimite sur terre s'avère soit uni, dépourvu de toute présence, soit envahi de nuages plus ou moins denses, plus ou moins typés formellement, soit encore parsemé de brouillard ou de brumes. Tout à coup aura surgi comme une banderole en ribambelle un ensemble s'effilochant de gauche à droite. On aura pareillement des bouffées dispersées, telles des signaux indiens de fumée. La clarté a sa palette, du clair au sombre avec ses infinies de nuances de gris. Il lui arrive, au surplus, de jouer le rôle d'un écran pour ombres chinoises.

Au fil de l'eau

Alors, ce sont les silhouettes des bocages, d'arbres singuliers qui dessinent des traits verticaux ou déposent des masses opaques grossièrement chantournées. Assez rarement, bâtisse ou usine. Puis encore, au loin du loin, sur la surface maritime se discerne un navire aux apparences nébuleuses, à la blancheur fantomatique, presque translucide, digne de la légende du fameux navire hanté du « Hollandais volant » ou échappé d'une nouvelle fantastique de Jean Ray.

L'eau du fleuve s'écoule lisse, que rident par moments des remous. Dans certains bras, elle croupit. Le soleil y jette çà et là des étincelles de reflets. Elle joue les transitions entre les terres, entre le proche et le lointain. Elle baigne, transporte. À l'un ou l'autre endroit, elle stagne flaque. Lorsqu'elle est mer, elle devient même cet horizon qui barre les photos. C'est évidemment la frontière la plus large qui soit sur laquelle on ne bute pas.

Au niveau du sol

Le 'plancher des vaches' (mais il n'y en a aucune, pas davantage que d'êtres vivants comme si ce que nous regardons appartient à l'abstraction et non à la réalité) impose ce qui le compose : le sable sec ou mouillé, l'argile dense ou boueux, la pierraille compacte ou dispersée, mais rarement, le résultat artificiel de l'intervention humaine par des dalles, du macadam. S'adjoignent à cela les autres traces des habitants : ces lignes rectilignes que sont sillons de plains champs. Les rythmes qu'elles insèrent seront parallèles à la large base rectangulaire de la photographie. Occasionnellement, parties de l'arrière-plan, elles inscrivent un réseau d'obliques qui vont se perdre dans le hors champ.

Au cœur du regard

Voilà comment Jacques Vilet nous incite à porter notre regard sur un environnement somme toute très familier. Pour le rendre singulier, il a choisi des petits formats. Il a, en effet, remarqué que des tirages agrandis appauvrissaient la façon de voir : trop de détails soudain y apparaissent détournant l'attention de l'œil au détriment de l'atmosphère, de l'espace déroulé de l'avant vers l'arrière de l'image.

À l'inverse de la banalité de trop de cartes postales, grâce à ces clichés-ci, une magie rusée s'insinue lorsque notre attention se focalise sur ces rectangles de papier. La vue arpente l'image en partant du bas, du proche pour aboutir au lointain. Elle glane au passage des fragments de plans, reconstitue l'ensemble. Ces panoramas sont nourriture pour imaginaire. Également pour une perception davantage écologique de préservation du patrimoine planétaire. Prendre l'horizon comme repère, n'est-ce pas la meilleure preuve qu'on aime la vie puisque, plus on avance vers lui, plus il recule et nous incite à poursuivre plus loin ? Encore plus loin.

En débarquement littéraire

Le musée Verhaeren est un petit miracle consacré à Émile Verhaeren, né ici et reposant avec son épouse sur la berge. Sa scénographie rappelle un parcours fluvial et fait allusion au « tentaculaire » (adjectif que le poète avait associé à « villes » grâce à mobilier original conçu par Monique Verhelst.

Outre des manuscrits, des exemplaires d'éditions originelles, des manuscrits et de la correspondance rappellent la carrière littéraire de l'écrivain. Mais, il y a aussi des œuvres d'art remarquables ou curieuses. Ainsi « L'incendiaire », que l'artiste anarchiste Maximilien Luce réalisa pour illustrer un poème inspiré par « Les Saisons ». Quelques tableaux de veine impressionniste, dont un de Marthe Massin, l'épouse qui saisit l'homme dans son intimité, donnent une vision joyeusement colorée (ah ! la veste rouge de Georges Tribout !) de celui que Remy de Gourmont avait baptisé « poète halluciné ». Un buste en bronze d'Osip Zadkine sur lequel des lignes verticales qui dessinent les plis des tissus, un de César Schroevens qui laisse comme apparaître en radiographie les côtes de l'écrivain.

