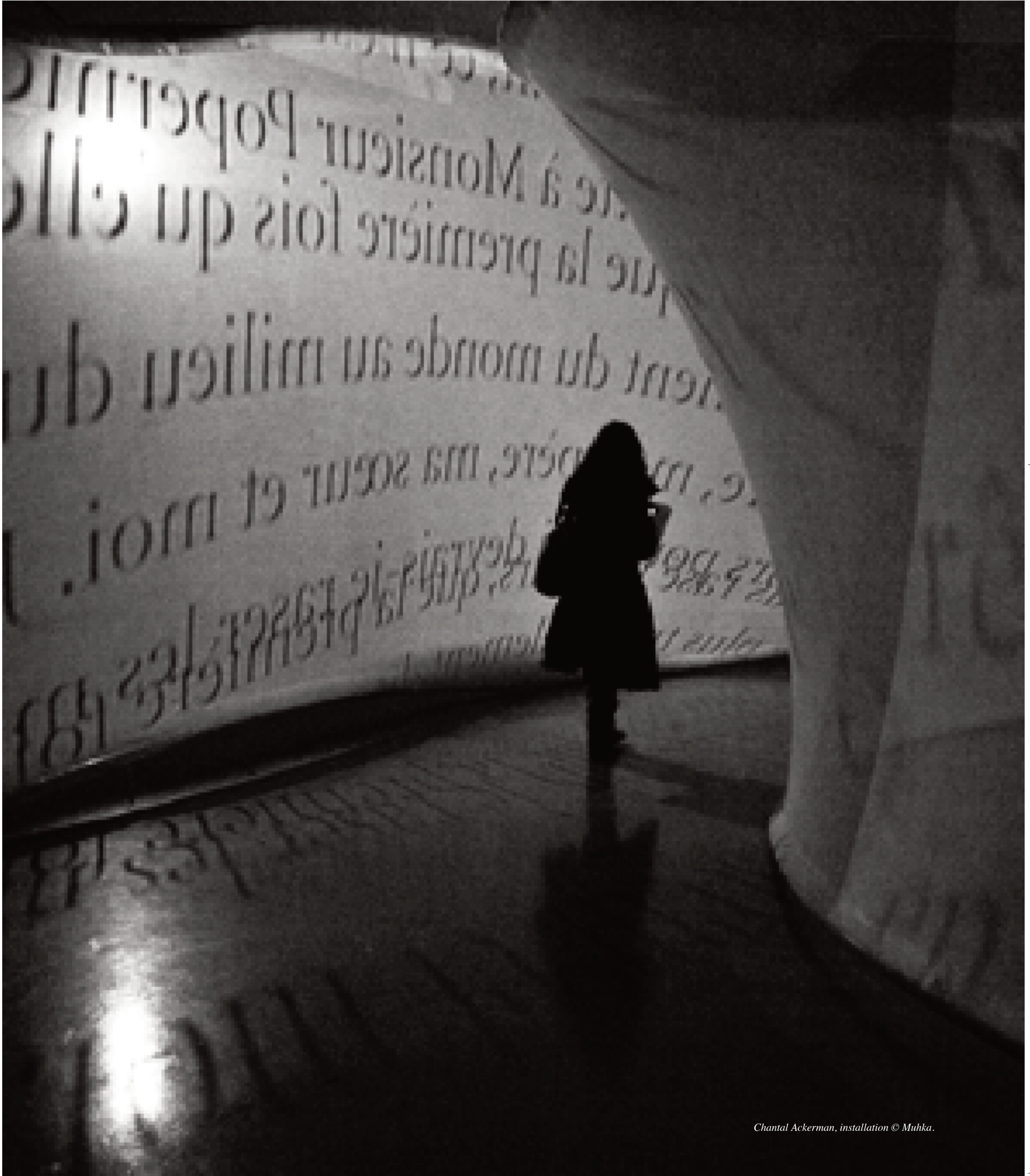




# FLUX NEWS

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

Trimestriel d'actualité d'art contemporain: avril, mai, juin 2012 • N°58 • 3€



Chantal Ackerman, installation © Muhka.



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

**2** Édito. Sonck et Vin à la Maison de la Culture de Tournai par Michel Voiturier

**3** La Triennale de Paris se métamorphose, un texte d'Isabelle Lemaître

**6/7** Expo Gerhard Richter à la Nationalgalerie de Berlin, par Luk Lambrecht

**8** MAC's: Le Grand Atelier, un texte de Michel Voiturier.

**9** Hans Haacke au Reina Sofia par Francesco Giaveri. Rosemary Trockel au Wiels par Colette Dubois.

**10-11** Double page d'Alain Geronnez sur Marcel Berlangier.

**12-13** Expo Chantal Ackerman au Muhka par Raya Baudinet.

**14** BIP 2012, Biennale photo de Liège par Genaro Marcos Navas. Le Musée de la photo de Charleroi fête ses quinze ans, un texte de Lino Polegato. Elka au Musée de la photo, un texte de Xavier Canonne.

**15** MADmusée, interview de Pierre Muyle son nouveau directeur. Miroslav Tichy ou comment le mythe prend forme, par Lino Polegato

**16** Interview Charlemagne Palestine par Yannick Franck.

**17** Art Maid, Karinne Marenne fais ses Parades amoureuses... un texte d'Anthoni Dominguez

**18/19** Double page d'artiste signée Karinne Marenne.

**20** Monographie de Nathalie De Corte, texte de Judith Kazmierczak. Expo de Jean Pierre Scoufflaire à Mons, un texte de Michel Voiturier.

**23** Art Urbain à Liège, «Openair», un texte de Jeremie Demasy

**24** Expo Daan van Golden au Wiels, un texte de Yoann van Parys

**25** Gianni Motti au BPS 22. texte de Benoît Dusart + interview

**26** Entretien entre Laurent d'Ursel et Annabelle Dupret. Un texte d'Anne Solal qui nous parle du livre sur le photographe Walker Evans

**28** Deux ou trois choses sur Martin Creed à Madrid, par Francesco Giaveri. Yvonne Ressler nous parle de l'expo de Philippe Toussaint au Louvre.

**29** Expo sur la Pratique du Verre Libre, par Michel Voiturier.

**31** Centre de la gravure à La Louvière: Expo sur les quarante ans du CAP et sur les Suites Pruniscus par Lino Polegato.

**32** Paris, Centre d'art Espace Vuitton: Expo Auto BIOGRAPHIES, un texte d'Isabelle Lemaître. La Space est sur orbite, un texte de Lino Polegato.

**33** Maison de la culture de Namur, expo Goran Djurovic, un texte de Jeremie Demasy.

**34** Une page d'Alain Geronnez sur Christoph Fink.

**37** Expo de Carole Vanderlinden à Anvers, une interview de Colette Dubois.

Texte d'Isabelle Lemaître sur le travail de Latifa Echakhch et Marcel Berlangier.

**38** Un Temps sans Age (4), la chronique d'Aldo Guillaume Turin (Djos Janssens, Walter Benjamin, Elise Leboutte et Diane Arbus.

**39** Agenda

En couverture de ce numéro, une jeune femme déambule dans ce qu'on imagine être une caverne tapissée de mots qui défilent à l'envers. Elle paraît marcher tranquillement à contre sens de l'histoire. Cette installation labyrinthique sous forme de journal intime est une réalisation de Chantal Ackerman. Elle est à découvrir au Muhka à Anvers. Interviewée par Raya Baudinet (lire son texte et l'entretien au sein de ce journal) La cinéaste dit: « Le temps réel ne m'intéresse pas, pas plus que le temps codifié du cinéma qui manipule la durée. Je prends mon temps. » Prendre son temps, n'est-ce pas avant tout s'arrêter de courir pour tenter de comprendre le sens d'une vie? Le temps ralenti d'un journal intime, revisité sous l'angle autobiographique, semble préoccuper également d'autres artistes. A découvrir, le texte de Luk Lambrecht sur l'expo rétrospective de Gerhard Richter à Berlin dans ce numéro. Richter et Ackerman suivent deux démarches artistiques bien distinctes qui semblent s'entrecroiser par moment. Les thèmes de la destruction et de la disparition sont bien ancrés dans leurs deux parcours. Ils deviennent les moteurs principaux d'un réveil de conscience. Si l'aspect du montage chronologique de l'oeuvre de Gerhard Richter semble indirectement faire allusion au cinéma; Ackerman, comme le souligne avec justesse Raya Baudinet, semble, elle, avec ses tableaux vivants, faire allusion à la peinture. L'art, à ce stade d'écriture, éclairerait-il plus le sens profond de l'histoire? Sans pour cela vouloir développer de grands concepts moralisateurs, les deux artistes, chacun à leur manière, en témoignent. Les exemples sont significatifs. Que ce soit Ackerman dans son film *D'Est* qui nous parle de la disparition d'un monde et d'une certaine forme d'humanité ( le film *D'Est* est redéployé en 25 moniteurs pour les besoins de son installation dans l'expo d'Anvers) ou que ce soit par la présentation scénographique des 15 portraits des membres de la RAF, peints par Gerhard Richter en 1988, (le groupe Baader-Meinhof a été déclaré suicidé par les autorités

allemandes) le lien à l'histoire est bien présent. Il l'est encore plus chez Richter quand il peint en 1965 «*Tante Marianne*» (qui fut assassinée dans le cadre d'un programme d'euthanasie nazi). Une constante semble réunir les deux artistes: le besoin de neutralité face aux sujets représentés. Comme si effleurer le cœur de la réalité ne pouvait se faire qu'en restant en retrait, confiné dans la marge.