Une aquarelle vaporeuse de Jan Cox saisit Anvers entre nature et industrie, avoisine un dessin symboliste de Jan Toorop ou des esquisses dépouillées d'Anto Carte et de Constant Montald. Une vigoureuse gravure sur bois de Franz Masereel synthétise les cinq clochers, le défunt pont des Trous de Tournai ; une lithographie de Théo Van Rysselberghe s'attache à l'exil des « Errants » et s'exprimerait de même sans doute aujourd'hui avec les migrants. Le même nous livre Verhaeren en train de déclamer ses poèmes. Mais c'est Spilliaert qui restitue un poète en train de s'effacer dans quelque étrange brume. Enfin, à quelques pas de là, c'est le tombeau du couple Verhaeren, le fameux mausolée de granit noir, qui repose le long du fleuve et réunit le poète à l'une de ses principales sources d'inspiration.

Michel Voiturier

Au musée provincial Verhaeren,
Emile Verhaerenstraat 71,
Puurs-Sint-Amands
jusqu'au 30 mai 2021.
Infos : 052 33 08 05 ou Emile Verhaeren Museum

85 BON_flux 41 18/05/21 11:09 Page32

“Méfiez-vous des fiançailles”

Titre de l’exposition présentée actuellement à la Space Collection (Liège), Méfiez-vous des fiançailles sonne comme une mise en garde, un avertissement interpellant le public. Et pourtant il n’en est rien. Sous cette formulation se cachent des clins d’œil décalés, tantôt acerbes, tantôt amusés, à l’amour ou à la haine, à la réussite ou à la défaite, au bonheur ou au doute, à la vie et à l’humain.

Orchestrée par Robin Legge de l’asbl Intersections, l’exposition réunit des œuvres du collectif Garage, collectif artistique pluridisciplinaire basé à Tournai. Ayant pour habitude d’inviter lui-même de nombreux artistes lors de leurs événements, David Clément, Nicolas Clément, Gordon War, Raphaël Decoster, Isabelle Detournay, Laurent Quillet, Olivier Reman se joignent à l’aventure. Tous apportent par leurs travaux un regard particulier sur ce qui nous entoure, ce qui nous porte et parfois ce qui nous isole.

L’amour et l’union y sont peut-être un des thèmes phares que ce soit par ces empreintes d’écorce porteuses du souvenir tendre d’un cœur gravé (Léo Devaddere), par la symbolique brodée sur une cape souhaitant bonne chance au futur marié (Florence Roman), par un diptyque explosif (Raphaël Decoster) ou encore par ces portraits photographiés inlassablement (Isabelle Detournay). Mais cette thématique engage également d’autres rapports à soi et aux autres. Ainsi il est question de combats ordinaires et quotidiens infligés à nous-mêmes (Tom Lombardo), de compétitions induites par les multiples injonctions imposées dans la vie de tous les jours (Olivia Duhamel) mais aussi de célébrations passées sous silence (Fanny Alet) ou de victoires de pacotille (Marjorie Van Den Hauwe).

Méfiez-vous des fiançailles est issu d’un pli associant deux titres de journaux, découvert par Elodie Moreau et transféré sur mouchoir, avec toute la symbolique que l’objet implique. Flottant à présent sur la façade de la Space, cet heureux hasard d’une union de deux contrastes exprime bien toute la complexité des rapports qui s’engagent au sein de l’exposition. Une complexité qui se veut joyeuse, décomplexée et décalée, à l’image du collectif qui la propose.

Céline Eloy

“Méfiez vous des fiancailles”
>19 juin
SPACE
En Feronstree 116,
4000 Liege

Robin Legge, les oeuvres au mur sont de Laurent Quillet.

Interview de Robin Legge

Robin Legge: Alain De Clerck m’a donné carte blanche avec l’idée de présenter des artistes. J’ai fait une liste de soixante noms et puis nous avons opté pour la présentation du collectif Garage qui investit un lieu dans une église désacralisée, l’église Saint-Nicolas. Cet espace est connu comme lieu de production où ils ont l’opportunité de monter des expositions. Cette sélection est un melting pot de coups de coeur. Je ne voulais pas que ça parle exclusivement d’amour et de couples. Mon idée s’est concentrée sur comment créer du sens, avec des artistes qui proviennent d’univers différents.

L.P.: Nous nous retrouvons dans une salle où trois artistes se retrouvent côte à côte: Priscilla Beccari, Laurent Quillet et Olivier Roman, peux-tu me les présenter?

Il est beaucoup question d’humour avec Olivier Roman et sa bannière de la ménagère faite avec des essuies de vaisselles. Priscilla est une artiste qui elle aussi a beaucoup d’humour, un certain regard sur la société, un questionnement sur l’histoire de la femme avec un regard sarcastique très mordant au-delà de la figure féminine et du patriarcat. Laurent Quillet travaille beaucoup sur le macrocosme, le rapport de l’homme à l’univers gigantesque, il travaille sur la notion de temps, du temps qui s’écoule, le temps imperceptible, intouchable. Et puis il a commencé à s’intéresser au rapport au corps, à l’individu et à lui même en se questionnant sur sa propre personne dans la société et surtout en rapport à sa famille où il est question de cette idée d’apparition et de disparition.
Avec l’ASBL Intersection, on a envie de poursuivre ce travail de promotions. Défendre les artistes et en même temps jeter un regard sur le patrimoine de Tournai.