Autre rapport à l'histoire et à l'art dans ce numéro, avec deux artistes, eux aussi engagés dans l'histoire de leur temps, je pense à Gianni Motti et à Hans Haacke qui l'un et l'autre adoptent une attitude radicale face au dictat d'un système économique qui règne en maître absolu sur nos destinées.

Hans Haacke aime se glisser dans le costume du journaliste d'investigation pour dénoncer frontalement les magouilles entre le milieu des affaires, de la politique et de l'art; Gianni Motti, adopte lui une stratégie d'infiltration qui s'inscrit dans le double jeu: celui de l'ironie et de la dénonciation politique.

Si Hans Haacke, par ses actions extrêmes et spectaculaires se frotte plus d'une fois à la censure du milieu artistique; Gianni Motti, déteste monter en première ligne. Il préfère déléguer, il utilise l'esquive et le retrait comme sport de combat. Son geste radical du BPS22 qui le pousse à utiliser le budget de production de l'expo pour racheter une partie de la dette italienne flirte dangereusement avec les conventions délimitant les frontières de ce qui est art ou pas art.

En bons stratèges des surfaces du terrain de jeu qu'est devenu l'art contemporain. Gianni Motti et Hans Haacke, questionnent tous deux l'autorité des images et le contexte du marché, non pas pour les remettre en question mais pour, comme nous le précise le dicton: « réveiller les consciences endormies ».

Un seul dénominateur commun les réunit: ne pas faire passer de contenu politique dans leurs interventions.

## TOURNAI

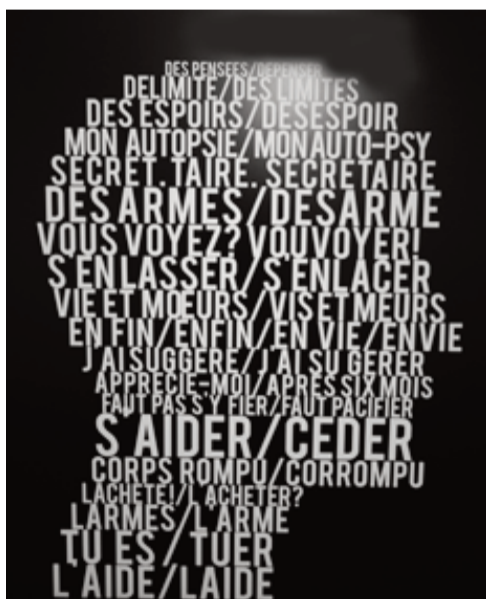
# Sonck et Vin : les mots, le livre, les sens

**Olivier Sonck (1971, vit et travaille à Montroeuil-au-Bois) et Anne-Marie Vin (vit et travaille à Tourcoing [F]) se sont associés pour un travail sur le mot, ses significés liés à ses signifiants, sa perception visuelle graphique, son approche tactile via le papier.**

L'un se sert de la langue pour la caricaturer et la révéler à travers le langage parlé et écrit. L'autre s'empare du livre pour en faire un objet insolite, une perception inhabituelle.

### Sonck, iconoclaste linguiste

À l'instar des écrivains de l'Oulipo, Olivier Sonck se prend au mot. Ayant provisoirement arrêté son travail de graveur jouant du noir et blanc en vigoureux assemblages de formes faussement brutes, l'artiste se livre à une démonstration du leurre que constituent souvent une expression, une phrase lorsqu'on examine leur emploi sous l'angle phonétique. Il souligne de la sorte notre tendance à interpréter ce qui nous est dit, jusqu'à induire, par malentendu, une part erronée de comportement. S'emparant de sonorités homonymes, de manière quelquefois cousine de celle d'un Pol Piérart, il prouve qu'un léger changement de point de vue bouleverse le sens, voire le transforme en son contraire. Ainsi l'exhortation politique antibelliste FAUT PACIFIER devient méfiance envers les élus chargés de la réaliser car FAUT PAS S'Y FIER. Le passage de l'anglais NO LIMIT au français se traduit par NOS LIMITES.



Olivier Sonck « L'amant fidèle » © FN.MV

En arrière plan de nos querelles linguistiques, voici une association acidulée: ENFLAMMANT / EN FLAMAND. En illustration des dysfonctionnements de la profession de prof, voici le souhait de SORTIR DU CORPS ENSEIGNANT non sans mal car ce sera SORTIR DU CORPS EN SAIGNANT. En liaison avec les emplois précaires ou les amours à durée limitée, voilà APPRÉCIE-MOI / APRÈS SIX MOIS... Avec une ironie grinçante, Sonck reprend le graphisme célébrissime du syndicat de Lech Walesa pour le gauchir en SOLIDE HILARITÉ. Des à-peu-près en forme de lingot lui donne l'occasion de « *Changer le plomb*

en art » et « *Changer l'aplomb en or* » à l'instar sans doute de ce qui se passe sur les marchés en général et celui de l'art en particulier !

Il n'y aurait dans tout cela que jeu de mots, nous serions loin des arts plastiques. Or, chaque réalisation, souvent avec une mise en page tête-bêche, s'accompagne d'une typographie, de recherche formelle dans les éléments adjoints, d'emploi de coloris en adéquation avec les signifiés. Une démarche qui rejoint çà et là les poèmes spatialistes de Pierre Gamier et qui culmine dans le profil de « *L'Amant fidèle* » que dessinent les variations de longueur de phrases homophones alignées de haut en bas.

### Vin, lectrice déstructurante

Travailler le livre ou l'imprimé pour en faire un objet plastique, une sculpture a tenté pas mal de créateurs. Un Dénmark, un Coronel, après bien d'autres, explorent les chemins où l'imprimé prend forme de création en trois dimensions, avec souvent une charge subversive. Anne-Marie Vin en profite pour lancer quelques pistes de réflexion. En s'amusant avec des expressions et leurs vocables. C'est « *Le livre dort* ». C'est véritablement, à partir d'un ouvrage intitulé « *Vies parallèles* » le constat: «

gauche droite, une histoire cousue de fil blanc »...

Elle s'empare de catalogues d'une célèbre maison de vente par correspondance pour suggérer que c'est pour nous rouler. En compactant des pages sous la forme de boulettes, elle confectionne un paradoxal « *Chapelet matérialiste* ».

Elle imbrique, en une posture d'un kamasutra inédit, deux dictionnaires pour débutants... en amour. Elle tisse des pages d'autres dicos, elle les suspend à des cintres comme on le pratique pour des vêtements. Elle en déroule d'autres en un ruban pas tout à fait de Moebius. Elle laisse s'échapper d'une valise un flux déferlant de littérature, maculé de traces de rouge à lèvres passionnées ou du sang

d'une victime de la fiction. Un emprunt à un poème archiconnu de Louise Labbé lui permet de broder une malicieuse « *Ceinture de non-chasteté* ». Les prix littéraires sont remis à leur juste valeur marchande. Alignant tranche contre tranche bouquins et planches, Vin rappelle qu'il existe une langue de bois. La démarche est véritablement ludique. Parfois un rien tarabiscotée lorsqu'on lit sur les cartels des motivations pas toujours évidentes. Mais, de même que chez Sonck, sa remise en question de routines culturelles ne peut être que fructueuse.

Michel Voiturier

Maison de la Culture, Esplanade Georges Grard à Tournai jusqu'au 22 avril. Infos : 069 25 30 80



Anne-Marie Vin « Fallait-il ouvrir ? »

PARIS

# Métamorphose de la Triennale d'art contemporain



Terry ADKINS, *Ululuk*, 2011, Tiré de la série « Nutjuitok (Polar Star), After Matthew Henson 1866 » Impression graphique à jet d'encre. 63,5 x 81,28 cm. Courtesy de l'artiste

Sans doute une métamorphose et sûrement un **lifting** caractériseront la troisième Triennale d'art contemporain à Paris ce printemps. Lancée en 2006 et installée au Grand Palais (alors fraîchement restauré), ce que l'on avait pompeusement nommé *La Force de l'art* était consacré à l'art contemporain français. Pas même André Malraux inaugurant la première Biennale de Paris en 1958 n'avait tracé de pourtour géographique à l'événement. À fortiori si l'on vit à l'heure d'une mondialisation galopante, pourquoi se résoudre à un art actuel limité à une cartographie nationale ? Ce fut la tendance adoptée initialement dans un esprit de repli et de protectorat qui s'observe tant sur le plan artistique qu'économique. On se félicite qu'il en soit autrement pour la Triennale 2012 et que sous la conduite d'**Okwui Enwezor**, l'on opte pour un **format international** et ouvert sur le monde. La venue de ce commissaire (d'origine nigérienne) qui a dirigé la Documenta XI donne naturellement une autre ampleur à l'entreprise. Mais Enwezor est aussi conscient de la dispersion anti-productive que peut provoquer un internationalisme sans racine, ni fondement et pire encore, de jet set. Ce n'est pas la voie qu'il emprunte, lui qui recourt à une **Intense proximité** comme thème général de l'exposition. Voilà pour le label de la mouture 2012, et il est plutôt fédérateur.

La troisième Triennale change donc d'intitulé mais aussi de lieu et de format. Basée cette fois au **Palais de Tokyo** dont c'est la réouverture après deux ans de dures négociations et au final, d'une indépendance sauvegardée et d'un net agrandissement (toujours par Lacaton & Vassal) (1), elle se veut tentaculaire sur **sept autres sites** : à commencer par Bétonsalon (antenne culturelle de Paris 7) où seront présentés une quinzaine d'artistes, puis à Galliera (Musée de la mode) en face du Palais de Tokyo, au Grand Palais, au Louvre, au CREDAC (centre d'art contemporain d'Ivry) et aux Laboratoires d'Aubervilliers où respectivement, El Anatsui, Rirkrit Tiravanija, Françoise Vergès, Boris Achour et Pauline Boudry & Renate Lorenz interviendront en solo. Enfin, une collaboration s'est aussi

établie avec les Instants Chavirés (à Montreuil) pour une série de concerts et d'interventions de musique expérimentale (qui se produiront au Palais de Tokyo même, également). Quatre de ces lieux sont des centres proactifs de l'art contemporain qui offrent des espaces excentrés, à l'image de ce qu'est devenue la scène contemporaine, à la fois mondiale et excentrée. Car la création artistique se produit aujourd'hui partout dans le monde, en haut lieu de la culture comme dans des centres d'art de moindre taille, des structures locales. Du fait d'Internet, chacune de ces entreprises plus modestes, communautaire et donc existe. À la démultiplication qui va de pair avec la dispersion de ces zones d'activité correspond paradoxalement un resserrement des liens qui se tissent. C'est ce que pointe Enwezor par une **Intense proximité** qui ne serait pas seulement le fait d'une nouvelle intimité (recherchée) mais aussi le principe selon lequel la proximité n'est plus seulement une affaire de voisinage physique, mais de liaison constante entretenue par ce flux électronique. Soit un maillage communautaire à échelle globale est déjà opérationnel sauf qu'on n'en connaît pas encore toutes les implications, ni les dangers. Etant donné la globalisation et la perte de nos frontières, il s'est développé une forme originale de proximité extrême. C'est fascinant. Est-ce inquiétant ? L'on observe en tout cas que ce mode de « **rapprochement démesuré** » semble faire obstacle à une prise de distance. Il risque de compromettre le recul à avoir pour ne pas tomber dans le « jugement hâtif », je cite. Contre la pensée totalisante, rampante et encline à s'étendre dans ces conditions, Enwezor oppose une « **poétique ethnologique** » dont il reprend ici les fondements à Claude Lévi-Strauss. Il appelle de ses vœux une liberté de pensée et de sensibilité confondues. Parallèlement, il veille au développement « d'une écologie imaginaire de l'art contemporain ». Pour tout cela, il élabore une Triennale 2012 qui relance le débat sur la constellation de l'art contemporain, et il procède par la mise à contribution de lieux plus modestes, dit aussi *The Edges of France*. Car en plus d'être incroyablement innovant et modèles du genre en réalisation d'exposition,

ceux-ci reflètent ce en quoi la scène française reste exemplaire, à savoir le principe de production.

**Quatre commissaires associés** font équipe avec Enwezor. Il s'agit de jeunes personnalités à fort ancrage dans la réalité de terrain française en ce qui concerne Emilie Renard (commissaire indépendante et professeur aux Beaux-Arts de Lyon) et Mélanie Bouteloup (fondatrice de Bétonsalon, centre d'art et de recherche). Plus internationaux sont les profils de Claire Staebler et d'Abdellah Karroum, la première ayant dirigé des projets à Kiev, Belgrade, Amsterdam, Istanbul et le second étant connu pour avoir créé l'Appartement 22, une galerie à Rabat (Maroc). Tous font preuve d'une belle envergure intellectuelle. Ils en rendent compte dans les **Journaux de la Triennale** dont ils ont chacun la direction éditoriale. Deux de ces publications sont sorties à ce jour (20 mars 2012). Elles sont téléchargeables. Il y a celle de Claire Staebler intitulée *Désapprendre* et celle d'Emilie Renard, *4 têtes et une oreille*. On attend le Journal #3 et #4 et pour conclure le #5 pris en charge par Enwezor (qui sortira en cours de Triennale). Ces documents qui compilent des essais, des entretiens, des reprises de textes importants, des visuels d'œuvres et quasiment un portfolio d'artiste à en croire l'intervention de Michael Buthe et celle de Camille Henrot dans le Journal #1, sont des trésors de regard prospectif sur l'art et le monde. La seule lecture de cette fiction qui fait se rencontrer Walter Benjamin (auteur de *L'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique*, 1935) et Alfred Barr (fondateur du MoMA à NY en 1929) est décapante : Benjamin est devenu le conseiller d'un Musée d'art américain / Musée d'art moderne à Berlin, regroupant une collection originale, et des copies en ce qui concerne l'art européen. Il préfigure le futur Musée d'art moderne prévu à Ghangzhou dans le Sud de la Chine exclusivement composé de copies réalisées localement. De l'avis de Benjamin, haut spécialiste en la matière, c'est une formidable initiative qui véhicule la mémoire de l'art moderne, introduit une nouvelle dimension à l'œuvre artisanalement reproduite, voire un sens parti-

culier et c'est tant mieux. Car l'original, il nous fait regarder vers le passé. De plus, on l'a tant regardé, analysé, interprété qu'il est épuisé ! Du fait d'aborder les choses sous l'angle d'un désapprendre, Claire Staebler déplace les lignes de l'approche critique. Trop de connaissance et d'intelligence barre l'accès à l'expérience. Non qu'il faille adopter l'ignorance comme méthode, mais une bonne dose de désobéissance face aux canons reçus nous ferait mieux rencontrer l'artiste « qui déconstruit » et l'œuvre « qui désœuvre ».

Les artistes choisis sont **environ 150** toutes formes d'art comprises. La plupart ont été sélectionnés très tôt dans la mise en place du programme (puisque l'on voyait beaucoup de ces noms apparaître dans la plaquette de recherche de mécénat dès 2011). Je repère Haim Steinbach, Michael Buthe, Peter Friedl, Isaac Julien qu'on n'a pas vu depuis un moment. Je remarque Eugenio Dittborn, Terry Adkins, Jochen Lempert ou encore Haroon Mirza, Marcia Kure, Walid Sadek peu connus par ici. Je note un bon 5<sup>ème</sup> de français avec Annette Messager, Claude Closky, Isabelle Coronaro, Camille Henrot,

**Au printemps 2012, la troisième édition de La Triennale d'art contemporain se déplacera de la nef du Grand Palais pour investir les espaces du Palais de Tokyo et d'autres institutions. Enwezor, à travers le concept "d'Intense Proximité", relance le débat sur la constellation de l'art contemporain. Il innove en proposant une brochette d'artistes issue d'un maillage communautaire à échelle globale.**

Louise Hervé & Chloé Maillot, Jean-Luc Moulène, Aurélien Porte, Lily Reynaud-Dewar, Bertille Bak, Marie Voignier entre autres. Je vois quelques émergents comme Jewwo Rhii, Desire Machine Collective, Ariela Azoulay (présentée au Jeu de Paume), Meschac Gaba (galerie In Situ), Mihut Boscu, Carolina Caycedi (saluée aux soirées nomades à la Fondation Cartier). On apprécie un *focus* mis sur le cinéma allant de Jean Rouch, Marcel Allegret (avec André Gide) et Werner Herzog à Chantal Akerman, Rainer Fassbinder, Amos Gitai et aussi, Ivan Boccaro, Ali Esafi, Joost Conijn, Adam Pedelton. Mais à quoi bon lister encore. Le carton d'invitation énumère les noms par date de naissance. L'on pourrait donc s'en tenir à dire que le plus âgé a 142 ans (c'est Gide) et le plus jeune en a 4 ! Il s'agit du Centre for Visual Introspection, un collectif qui s'est formé à Bucarest en 2008. Va surtout pour une fraîcheur générale autant qu'une acuité particulière sur la question des identités de par la grande Europe, l'Amérique et l'Afrique essentiellement. Reste à nous en emparer. Et on a tout l'été !

Isabelle Lemaître

**La Triennale 2012 : Intense proximité / du 20 avril au 26 août 2012 / Palais de Tokyo**  
[www.latriennale.org/article/presentation](http://www.latriennale.org/article/presentation)

(1) il aura fallu au Palais de Tokyo de longues tractations pour ne pas être rattaché au Centre Pompidou, au titre d'antenne « jeune art contemporain », être mis sous son égide et être pris dans la lourdeur de l'appareil. Au final, il triple ses espaces (20.000 m<sup>2</sup>), il garde son autonomie et il démarre une seconde vie sous la direction de Jean de Loisy. Commissaire de *La Beauté* à Marseille en 2000, de *Traces du Sacré* au Centre Pompidou en 2008, de l'exposition d'Anish Kapoor pour Monumenta 2011, c'est un peu un outsider autodidacte qui donnera une nouvelle impulsion à ce colossal outil de diffusion. Il devra veiller à présenter la dynamique de la création contemporaine et de l'art français. Il sera en charge de trouver jusqu'à 50% des budgets dans le secteur privé. Son mandat court pour cinq ans.