The Agprognostic Temple à Tour & Taxis

L’art en miroir

***The Agprognostic Temple*, l’espace d'art nomade dédié au spirituel et à l'inconnu dans la création contemporaine a été créé en septembre dernier. Ce printemps, le Temple installe sa structure architecturale dans le bâtiment des Produits Dangereux sur le site de Tour et Taxis. L’exposition actuelle intitulée *Chapter 3 : Mirrored Infinities* renvoie à la première exposition, *Chapter 1 : Scripted Truths* ; les œuvres présentées y répondent d’une manière ou d’une autre : d’un point de vue thématique, d’un point de vue figural, ou simplement comme un reflet.**

Avant de pénétrer dans le Temple, un rituel s’impose : sur la paroi extérieure, on trouve un curieux miroir d’Eric Croes qui invite le visiteur à l’introspection. La surface réfléchissante est piquée de taches, le cadre en céramique est constitué d’un entrelacs de serpents sortant de la bouche des quatre masques disposés aux angles ; lorsque l’on s’y mire, l’ensemble forme une « vanité » surprenante. Une oeuvre de Joris Van de Moortel, *This Incomplete World* occupe l’emplacement symétrique à celui du miroir elle en est le reflet et renforce encore son caractère allégorique. On trouvera deux autres interventions de Croes à l’intérieur du Temple : Le Témoin, un autoportrait en bronze complétant sa série des Sept péchés capitaux, et le bel encadrement en bois sculpté à l’intérieur de la porte du temple. Devant l’entrée, une fontaine de McCloud Zicmuse intitulée *This is not what it was, this is what it will be* évoque les rites de purification liés à toute pénétration dans un lieu sacré. Dans le temple, un brûleur d’encens (*This is not what it is, this is what it is not*) lui répond. L’entrée est encadrée de deux serpents de Sanam Khatibi.

Dans le fond du Temple, spécialement réalisé pour l’exposition, un triptyque monumental de Van de Moortel mélange inspiration historique et forme actuelle. Le panneau central recèle une allégorie de la « Nef des Fous » quant aux panneaux latéraux, ils réfèrent à des performances antérieures de l’artiste autour des sept éléments et des sacrements. Au centre du Temple, le Cube de l’Inconnu – un volume cubique noir qui cache l’œuvre qui ne sera dévoilée qu’à la fin de l’exposition – dissimule une pièce de James Lee Byars.
Les mises en miroir ne réfèrent pas seulement à la première exposition, ils sont également à l’œuvre au cœur du principe d’organisation de ce *Chapter 3*. Ils révèlent toujours quelque chose de caché dans l’œuvre qui n’apparait qu’en relation avec une autre. Ainsi, les deux autoportraits sur bâche de Laurie Charles cartographient le corps, ses douleurs et ses guérisons. Les formes sont nettes et précises, les couleurs franches et unies. Dans le premier, organes et symboles habitent l’intérieur du corps, dans l’autre, ils ont partiellement quitté l’enveloppe corporelle pour flotter autour de lui.