## Les rendez-vous du « petit maître »

Jacques Lizène participera à l'exposition sur le chamanisme « Les Maîtres du Désordre » du Quai Branly à Paris. Toujours invité par Jean de Loisy, il intervient lors de la réouverture du Palais de Tokyo, il y interprétera une œuvre de musique à l'envers. Dans la même veine musicale, fin avril, il transformera l'Atelier 340 en salle de concert à l'envers.

- (1) Les Maîtres du Désordre, Musée du Quai Branly, du 11 avril au 29 juillet 2012
- (2) Palais de Tokyo, réouverture, les 12 et 13 avril 2012.
- (3) Atelier 340 Muzeum, « Jacques Lizène, chaises musicales croisées, Musique à l'envers en remake » du 27/04/12 au 20/06/12





galerie  
valérie  
**Bach**



← March 2006  
rue Ernest Allard 43  
1000 brussels  
belgium

→ April 2012

**We move**

rue faider 6  
1060 brussels  
belgium  
+32 2 502 78 24  
[www.galerievaleriebach.com](http://www.galerievaleriebach.com)

© pascal Bernier - Accident de chasse (hippopotame), 2012, moulage en résine et burlages - Photo credits : Anne Greutat

**OPENING: Friday, April 20th 2012 from 6 to 10 pm**  
**« 13 peintres et moi », carte blanche to pascal Bernier**  
exhibition from 21/04 to 2/06



# GIANNI MOTTI

## “swap”

**24/03 > 27/05/2012**  
mercredi > dimanche, 12h > 18h

**B.P.S.22**  
espace de création contemporaine  
de la Province de Hainaut  
Site de l'Université du Travail  
Boulevard Solvay 22 B-6000 Charleroi  
<http://bps22.hainaut.be>  
+32 71 27 29 71

visuel : G. Motti, Fluxes Swap, 2009, exposition Mural'Italia, Galleria Astori, Bologna



# Gerhard Richter

## Panorama à la Nationalgalerie de Berlin

### Leçons de peinture, d'exposition et de beauté

« *I do not like manufactured mystery* »  
G.R.

Les expositions de Gerhard Richter (né en 1932) se suivent à un rythme soutenu et pourtant elles ne tombent jamais dans la routine ou dans une présentation irréfléchie d'une œuvre aujourd'hui célèbre et considérée comme presque irréalisable en une vie. L'histoire personnelle de l'artiste est bien connue et a déjà été décrite; son autobiographie se déroule parallèlement aux grandes lignes de fractures politiques et idéologiques qui ont suivi la traumatisante Seconde Guerre mondiale, comme l'a appris à ses dépens Gerhard Richter durant son enfance dans sa ville natale de Dresde.

On s'attend logiquement à ce que l'œuvre de Gerhard Richter soit attaquée par ses détracteurs, sous prétexte qu'« il n'ose pas choisir une position » sur le plan esthétique.

Le fait de louvoyer, à la fois en tant qu'homme et en tant qu'artiste, entre les idéologies (à l'est et à l'ouest) qui ont fait du tort des deux côtés du Mur, là où le concept de « vérité » s'est écroulé comme un château de cartes à cause des manipulations et des déformations que l'appareil institutionnel (politique et/ou religieux) au pouvoir a su exploiter, l'a mené à une production artistique ancrée dans une profonde méfiance envers toutes les formes visuelles de vérité organisée et mise en image.



Gerhard Richter, vue de l'exposition © Norbert Arns, 2012

Il ne faut dès lors pas s'étonner que Gerhard Richter se soit basé sur des photos, des photos comme une deuxième peau subjective de la réalité et une vision de seconde main qui est « faite » pour informer « sur » la réalité. Les photos occupent une place prédominante dans l'œuvre de Gerhard Richter. Il en glane avidement dans les médias de masse, qui fonctionnent sans rechigner sur la manipulation et il a réalisé pendant toute sa carrière des photos/clichés dans le cercle intime de sa famille; des paysages, des détails de jardins et de la nature, qui lui offrent suffisamment de beauté indéfinissable et de banalité quant au contenu. Les images choisies ne sont pas quelconques; elles troublent et elles émeuvent parce que tous ces sujets sont et demeurent intemporels. Gerhard Richter rassemble ce matériel photographique lui servant d'inspiration. Il sélectionne et en organise soigneusement la conservation parfaite. Maniaque, il répertorie cet abondant matériel dans son « Atlas » – une vue magistrale, via d'innombrables panneaux d'information visuelle, qui ne dissimule ni ne garde secrète « la pensée » de l'artiste.

Il est surprenant de voir comment Gerhard Richter considère son grand et son petit univers et les dépeint comme une épopée, comme une ode émotionnellement contenue à la vie, avec tous ses petits côtés et ses grandes besognes qui entravent bien trop le juste droit de l'homme au bonheur et à la paix.

L'œuvre de Gerhard Richter est profondément humaine. N'étant jamais moralisatrice et n'imposant jamais des vérités de manière politiquement correcte, elle reste personnelle en soi, et donc politique. Le fait qu'il peigne ses sujets dans le flou rend ses images à la fois intéressantes et inintéressantes – à la fois lisses et effacées et, du point de vue de l'exécution, réalisées avec une perfection « technologique » comme les images

photographiques des médias de masse, reproduites « mécaniquement ».

Bien que Gerhard Richter ajoute avec finesse qu'une photographie n'a pas de réalité et reste une image à 100 %, contrairement à une peinture qui est toujours « réalité » parce que la peinture peut être touchée comme une « présence » tactile, tout en comportant un motif et en étant capable de reproduire.

Gerhard Richter fait même remarquer, avec raison, que l'art de la peinture n'a rien à voir en soi avec la pensée; parce que la pensée précède et suit le moment où la peinture se produit et parce que la pensée est liée à la langue et que la peinture est un « acte » qui se produit au moment où la pensée s'arrête.

Gerhard Richter fait souvent référence à la production artistique d'Andy Warhol – à sa manière mécanique et presque industrielle de reproduire des images « iconiques » bien choisies et tirées de la société de consommation capitaliste. Dans le travail d'Andy Warhol, on ne repère aucune parcelle de transfert d'émotion – la neutralité est un atout et Gerhard Richter se reconnaît là-dedans lorsqu'il affirme qu'il veut dépeindre la réalité de la manière la plus neutre possible, en opposition avec la notion d'idéologie qui intervient toujours comme un instrument plausible d'arbitrage doctoral de la réalité.

Au fil de plus de 50 ans d'une carrière exaltée, Gerhard Richter n'a jamais réalisé d'art lié aux catégories « figuratif/abstrait » et a su conserver en permanence ce mouvement de yo-yo comme un langage continu et toujours valable.

Gerhard Richter a fêté son anniversaire à Berlin avec une expo qui frappe la rétine comme un coup de masse bienfaisant et qui élargit l'art. La Nationalgalerie de Berlin, boîte en verre de l'archi-

tecte moderniste Mies Van der Rohe, fait parfaitement office de container vide pour l'œuvre de Gerhard Richter qui s'ancre hors tentation de montrer une œuvre artistique sous forme de métaphores mettant l'accent sur le « présent » comme un scintillement actuel.

Avec ses assistants, Gerhard Richter a fermement supervisé la conception de cette imposante exposition. On n'a guère ajouté d'architecture supplémentaire au minimalisme de Mies Van der Rohe et à Berlin, on a évité de rechercher des « œuvres qui concordent » pour former des ensembles cohérents en optant résolument pour une présentation et un ordre chronologiques.

Autour de la Nationalgalerie, Gerhard Richter a construit une sorte de couloir magistral sur lequel l'œuvre « 4900 » est accrochée à une hauteur imposante. Elle se compose de pas moins de 196 œuvres carrées avec chacune 25 parcelles de couleurs joliment et savamment composées. Cette pièce énorme place Gerhard Richter littéralement dans l'espace public comme une suite de motifs de pixels ordonnés qui contient en quelque sorte tout le potentiel de l'art pictural et fait référence à la fameuse toile « mosaïque » « 4096 » de 1974, avec le même nombre de carrés colorés qui servent de base à l'impressionnant vitrail (2006) du dôme de Cologne.

L'œuvre « 4096 » est accrochée contre le vaste mur de marbre verdâtre de la Nationalgalerie, où l'on peut voir en face la gigantesque peinture « Alpen II » (1968), une toile qui, dans un foisonnement de gris semble évoquer la suggestion d'un paysage montagneux plutôt qu'une image reconnaissable de ce que nous nous représentons généralement romantiquement comme un paysage montagneux.

Tout s'imbrique et en même temps s'entrechoque dans l'œuvre de Gerhard Richter et c'est à nouveau évident avec

le récent et puissant « STRIPE », installé juste dans l'entrée centrale, comme un vigoureux trait d'union avec l'énorme « 4900 » qui encercle la Nationalgalerie.

« STRIPE » ressemble à un jeu de couleur qui tendrait vers le Néo-Géo. Gerhard Richter a été accusé dans les années 80 de peindre de manière violemment expressionniste, ce qui était tout à fait incorrect puisque ses toiles, gestuelles en apparence, sont peintes sur base d'agrandissements d'aquarelles réalisées auparavant. Un procédé semblable est à l'œuvre dans « STRIPE »: l'artiste s'est basé sur une peinture abstraite « Abstract Painting » (1990) qui a été divisée grâce à des techniques informatiques en d'innombrables petites lignes qui ensuite, par retournements, hasards et accumulations, sont à nouveau rassemblées dans une nouvelle réalité visuelle... une impression grandiose basée sur une réalité picturale, traçable. Gerhard Richter envisage la réalité de l'une de ses propres peintures en une analyse sans fin où le regard microscopique dans la peinture s'exprime à travers une impression qui a le statut d'une radiographie.

De là, le pas est vite franchi vers la magistrale série « Silikat » (2003) où Gerhard Richter excelle, avec des motifs donnant une impression vaguement minimale et qui laissent voir des structures microscopiques invisibles à l'œil nu. On ne voit pas la « structure intérieure » des objets du monde, qui, comme de petites particules de poussière, maintient le monde matériel; on ne voit tout au plus que la surface de ce qui nous entoure... De manière invisible et silencieuse, on associe et on navigue dans l'œuvre puissante de Gerhard Richter qui conduit à des images et des images différées où la signification est projetée en fonction... de qui on est.

A l'entrée de la Nationalgalerie, on peut

admirer la série « Cage » (2006), dans des couleurs apaisées, dans un chromatisme subtil, tout près du très séduisant portrait de sa fille « Ella » (2007), flanquée d'une énorme toile ardemment abstraite où les couleurs semblent animées d'une profondeur insondable.

Gerhard Richter laisse arriver la peinture vers l'œil dans toutes ses manifestations possibles, dans une tentative de laisser parler la peinture comme matière et non comme une histoire ou une anecdote gratuite.

C'est d'entrée de jeu réussi à Berlin dans une sorte de « porte d'entrée » ou la toute première peinture « Table » (Tisch) (1962), répertoriée avec le numéro « 1 », est présentée (derrière une vitre) avec à droite et en face un miroir monumental en forme de « moment de gloire et/ou vanitas » pour les nombreux visiteurs qui passent devant. « Table » est une peinture abjecte avant la lettre; le sujet banal est détruit picturalement mais reste pourtant, dans notre sens codé de la représentation, lisible comme une table; non seulement en tant que table, mais aussi dans cette œuvre comme un tableau couché. Gerhard Richter, déjà en 1962, entendait priver la peinture de toute aura et de tout sérieux et la tirer avec force hors du milieu du « nouveau réalisme ». « Table » est à considérer comme un acte pictural direct; comme un règlement de compte troublant avec la peinture bourgeoise, représentant des sujets. Peinture coquette, tournant sur elle-même comme un objet mou et séducteur pour la satisfaction esthétique neutre d'un public établi à la recherche de la décoration appropriée pour gamir le dessus du dresoir.

Après la porte d'entrée, l'attention est entièrement attirée vers « 4 Glasscheiben » (1967), propriété de la Fondation Herbert à Gand. L'œuvre prend place dans l'immense économie architecturale



Gerhard Richter, vue de l'exposition © Norbert Arns, 2012

du mur blanc frontal et est constituée de quatre « fenêtres » mobiles où le verre réfléchit une partie de l'espace environnant et les visiteurs. A travers elle, on peut voir un mur haut comme une tour sur lequel trois « Wolken » (1970) monumentaux sont suspendus les uns au dessus des autres; ce sont des tableaux singuliers avec chaque fois au centre de la surface de l'image bleu pâle le motif d'un unique nuage ouateux. A côté de ce mur, avec à l'arrière les peintures « Silikat » déjà citées, se trouve sur le sol un très discret et « petit » « Kugel » (1992), sphère luisante qui aspire le monde comme dans un miroir et de ce fait, devient à nouveau « monde » à travers l'inscription, elle aussi presque invisible, d'une montagne (suisse) comme un signe délicat de la suprématie de la sublime nature.

Quelle finesse met ici Gerhard Richter au jour dans cette synthèse subtile de son travail, où est à l'œuvre une pensée de l'image.

Et tout près de « Kugel », Gerhard Richter développe comme dans une série sa fascination pour le verre, le miroir et le reflet, dans une suite de sculptures qui effacent du point central l'image de soi égotique de l'homme et la remplace par ce qui l'entoure.

« Double Pane of Glass », de 1977, est une œuvre qui se compose de verre et d'acier, où chaque fois un côté de la partie en verre est peinte d'une couleur grise. Le côté du verre peint abolit la couleur et réfléchit ce qui l'entoure.

C'est une « condensation » et une sculpture-peinture hermétique formée de deux fenêtres qui reflètent une vue sur le rien et où le reflet et la peinture se neutralisent mutuellement, jusqu'à la « présence » du gris, teinte à laquelle, dans les années 70, Gerhard Richter a imputé le degré zéro de la signification et de la couleur.

« 6 Panes of Glass in a Rack » (2002/11) se trouve dans la même lignée: six plaques de verre coincées à égale distance dans une construction verticale en acier dont tous les éléments de construction, soigneusement sélectionnés, sont parfaitement visibles et montés en une sorte de cube qui génère un nombre infini de reflets, de contre-reflets et d'infimes intervalles lumineux. Cette sculpture est une machine, une machine où la lumière « parle » et où le verre devient image à partir du mouvement unique du sujet/spectateur. C'est une machine à regarder qui influence l'environnement et pourtant cette œuvre reste autonome et indifférente en soi au contexte. Contre les beaux murs de marbre vert, on trouve enfin « 11 Panes » (2004) – 11 morceaux identiques de verre posés contre le mur et maintenus dans une position ordonnée par des petites planches de bois dotées d'encoques qui gardent fermement les plaques de verre à leur place. L'accumulation de 11 plaques de verre engendre un effet spéculaire trouble, comme si cette œuvre voulait nous dire qu'une « peinture » n'est pas un miroir de la

réalité, mais tout au plus une impression subjective. Celui qui se positionne devant « 11 Panes » devient immédiatement une partie de la vaste peinture située derrière, « Chinon » (1987), un paysage qui s'enveloppe d'un voile de lumière tamisée.

Dans la Nationalgalerie, Gerhard Richter a tracé un parcours qui sinue à travers toute son œuvre. Parfois, des coïncidences incroyablement magiques surviennent entre des tableaux qui n'ont, pour leur emplacement, que leur chronologie en commun. « Annunciation after Titiaan » (1973) qui fait allusion, en un lointain écho, à la peinture de cour vénitienne se trouve juste à côté d'un « Grey » de 1977 où Richter a peint hermétiquement le tablea, avec des taches de couleur gris foncé visiblement pâteuses, aussi dur et opaque qu'un mur de béton.

Cette espèce de clash pictural est monnaie courante dans cette exposition historique où l'extension possible de l'art de peindre est surclassée par la force autonome et l'éloquence de la peinture sur la toile qui évite et contourne tous les caprices des modes.

Le presque émouvant « September » (2005) qui en quelques taches « pousse » dans la peinture le drame tours jumelles du WTC côtoie « Bouquet » (2009) – des fleurs effacées à l'intérieur de la peinture, dans une ombre lointaine et en même temps touchante. Il y a peu de mots pour exprimer ici l'événement profondément esthé-

tique de la disparition de cette beauté « artificielle »; le mal, le déclin et la mort suggèrent ici une *vanitas* « exemplaire ».

La station berlinoise de l'exposition itinérante « Panorama » de Gerhard Richter est un étonnement, une surprise et une réflexion sur la manière dont le monde, sans cesse, tourne et divague.

Gerhard Richter présente ici des œuvres importantes du début de sa carrière comme « Toilet Paper Roll » (1965), « Hors with Dog » (1965); « Uncle Rudi » (1965), « Ema » (Nude on a Staircase) (1966), « Star Painting » (1969) – des marines, des images urbaines, des toiles d'échantillons de peintures, des traits de peinture « expressifs », « Candle » (1985), « Skull » (1983) et le magistral « Betty » (1988).

Dans l'expo « Panorama », Gerhard Richter n'offre pas de point de vue idéal, mais séduit le spectateur, en guettant un art qui ne se donne pas lui-même à voir mais qui rend la peinture publique en traçant ses sources visuelles, avec une grande satisfaction pour l'œil et l'esprit.

Gerhard Richter talonne littéralement le motif et la peinture; la technique du hasard et la compétence technique laissent la peinture devenir image ou « atmosphère » où la peinture bouillonne d'une source profondément scellée.

#### En route vers la Alte Nationalgalerie

La présentation de la série sans doute la plus discutée de Gerhard Richter, « 18 Oktober 1977 » de 1988 est tout à fait impressionnante: une série de 15 peintures incomparables basée sur des photos de journaux ou de la police qui « traitent » des morts/suicides/assassinats mystérieux de la Rote Armee Fraktion (RAF).