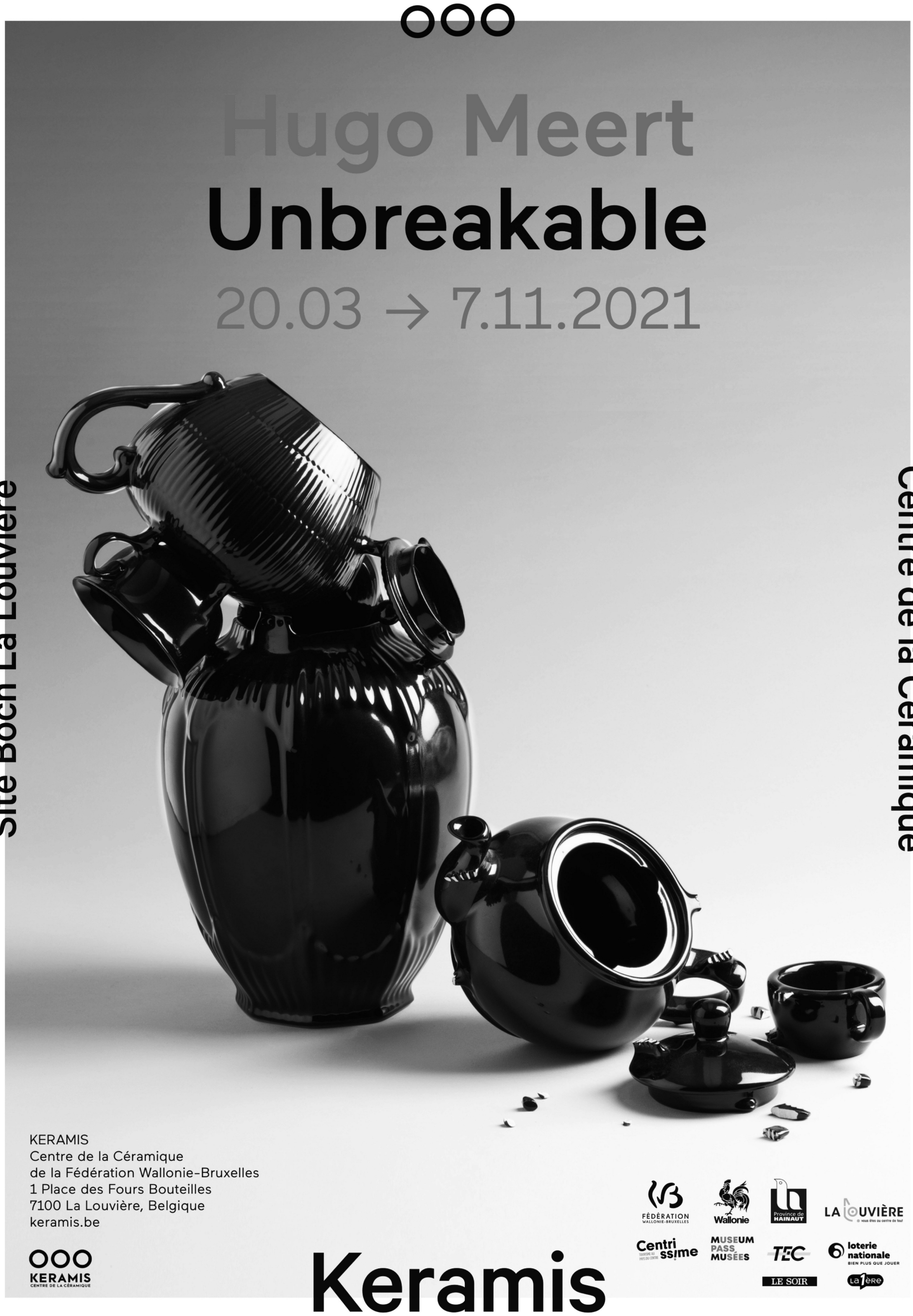
miroir d’Eric Croes

Sur le mur opposé, les deux grandes peintures d’Antoine Waterkeyn évoquent deux figures de Tarot. Si le jeu divinatoire est là comme un prétexte à la peinture - la véritable quête de l’artiste – il s’agit aussi de deux figures corporelles entourées d’objets, de formes et de couleurs. Ici, les figures principales sont traitées de façon presque pointilliste tandis que les fonds amènent les sujets vers une abstraction aux couleurs fortes diverses et contrastées. La vidéo de Serene Blumenthal *The Medical Babylon Complex* s’attache aux pratiques détestables de l’industrie pharmaco esthétique. Elle apparait comme la troisième face de ce miroir des corps.
Le peintre Julien Saudubray vise à réduire le plus possible la subjectivité de la peinture par la répétition presque mécanique des gestes – balayer, poncer, effacer –, mais ses travaux contiennent une énergie vibrante qui invitent à la contemplation. En face, les peintures d’Oraura – des cercles se distribuent sur une grille de papier plié et teinté – apparaissent comme un renouveau formel mais l’artiste, les envisage comme un lien entre le corps et le cosmos, une inscription des champs énergétiques et une traduction de son énergie intérieure.
L’exposition est remarquable. Tous ces reflets croisés génèrent des dialogues des œuvres les unes avec les autres et de chacune avec le visiteur.
A partir du 22 mai, The Agprognostic Temple proposera une exposition solo de l’artiste belgo-congolais Léonard Pongo dans le même lieu.

Colette DUBOIS

Mirrored Infinities jusqu’au 15 mai à
The Agprognostic Temple, site de Tour & Taxis, bâtiment des Produits dangereux, avenue du Port, 86c, 1000 Bruxelles.

85 BON_flux 41 18/05/21 11:09 Page33



Keramis

85 BON_flux 41 18/05/21 11:09 Page34

Chronique 23

Aldo Guillaume Turin

Laurent Minet, Didier Vermeiren, Robert Siodmak.