Les toiles sont accrochées dans la Schinkelzaal au centre de la Alte Nationalgalerie, près de l'espace où se trouve l'œuvre du peintre romantique allemand Caspar David Friedrich et par leur emplacement dans l'expo, donnent une place dans l'histoire à cette série polémique qui maintient dans le bannissement et la zizanie cette idéologie ouest-allemande.

Les vraies circonstances de la mort des chefs de la RAF, Andreas Baader, Ulrike Meinhof et Gudrun Ensslin, restent inexplicables au milieu de la peinture, mais on éprouve un sentiment profondément humain et émouvant en regardant les portraits de ces jeunes gens insouciantes qui, pour leurs « idéaux teintés d'idéologie » ont choisi ou trouvé la résistance armée et, plus tard, la mort.

La série « 18 Oktober 1977 » est une solide réflexion picturale sur les rapports difficiles entre les utopies sociales et la réalité sociétale.

Gerhard Richter a su, après sa toute première présentation en 1989 au Haus Lange (architecte : Mies Van der Rohe) de Krefeld trouver aujourd'hui un second lieu idéal pour cette série qui, dans l'après-guerre allemand, constitue une des plus sombres pages de son histoire.

Est-ce de la peinture-histoire? La réponse est à nouveau oui et non; d'autant plus que Gerhard Richter a ajouté dans la Schinkelzaal la toile « Blanket » (1988), une image significative qui, de par son titre déjà, « couverture », fait

allusion dans sa manifestation abstraite et ses connotations à la tendresse, à la protection et à la chaleur...

La toile « Blanket » s'inscrit littéralement sur la rétine comme une image débarrassée de tout ornement excédent et tendance au verbiage et au récit. « Blanket » fait définitivement écran au spectaculaire spéculatif et maintient le spectateur à distance avec un réconfort en forme de suppression/aspiration vers le « bas » élémentaire de la peinture sur la toile. « Blanket » forme un contrepoint visuel aux séries les plus narratives (politiquement) de l'œuvre de Gerhard Richter.

Gerhard Richter est un maître de notre époque qui, au milieu de son époque, prend de la distance et utilise la peinture comme alibi pour dégager le monde et ses événements de toute fatalité et, en cela, trouve la force du désir de beauté comme une arme contre toutes les formes de barbarie et d'indifférence.

« I am always thinking about how to make something timeless, it is more of a desire to maintain a certain artistic quality that moves us, that goes beyond what we are, and that is, in that sense, timeless ».

Gerhard Richter in conversation with Nicholas Serota, Spring 2011

Luk Lambrecht  
mars 2012

Texte traduit par Estelle Spoto

«Panorama» de Gerhard Richter,  
du 12/02 au 13/05/2012  
à la Nationalgalerie & la Alte Nationalgalerie à Berlin  
du 03/06 au 24/09 2012 au Centre Pompidou à Paris.



Gerhard Richter, vue de l'exposition © Norbert Arns, 2012

# « Le grand atelier » enfants admis des images et des actes.

Initialement conçue pour les enfants, cette expo de Laurent Busine s'adresse à tous les publics. Renouant à sa façon avec les 'cabinets de curiosité', elle présente à la fois des objets insolites et des œuvres d'art. Elle se veut porteuse d'émerveillement, de tendresse, d'insolite, d'interrogations.

Ce pêle-mêle, ce pot-pourri, ce panachage, ce patchwork (comment l'appeler ?) permet un cheminement sans ennui. Il se hasarde à la multiplicité sans profusion. Il croise les époques, les lieux, les démarches, les sensibilités, les supports. Il ouvre l'œil des visiteurs, enfants comme adultes.

## Devant l'objectif

Le parcours débute par une vidéo superbe de Rineke Dijskstra. Elle révèle le comportement d'écoliers en train de commenter un tableau hors champ. Elle traduit en mots le passage de l'œuvre depuis l'œil jusqu'au cerveau avant de muter en une recherche culturelle individuelle en communication collective. Leurs remarques sont attentives, surprenantes, ouvertes, pertinentes. Mais elles sont en anglais et il y a fort à parier que peu d'enfants, s'ils ne comprennent pas la langue de Shakespeare, demeureront en attention durant la longueur de la projection.

Muette, plus brève, une autre vidéo montre une gamine en train de dessiner un tableau dont elle se sert comme modèle, son regard allant de la toile à nous, visiteurs, et manifestant un intérêt plus marqué pour le travail d'un artiste que pour les humains qui la contemplant avec elle. Démonstration que la fascination pour une création peut être grande et que l'action d'y participer en la reproduisant concentre l'attention et l'énergie sur l'action créative plutôt que sur des témoins extérieurs.

Une autre, signée David Claerbout, prend aussi appui sur une anecdote similaire d'un père et d'une fille nous observant. La gamine, finalement, trouvant sa lecture, donc sa nourriture culturelle, bien plus intéressante que les passants curieux sensés la dévisager. Sans doute se complait-elle dans le fabuleux à l'instar de la galopine d'un dessin animé de Denicoli et Provoost dont les yeux, fixés sur un sac en plastique emporté par le vent, le métamorphosent avec impertinence et symbolisme en apparition de la Vierge... L'ironie combat la tendance de notre époque aux croyances vagues, étayées par des émotions et donc sans réflexion ; elle signale aussi notre aveuglement au sujet des pollutions que nous nous refusons souvent à voir comme telles.

Dennis Oppenheim propose une relation corporelle fils-père. Alternativement, l'un dessine sur la peau du dos de l'autre un parcours graphique que ce dernier reporte sur un support. Comme si l'influx d'énergie engendré par le premier induisait le dessin de l'autre en interaction, en communion comportementale et mentale. Angel Vergara Santiago collectionne les amis de son voisinage. Ils sont là, dans des cadres. Mais ils ne sont pas figés à jamais, ils agissent, bougent, vivent comme si personne ne les regardait.



A gauche: Balthasar Burkhard, *Flours (Rose)*, photographie couleur sur aluminium, 129 x 129 cm, 2009 (détail). Collection MAC's, Grand-Hornu, Propriété de la FWB. (A droite): Léon Frédéric, *La petite fille au rhododendron*, huile sur toile, 122 x 72 cm, 1907. Collection Musée Royal des Beaux-Arts d'Anvers - © Lukas - Art in Flanders, photo Hugo Maertens.



Étrange jeu que celui des enfants roumains filmés par Vatamu et Tudor. On les suit dans leurs pérégrinations urbaines. On les voit mettre le feu à une neige qui se révèle être le duvet des fleurs du peuplier. On demeure fasciné par le rituel des actes furtifs pour enflammer puis prendre plaisir avant de filer plus loin. Jeu primitif qui se charge de significations multiples, symboliques, psychanalytiques, mythiques.

Un extrait du célèbre « *Temps des enfants* » que tourna jadis Jacques Duez dans ses classes d'école primaire replonge dans une réalité toute sociale, sociologique et même philosophique. Ayant interrogé ses écoliers sur leur perception de la vie lorsqu'il avait dix ans, il les compare avec leurs réponses lorsqu'ils sont devenus adultes. L'écart entre les spontanités, les naïvetés, les utopies de l'enfance et les désillusions, les échecs de l'existence repose à son tour de nouvelles questions quant à notre façon d'exister, d'assumer les responsabilités de l'âge.

La photographie pratiquée par Orla Barry s'attache à une jeune naïade confrontée à une solitude face aux éléments naturels, face aux autres humains. Jeunesse et vieillesse, activité physique sensée émotive et indifférence du décor forment un écart dans lequel se glisse une attention portée tant à l'apparence qu'à l'intériorité. Chez Boltanski, qui retouche des clichés afin d'accentuer le caractère caricatural de la scène saisie, il y a un humour extraverti appliquant sa dérision soit à la maladie, soit à ces simulacres auxquels chacun a eu recours un jour ou l'autre pour éviter l'école ou le boulot durant un jour ou deux.

Les animaux géants de Balthasar Burkhard impressionnent. Le noir et blanc les rend d'autant plus singuliers. Le visage d'une fillette du XIXe siècle ou

ceux de gamins des années 50 par Marcel G. Lefranq ramènent au passé, à l'idée qu'on se fait d'autrefois, de la durée de la vie. Tout comme les huitres et coquillages de Hannah Collins ramène aux natures mortes à parfum de vanités alors qu'un intérieur de Bustamante crée une atmosphère quasi impressionniste.

La portée documentaire du huitième art est présente. Ce sont ces enfants contraints jadis au travail de la mine, dont la mise en espace est la même pour ces illettrés que pour les photos de classe des écoles qu'il ne leur a pas été donné de fréquenter. August Sanders aligne ses portraits, dont l'un, celui des jeunes hommes endimanchés, inspira à Richard Powers un roman. Chez lui, c'est la personne qui est révélée par l'objectif au-delà des apparences physiques et vestimentaires.

## Face aux objets

Du côté des objets, le visiteur trouvera des animaux naturalisés empruntés au Musée d'Histoire naturelle de Mons qui font référence à la vie réelle, à la diversité et à la beauté de la nature. Des nids, venus eux aussi des collections du musée, se réfèrent à l'habitat, cet élément essentiel de l'existence des gens, des familles, allusion à l'architecture, au rapport avec l'espace qui n'a cessé de hanter l'homme depuis qu'il n'est plus vraiment un nomade. S'y adjoignent des œufs qui, outre la forme parfaite qui est la leur, parlent de la vie, de la naissance, de la perpétuation des espèces.