UN TEMPS SANS AGE

L'étonnement pourrait passer pour un thème en voie de disparition, nul doute que la situation faite aux lieux naturels vivants contribue à entacher aujourd'hui cette disposition d'esprit qui fut un défi à l'entropie quand celle-ci ne portait pas encore le nom qu'on lui connaît. Le philosophe, de la même manière que l'artiste, quoique n'en retenant que l'aspect constitutif de toute démarche chercheuse, a toujours manifesté envers cette forme première de contact avec le monde un intérêt empreint de curiosité. L'étonnement demeure un mystère où se nattent puissances de l'élan et puissances tout de même de l'inquiétude, car s'il est bien une caractéristique lui étant attachée, c'est de ne se maintenir jamais au long cours, d'avoir une dimension évanescente.

C'est l'étonnement qui pousse Laurent Minet vers les bois et les montagnes. Il lui offre l'occasion répétée de faire retour sur lui-même. Comme s'il s'agissait, alors qu'il part en forêt en quête de bois d'élagage, de se fier à lui et de faire le serment qu'il ne le perdra pas de vue et même beaucoup plus que cela : qu'il n'en sera pas spolié. Qu'aucun détour ne l'arrachera à l'idée qu'il existe, sous les tunnels en voûtes de ces arbres auxquels le jeune créateur va prêter audacieusement sa main, de quoi se réanimer soi-même, au-delà de ce qu'il est question de prétendre comprendre. Serait-ce, il est bon de l'ajouter, en se sentant mal assuré d'obtenir de soi le meilleur ou de réussir à outrepasser l'attraction pour d'illusoires conquêtes. Car c'est un fait que ces dernières ne manquent pas de se présenter et même se multiplient dès que le geste auquel Minet se livre sur les tas de bois en grume jonchant le sol part dans tous les sens. Ce geste est avant tout de prélèvement : tailler à même les tronçons de fûts de hêtres ou de chênes retombés emprunte aux plus anciennes pratiques concernant ce matériau. Tailler est séparer autant que se garder de provoquer un épanchement involontaire de ce sang végétal constituant le plus fin du secret des plantes , de leurs branches, et de ces nœuds que Minet, le temps nécessaire pour lui à entreprendre, ôte de la chair couchée. L'erreur serait de prendre l'arbre abattu pour un gisant, de croire au concept d'arbre mort. De croire que les nœuds d'un arbre une fois retirés à lui affirmeraient un pouvoir de domination sur le plus utile des respirateurs de la planète.

Minet, au retour dans son atelier, s'empresse d'examiner sa récolte, qu'il ne soumet à nulle ébauche de classification : les nœuds que tord leur relief d'un côté et ceux qu'entrouvre la pointe avancée du feuillu de l'autre, en ce moment gracieux où se révèle une intimité dans la croissance de l'espèce. La forêt de Soignes n'aura pas voulu que le sculpteur enfreigne ses lois ; et si quelque parti monte au jour, déjà les termes dans lesquels on le désigne prennent en compte la belle anarchie présidant à la répartition des essences autant distinctes que complémentaires, celles mêmes dont Buffon vantait la simplicité sans accroc, malgré un air de famille dépareillé.

Tailler, entretenir le bois, laisser apparaître les veinules qui le parcourent, ces vrilles de dessins portant l'écho d'ères évanouies – et puis, mettant en avant une véritable harmonie entre le geste et la matière, choisir d'épingler le train d'usage comme il est courant qu'il s'impose sous l'égide double de la consommation et de l'asphyxie imposée par l'univers du plastique, en particulier au niveau des techniques

d'épanouissement corporel. - On assiste en effet au développement exponentiel, en rapport avec des possibilités inédites jusqu'ici sur les moyens de contrôler au plus près une performance physique, de la méthode de moulage sériel : mais aussi on voit que cette industrialisation des corps traîne dans son sillage les problèmes du surplus et de l'indestructibilité des accessoires fabriqués, au fond, et de plus en plus, afin de conjurer la tendance – inavouable - au relativisme. Le domaine des sports d'endurance en particulier a ainsi accédé au rang de représentant d'un nouveau fondamental. On le qualifiera malheureusement d'écofataliste.

Lui-même depuis très longtemps amateur d'escalade en montagne, avec les gorges du Verdon comme ancrage vital, Minet a cru bon de se prémunir contre certains des mirages les plus répandus par le tout-marchand. Il juge que ce dernier participe de la codification d'un réel où devrait pourtant continuer de puiser l'existence – ses aspirations extrêmes, ses défaillances, ses abandons. Il produit un travail courageusement personnel. Les nœuds de bois trouvés à la rencontre, il les transforme, après écorçage, en prises d'ascension sur paroi – proches d'un souci d'intégration à la prose de ce qui est, de tels outils se prévalent d'une pensée qui n'élude pas le questionnement sur la rareté des choses, leur unicité, puisque ces prises, dont frappe la diversité de format et d'aspect, témoignent surtout contre la cession de nos vies à leur versant reproductible.