Il y a encore des éléments anatomiques comme ces squelettes animaliers ou humains, d'un bébé ou d'un colosse. Ils mettent en lumière ce qui se cache sous les chairs. Ils rappellent enfin que les êtres sont mortels. Tout comme statuette et poupées signalent à la fois des rituels

de dévotion et de jeux, des identifications et des exutoires à des peurs instinctives. Ce à quoi faisait déjà évocation un crâne de crocodile rebaptisé dragon par le biais de l'imaginaire.

Il est en plus des livres. Celui des testes visuels de Dalton se relie à l'art abstrait géométrique, se décode en illusion d'optique. Sans appartenir à la catégorie bouquins, l'alphabet réinventé par Droste et Rombouts se réfère à l'apprentissage de la lecture, à l'arbitraire du choix d'un moyen de codifier la parole et le langage mais au surplus à la faculté d'inventivité de n'importe quel humain.

**Figure majeure du design belge, Maarten Van Severen nous a quitté voici six ans. Le fils de Dan Van Severen est aujourd'hui reconnu pour ses créations d'inspiration minimaliste. Sa chaise LCP fait partie aujourd'hui des collections du MoMA1.**

C'est en 1986 qu'il crée ses premiers meubles. Sa première production est une table en acier au design épuré. Le Grand-Hornu Images lui rend hommage en nous invitant à une rencontre avec l'une de ses créations les plus emblématiques : La chaise 03. D'un esthétisme dépouillé, comme l'était l'art chez son père, elle impose directement sa présence au regardeur. Ses formes simples s'adaptent parfaitement à la forme du corps. Après le Design Museum de Gand, Grand-Hornu Images propose au visiteur de découvrir tout le processus créatif de cet objet unique depuis les premiers dessins.

L.P.

## Sous les pinces et les crayons

Ici plus qu'ailleurs, les écoles et les siècles se bousculent. Peu de parenté avec aujourd'hui que ces enfants dédiés à la Vierge, peint en 1791 par Pierre-Augustin Van den Berghe figés dans un certain hiératisme et une mièvrerie sucrée. Rien à voir avec la vision de Swennen : une demoiselle dont on ne perçoit que les pieds, proche d'un poisson... Tout se réfugiant ici dans la suggestion, l'appel à l'imagination. Un portrait de jeune fille dû à Léon Frédéric se nimbe d'une lumière romantico-impressionniste. Un autre de concierge par Fautrier pare la vieillesse d'un réalisme cru.

Une série de Magritte décline une habitation sur des sites insolites et donc dans des situations inaccoutumées. L'imaginaire franchit allégrement la porte des rêves. Elle arrête là la référence, somme toute assez restreinte, à la peinture et au dessin traditionnels de cette expo. Laquelle se complète par un catalogue à feuilleter pour se remémorer les images vues lors de la visite. Un catalogue qui comprend aussi des historiettes que Laurent Busine a manifestement pris plaisir à écrire. Fables ? Contes ? Paraboles ? Exercices de mise en mots des cinq sens ? Tout cela à la fois, sans doute. Mais surtout sans morale en guise de fin.

Michel Voiturier

MAC's, 82 rue Sainte-Louise à Hornu jusqu'au 3 juin. Infos : [www.mac-s.be](http://www.mac-s.be) ou 065 65 21 21.

Laurent Busine, Joanna Leroy, « *Le grand Atelier. Traité de l'admirable diversité de la vie et du monde à l'usage des enfants* », Hornu, MAC's, 198 p.



Chaise iconique en polyester gris © Marteen Van-Severen

GHI - GRAND HORNU-IMAGES  
[www.grand-hornu-images.be](http://www.grand-hornu-images.be)  
jusqu'au 17 juin 2012  
« 03. M. VAN SEVEREN (AILE NORD) »



Hans Haacke  
Vue de l'installation «Castillos en el aire» 2012  
photo: Joaquín Cortés /Roman Lores,  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía ©Hans Haacke/VG Bild kunst.

MADRID  
Musée Reina Sofía

# La ligne claire de Hans Haacke

**Hans Haacke : « Nous croyons que la censure et l'autocensure sont présentes dans tous les domaines et le sont réellement. Pourtant si nous mettons à l'épreuve leur limites, nous pouvons constater que de temps en temps, il y a des fissures dans le mur et que nous pouvons aller au-delà. Il peut arriver que les choses puissent se produire, même si nous les considérons impossible ».**

il préfère des processus instables qu'il appelle «les systèmes de temps réel». Des expérimentations avec des systèmes physiques, il passe ensuite à l'analyse documentaire et sociologique de systèmes de pouvoirs déterminés liés à l'endroit où il est appelé à créer une œuvre. La plus grande partie de ses œuvres se concentrent dans un contexte spécifique qui lui permet d'explorer les nombreux liens entre la politique, l'économie et la culture. Haacke croit fermement dans le pouvoir de l'art en tant qu'outil pour changer l'état des choses. Dans une interview il nous dit : «Aussi modeste que soit l'impact de l'œuvre d'art dans la configuration du *Zeitgeist*, indépendamment du pouvoir de persuasion des œuvres, il ne faut pas diminuer leur rôle, parce qu'elles amènent un capital symbolique important. Ne pas utiliser ce capital symbolique signifierait livrer sans aucune résistance à l'ennemi la place publique où s'échangent les idées».

Dans ce processus, l'artiste cherche à impliquer le spectateur à travers l'utilisation de questionnaires et de sondages (*Polls*). Dans l'exposition de Madrid également, nous avons rempli un questionnaire de vingt questions sur des données sociologiques et sur la crise économique. Les résultats des sondages sont mis à jour en temps réel sur un écran.

En raison de leur radicalité, de leur précision documentaire et de leur impact visuel, ses œuvres ont subi plusieurs fois

la censure et l'interdiction des grands musées. Pour le *mainstream*, leur danger réside dans l'action critique radicale et dans l'utilisation d'un langage expressif immédiat pour démasquer des fausses apparences. Le cas le plus célèbre est daté de 1971, lorsque Thomas M. Messer, le directeur du Musée Guggenheim de New York, devant le refus de l'artiste de censurer une œuvre (présente ici à Madrid), supprime l'exposition et licencie le curateur Edward F. Fry, solidaire avec son choix de ne pas faire de compromis.

Dans un dialogue avec Haacke, le sociologue Pierre Bourdieu affirme : « Le libéralisme radical est évidemment la mort de la production culturelle libre, parce que la censure est exercée par l'argent. « Cette œuvre de Haacke était allée toucher et démasquer des intérêts économiques importants, ce qui évidemment ne pouvait pas laisser indifférent un musée américain qui subsiste grâce à des fonds privés. Malgré ça, l'artiste a poursuivi son travail et a continué à chercher des fissures dans le système.

Francesco Giaveri

traduction de l'italien par Pascal Leclercq

Reina Sofía Musée Madrid: Hans Haacke  
«Castillos en el aire» (15/2 — 23/7)

Partout en Europe, le désastre économique ambiant et le malheur qui l'accompagne semble nous être tombé dessus sans que l'on sache *pourquoi* (même si, globalement, nous en avons l'intuition) il nous a été envoyé et surtout par *qui*. Sans doute est-ce la main invisible du Marché? Invisible peut-être, mais certainement pas innocente. La nature de l'Économie qui domine totalement la société actuelle est de nature humaine et comme telle gérée par des personnes, finalement pas si différentes des personnes qui la subissent; il est cependant évident que de moins en moins de personnes en tirent un avantage, alors que ne cesse de grandir le nombre de ceux qui en subissent les conséquences. L'œuvre de Haacke, *The invisible Hand of the Market* (2009) s'inspire d'une phrase célèbre d'Adam Smith, qui fait ironiquement référence aux actuels chevaliers de l'orthodoxie néolibérale.