On se promène dans l'atelier de Laurent Minet en ayant le sentiment que ce travail à la fois si enclos en sa préoccupation profonde et si fidèle à l'inscription qui est la sienne dans une mémoire terrestre requiert de considérer ce qu'enseigne une remontée au long d'un abrupt, vertical, et accidenté. Il semble clair tout à coup que le système auquel se plie le discours le plus répandu incarne tout le contraire d'un sésame qui ferait béer le devenir, celui de l'effort produit lorsque l'on grimpe et se fixe à l'aide justement de prises adéquates à la roche, ou un mur, mais tout autant celui d'une conscience répondant à l'appel des propositions offertes par un paysage, quand le cœur se serre de retrouver en lui un peu de soi, un peu de celle ou celui qu'on a été. Alignés ou si peu sur des étagères largement improvisées, les sortes de madrépores à quoi ressemblent les prises soigneusement ointes d'huile que l'œil a bonheur à explorer dans les moindres détails, à l'instar de pierres gravées de jadis, s'éclairent d'une lumière jaillissante quand on se prend à rêver qu'ils en sont, de ces pierres, mais alors, tout d'un coup, ils échappent à la catégorisation qui les menace . Ouvrages d'art mais pour témoigner d'un moment cherchant à se reconnaître au royaume cru déchu de l'élémentaire nature, ces objets, , aussi modestement offerts qu'ils soient à l'action comme à la contemplation, déportent véritablement l'attention vers le toucher, vers l'accroche avec des données tout à fait extérieures au langage – toute une économie de fortune les accompagne qui dit le vœu d'une humanité partagée au-delà des surenchères productivistes, mortifères.

*

Une longue année déjà de pandémie a fait baisser la jauge des musées jusqu'à un étiage jamais atteint, le vide s'est promu non seulement au niveau de leur peuplement bien des fois concurrentiel, mais de surcroît auprès de leur personnel où des coupes ne se sont pas fait attendre. Ces jours-ci on voyait le Metropolitan de New York aux portes closes rassembler sur son seuil, sur les marches qui le précèdent, des bandes d'adolescents qui s'y regroupaient et puis se défaisaient, certains imitant de loin, tandis que les faisaient se rencontrer leurs jeux, des figurants appelés à parfaire la qualité cosmétique d'un décor. Le ciel était gris au-dessus d'eux comme il l'est resté depuis le début des contagions au plus enfoui des réserves d'art qu'on imagine à présent se resserrer sur la brèche des services d'utilisation réduits à l'immobilité ou presque. Toutes sortes de ratés s'emparent des sentiments qui viennent à l'amateur de ces lieux. Et ce sont même des sentiments contraires qui empiètent maintenant sur ceux qui devraient justifier de sa présence sur les chemins d'abord pressentis qui sillonnent à travers ces espaces toujours à titre principal, car ce sont eux, une fois éveillée l'intuition et tombée l'ultime défense, qui engagent à tourner l'esprit aux découvertes qui importent. Chardin à ce détour-ci, Braque à celui-là, ou Flavin à cet autre. Le chemin de découverte, aussi ténu soit-il, est, la plupart du temps, le moyen par lequel la meilleure critique des œuvres s'opère – tout se passe malgré soi, l'expérience conjurant la vérité, et la rétention culturelle se trouvant alors désengorgée de ses jugements antérieurs, de ceux auxquels on se croit à tort obligé de rendre des points alors qu'après tout ils se révèlent plus d'une fois le motif à l'*entitlement* . La réflexion surgit du milieu de ce chemin. C'est elle qui entreprend, du moins quand son rôle se limite à accompagner le parcours, de substituer aux passifs que représentent, que maintiennent en place trop de « terrains connus » cette puissance de déprogrammation salutaire, si peu encline au contrôle de la psyché ou au souvenir, fût-il bénéfique, de grandes leçons reçues en amont. Elle est la même que celle que l'on voit par ailleurs naître avec une brutale soudaineté, lorsque l'on fait face à l'imprévu, comme c'est le cas lors de l'esquive tentée par un danseur quand il manque de chuter et parvient à fluidifier son mouvement en réponse au choc pour aussitôt se rétablir dans ses pas, ou bien comme c'est encore le cas chez un blessé, de guerre ou non, qui, isolé de tout secours et travaillé au trouble consécutif à la faiblesse qu'il sent l'envahir s'impose une suite de gestes rares, neufs aussi, miroirs de l'élan vital. Ce type de réflexion et sa logique singulière ne sont nullement interchangeables avec une quelconque propédeutique. Elles ont ensemble pour trait essentiel d'être coextensives au bord-à-bord de l'être percevant et de l'être perçu Elles ressortissent, quoique nées de la conscience du divorce entre le langage et la chose, entre la parole méditée et la matière dont est porteuse une œuvre d'art, à l'ordre d'une reddition de la pensée corvéable à des fins schématiques, à une compilation de données.

On peut se dire aujourd'hui que la fermeture de tant de musées de par le monde ne les tuent pas pour autant. Par là est indiqué, provisoirement, c'est l'espoir, que l'une des tutelles censément majeures de la vie de l'esprit s'évanouit mais qu'elle s'abreuve peut-être de signes inédits, qu'il y aura d'autres appels et d'autres renoncements à venir, rien de pareil à ce qui semble à première vue une épreuve du temps et, pour quelques-uns, nombreux tout de même, une privation. L'autre jour, le Metropolitan, dont une chaîne de télévision au forfait transmettait l'image morte, rappelait étrangement que l'Histoire n'est pas prédictive. Inscrivait sur l'écran l'ombre d'un dessein incompréhensible, prenant l'aspect d'un monument auquel son nom, à chaque remontée de la mémoire, avait cessé de prêter la majesté, la centralité, la théâtralité coutumières, sans confins - mais sans doute était-ce égarement de croire que ce nom rutile à nos yeux – de se laisser gagner la main par les apparences.

*

Se détourner de ce que l'observation suggère de l'apparentement avec d'autres travaux artistiques, quand on s'attache à détailler la composition d'un peintre ou les volumes associés en un tout qu'offre au regard un sculpteur, c'est très souvent un projet qu'on abandonne, faute d'obtenir de soi une adhésion complète, permettant de s'établir durablement en lui. Reconsidérée à l'aune de cette particularité de l'attention, la pièce intitulée *La Cariatide à l'urne*, que présente aujourd'hui Didier Vermeiren à la galerie Greta Meert, semble interroger et approfondir ce qui se donne en l'espèce pour lié intentionnellement à Rodin, pôle de référence et le premier à proposer ce titre. – Où il serait bien sûr question, pour cause de lignage, de modèle à suivre. Mais le contraire arrive. Parce que le redoublement n'a de prise nulle part dans l'appareil des procédés réunis. Ni même non plus dans l'emprunt d'un « sujet », cette configuration d'un imaginaire à laquelle l'artiste belge se refuse ici comme tout au long de sa carrière, où domine l'austérité. Un parti pris, ou plutôt une nécessité qui a fait son renom et qu'il a su garder indemne de toute ambition décorative, de toute rêverie de surface, se méfiant également de toute démesure d'idolâtrie théorique : pour le dire de manière plus exacte, on parlera à son propos de référentialité, laquelle dépasse de beaucoup le recours à une référence. En accordant au socle de la pièce originale la prééminence de forme, et en plaçant dans le champ le moule d'où ce bloc anguleux a été tiré, son but est avant tout d'évoquer la condition naturelle, très simplement – non sans omettre de faire accueil à une idée de la beauté enfin défaite de ses cultes et oripeaux.

*

85 BON_flux 41 18/05/21 11:09 Page35

Sur un scénario inspiré d'une brève nouvelle d'Hemingway, le réalisateur en exil Robert Siodmak tourne en 1946 un film où le trompe-l'œil se trouve porté à culmination, beaucoup plus que dans aucune fiction affiliée à la veine « noire ». Comme si, à retracer la violence intime qu'entraînent affects et pulsions irrépressibles, inaptes à s'ouvrir à ce qui serait préférable et sauverait au sein de situations extrêmes, les images, où un blanc ardent repousse les assauts de la nuit opaque, se chargeaient de polir l'esthétique devenue en vogue dans les studios hollywoodiens. L'époque était aux récits extraits de toute une littérature jugée secondaire. Prolongeant interminablement l'histoire de la faute de Caïn, convertissant la pensée de cette faute en délit de groupe, les films noirs dressaient droit et puissant le système criminel sur fond de grandes villes qu'ils engloutissaient au long de panoramiques descriptifs, les plus mémorables à vol d'oiseau. Siodmak, de son côté, très vite considéré comme un pionnier du genre, émonde sa mise en scène. Même, il la soustrait à l'emphase, littéralement il en déplace l'axe. Il obtient ainsi, dans *The Killers,* quelque chose qui est de l'ordre de la discordance absolue entre les étapes de la narration, brisée de l'intérieur, et, pareillement, entre les cadres qui ici défilent en s'entrechoquant, soutiens éphémères à de nombreux flash-back – sans ordonnancement, du moins apparent, incisive et décidée à tourner le dos à la mythologie de la flamme rédemptrice, la mise en scène est un exemple de travail essayé, et pourtant maîtrisé, où les trouvailles apportent le témoignage d'un corps à corps avec les rampes d'irrigation de l'action.

The Killers, qui ne tient à l'écrit d'origine que par un fil, s'achève sur un jeu de masques tombant les uns après les autres : tout se rejoue – et les derniers plans du manège cruel, ceux que l'on voit qui précèdent l'épilogue, lui, très conventionnel, livrent au regard des saillies comme un martèlement impossible à arrêter. Il n'y aura, en guise de contrepoint, que les séquences relevant par places du réalisme ordinaire et d'une transparence analytique rarement atteinte pour casser la vitre et faire entrer l'air. Ces images-là se greffent au film un peu de biais, elles signifient le désillusionnement propre à un monde marqué au fer de la passion, où l'on s'englue, où le lâcher-prise individuel se lit comme la conséquence d'un mécanisme agissant à grande échelle – mais, dira-t-on, une échelle extérieure à l'humain, du fait qu'elle ne se rabat sur aucune vérité immédiate : le personnage principal, boxeur en déshérence, sera victime de son incapacité à se saisir de sa solitude, opaque, aveugle et animale : mais il ne saura pas comprendre non plus combien l'abaisse le destin.

La peinture de ce sous-monde effectuée par le cinéaste, il s'agit d'abîmes spirituels sans courage et sans joie, atteint un sommet. Il se montre capable, jusqu'à un certain point, car à un moment son vouloir semble ne se fixer plus que sur la perception des symboles, de démonter comme un horloger les rouages de la précarité de l'âme – l'asphyxie infiltrée à celle-ci par certaines forces qui, infusant l'être, cherchent par tous les moyens imaginables, le charme d'une prédatrice ou l'ignorance de soi, les fausses confessions ou le besoin de se laisser infléchir, à l'humilier. Siodmak fait aboutir au plus haut ses effets d'assombrissement et d'éblouissement – tout en gardant proche un univers qui leur donne la réplique, d'une langue autre, avec un mouvement de cinéma visant à prononcer d'autres prédicats visuels.

Une gageure se marque. On doit, à cause de cela, ne pas se faire faute de se remémorer le passé allemand de Siodmak. Il avait fui la tragédie nazie, avait été recruté à l'instar de Fritz Lang et de Wilder par les nababs, avait su préserver dans le milieu déjà très industrialisé de travailleurs au cachet son attachement à cet art expressionniste, fruit du tohu-bohu des années 20 – il y a un siècle. Ce trésor, il fallait le garder, toute cette géométrie réduite en charpie que l'on avait transposée sur écran à force de vibrations, d'instincts prenant en otage l'inconscient. Lorsque Siodmak entreprend d'adapter le style journalistique d'Hemingway, celui-là même qui se retrouve dans les romans policiers, peut-être a-t-il ressenti qu'il ne convenait pas de réagir face à ce style avec hâte, ce qui eût risqué de retarder, ou même d'occulter, le sens que la lecture du texte comportait. On peut supposer, par suite, que pour ne pas dévoyer l'héritage expressionniste ni l'intériorité de dessous les mirages de l'art traditionnel qui s'y cache, et encore moins les constructions borgnes et les rafales de lumière que l'on avait su la fin d'un univers, la négation de l'espérance, l'auteur de *The Killers* a entrepris de les sublimer. D'où, chez lui, cet enchaînement de profondeurs de champ, si déstabilisants quand l'œil s'y plonge qu'ils parviennent à avaler jusqu'aux réactions exprimées, jusqu'à la folie des hommes sanglants. Mais il fallait encore à Siodmak tenir compte de « l'ange de l'histoire » selon Klee et Benjamin, acteur invisible assurant la présence du temps présent alors qu'il se dirige vers le futur, lesté de tout un passé, et, par voie de conséquence, ne pas soustraire certaines séquences ici et là au risque de l'enjeu et de la précision documentaires, éclairés à plat. Autant de décisions sur la foi desquelles le film murmure magnifiquement qu'il tire la ligne entre beauté déréglée et évidence factuelle.

85 BON_flux 41 18/05/21 11:09 Page36

FONDATION
Province de Liège
Art et Culture

Gestes

22.05
27.06
2021

Juliette ROUSSEFF > commissaire
Sophie LEGROS
Marie-Ève MARÉCHAL
Guy VANDELOISE

À la NEW SPACE
Du mercredi au dimanche
de 14h à 18h et sur rendez-vous.
Rue Vivegnis, 234 - 4000 Liège

Éditeur responsable : Paul-Émile Mottard – 15 rue des Croisiers – 4000 Liège. Graphisme Anne Truyers. Fondation d'utilité publique – n° 6685/321

NEW SPACE

SPACE COLLECTING PEOPLE

www.fondationartprovincedeliege.be
www.provincedeliege.be/fr/arts
www.space-collection.org

Avec le soutien
de la Province de Liège

Province de Liège