Le MNCARS nous confronte à 40 œuvres de Hans Haacke (Cologne, 1946), considéré comme l'artiste politique par excellence. Depuis la fin des années cinquante il réalise des œuvres essentielles pour comprendre non seulement l'art contemporain mais aussi le système dans lequel celui-ci évolue. L'artiste allemand présente à Madrid quelques étapes importantes dans son parcours: de l'œuvre conçue comme processus (*Narrow White Flow*, 1967-68) en passant par l'art environnemental (*Grass Grows*, 1967-69) jusqu'à l'analyse des mécanismes de gestion culturelle (la célèbre *institutional critique*, qui prend le relais laissé par Marcel Broodthaers; de nombreuses œuvres sont issues de ce filon, signalons parmi celles-ci *Cowboy with cigarette*, 1990)

*Castillos en el aire* est le titre de l'expo et de l'œuvre réalisée in situ pour le musée Reina Sofía. Dans ce dernier travail Haacke filme, photographie et présente une installation autour du contexte urbanistique d'un quartier de Madrid, l'*Ensanche de Vallecas*, symbole de la bulle immobilière et de la spéculation qui a provoqué une augmentation exponentielle, d'une part, des prix des logements, et d'autre part, des chiffres du chômage (en Espagne cinq millions de personnes n'ont pas de travail et le chômage des jeunes atteint près de 50%). L'ironie du sort veut que dans cette énorme urbanisation fantôme, déserte et inachevée, les noms des rues sont directement empruntés au milieu artistique: « Calle Arte Pop », « Calle Eduardo Chillida », « Calle Arte Conceptual » et ainsi de suite. L'installation se développe sur deux pièces, quasi la moitié de l'entière de l'exposition. Dans la première, une projection vidéo, qui occupe une large paroi, présente la situation d'abandon et de déclin de la zone, alors que sur le mur opposé sont suspendues, au moyen de pinces à linges, des photographies qui reprennent des détails de ce scénario et de la nomenclature citée ci-dessus. Au centre de la seconde pièce sont installés (cette fois à l'aide de légers fils de plastique) de nombreux contrats hypothécaires de biens immobiliers du quartier. Sur les murs latéraux, Hans Haacke présente des œuvres de différents artistes liés à l'art auquel faisaient référence les noms des rues. Ainsi, sous la photographie du panneau « Calle Arte

Minimal », on trouve une œuvre de Donald Judd, sous celui de « Calle Arte Pop » une œuvre d'Andy Warhol, devant celui de « Calle Eduardo Chillida », une sculpture de l'artiste basque, etc. La relation entre les contrats immobiliers et les œuvres d'art provoque une perturbation auprès du public, la situation est extrêmement inconfortable en raison de la contradiction entre la brutalité des contrats d'hypothèque et la beauté des œuvres exposées, mais c'est précisément ici que l'artiste veut nous amener : on ne peut pas séparer l'art de la vie, il ne s'agit pas d'un monde à part, pas plus qu'il ne peut se soustraire au fait d'être confronté avec son propre contexte.

Le choix de présenter des œuvres célèbres auxquelles se réfèrent les noms de rues restitue en outre à ces conventions, utiles en histoire de l'art, une part de leur signification symbolique, tandis que les visiteurs qui lisent les documents hypothécaires entrent en empathie avec la perte d'un bien fondamental (la maison) et ont ainsi l'occasion de réfléchir

sur cette distance infranchissable et, dans ce cas, tragique, entre l'abstraction (le contrat avec la banque, la catégorie historico-artistique) et la pratique (l'humanité souffre de la perte, les artistes expérimentent). Comme le rappelle le philosophe : les lois sont faites pour les êtres humains et non les êtres humains pour les lois.

Dans l'exposition on peut voir des œuvres importantes de Haacke couvrant à peu près toute sa carrière, y compris *Der Pralinenmeister* de 1981, dédiée à Peter Ludwig, grand collectionneur et chocolatier industriel. S'y révèlent les relations profondes entre son apparente «philanthropie» et les intérêts économiques qui la guidaient.

Initialement lié au *Groupe Zéro* de Düsseldorf, Haacke, à partir des années soixante, utilise de simples éléments naturels (glace, terre, eau, air) pour donner forme à des structures complexes dans lesquels le temps, l'énergie et l'espace sont en constante mutation. Au lieu d'œuvres finies aux caractères statiques,

## Au Wiels, Rosemarie Trockel Du comportement animal, des hommes et des femmes, de l'art...

Si Rosemarie Trockel (°1952) est sans aucun doute une des artistes actuelles parmi les plus importantes, aucune exposition d'envergure ne lui avait été consacrée en Belgique. C'est désormais chose faite avec «Flagrant Delight», qui occupe deux plateaux du Wiels jusqu'au 27 mai. L'exposition s'inscrit dans le prolongement de celle de la Kunsthalle de Zürich en 2010, *Die Verflüssung der Mutter*, et de celle du Musée Ludwig de Cologne en 2006 *Post-Menopause*.

«Flagrant Delight» rassemble une centaine d'œuvres réalisées entre les années 80 et aujourd'hui. Il ne s'agit pas d'une rétrospective et l'accrochage privilégie le regroupement des œuvres par médium. Si un regard récapitulatif sur l'ensemble dessine bien les différentes facettes du travail de l'artiste, le point de vue que l'on porte sur chaque salle aurait tendance à enfermer les différents regroupements d'œuvres dans un «style». Ce qui relève du paradoxe pour une artiste qui a été une des premières à se déprendre des modes et des critères post ou néo académiques qui construisent ces mêmes styles.

Trockel travaille tout autant l'objet, la vidéo (pourtant absente de l'exposition), le dessin et le collage que la céramique ou l'installation. Avec une distance calculée et teintée d'ironie, son œuvre explore les oppositions - celles entre humain et animal et surtout celles liées au genre - toujours hantées par la question du statut et des représentations de l'art et de l'artiste.

### Spiral Betty

La question du genre s'appréhende principalement dans les détournements que l'artiste opère vis-à-vis des objets domestiques. Ainsi, elle insère dans des panneaux d'acier à la surface rouillée des

plaques de cuisson électriques, elle accroche ces objets au mur à la manière d'un tableau. Ses célèbres tableaux de laine relèvent aussi de cette démarche. Certains sont tricotés industriellement, dans d'autres, le fil est tendu horizontalement sur toute la surface et le trait est fait d'une laine contrastée posée verticalement. Ces références explicites à l'art minimaliste déjouent le credo de ce dernier : ici, «what you see» n'est pas «what you see» : les plaques électriques chauffent et des fils blanc, bleu et rouge partent du tricot pour se retrouver au sol en trois pelotes. Le tricot peut aussi référer directement au vêtement. Le format est plus petit, la maille est plus serrée et le fil est plus fin, il s'orne éventuellement d'un motif jacquard ; il devient alors la toile que la peinture a imprégnée et sur laquelle le fil dessine une forme géométrique.

Sa pratique de la céramique relève le plus souvent de l'informe, mais on trouve ici un canapé recouvert d'une bâche de plastique peinte de blanc dans lequel certains coussins sont en mousse et d'autres en céramique. Une autre sculpture retient l'attention : «Spiral Betty». Un grand stérilet (la pièce mesure 150 cm de haut) est composé d'une double spirale surmontant un tube de verre qui contient une corde et dont la base est un néon.

La référence à l'art est directe et les mystères du corps féminin valent bien ceux des grands espaces américains. Une esquisse, plus littérale encore, se trouve dans la «bibliothèque» qui regroupe les couvertures de livres réalisées par l'artiste. Ici l'objet est réel, il est agrafé sur le papier et surmonté de son titre tapé à la machine.



installation Rosemarie Trockel ©Wiels

### Livres et collages

Toutes ces couvertures de livres non publiés sont installées le long d'un mur. Il s'agit là d'un concentré des références de Trockel : éléments autobiographiques, intégrations d'auteurs à son univers, réflexions et doutes autour de son propre processus de création. Ces couvertures reprennent une paire d'oreilles roses en caoutchouc, des fanions argentés débordent d'autres cadres. A deux reprises, Trockel utilise «L'origine du monde» de Courbet : elle a surmonté la reproduction d'un buste d'homme dans l'un, dans l'autre, le triangle pubien est transformé en araignée.

Si ces collages entretiennent des relations étroites avec les couvertures de livres, le propos est ici plus hermétique, plus angoissé aussi. Ils contiennent la totalité de son univers : humour noir, angoisse, jeu, exposition et dissimulation, mélange de formalisme et d'informe.

Colette Dubois

Au Wiels jusqu'au 27 mai 2012

# Traversé par le désert (sur Marcel Berlangier)

à propos de quelques expositions récentes de l'artiste  
Alain JérômeZ - 03.2012

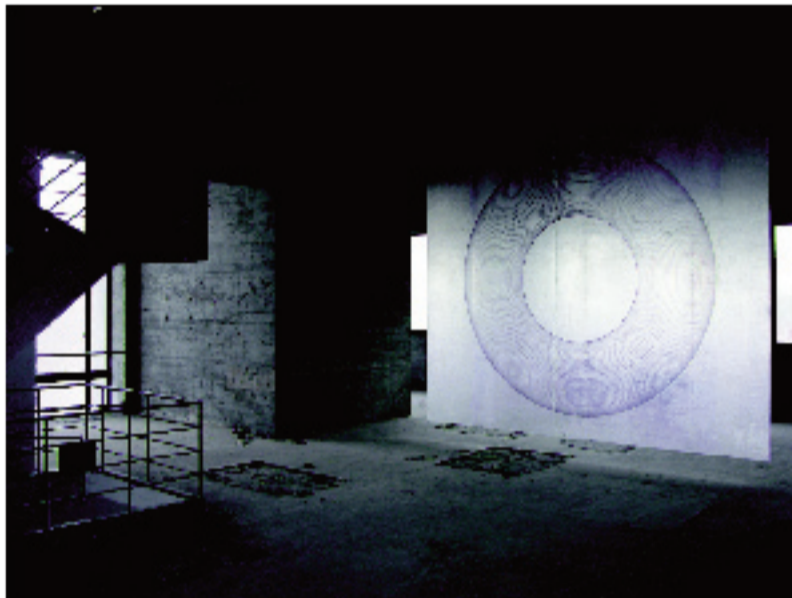
Je vous avais déjà parlé il y a quelques années des *Optotypes* de Marcel Berlangier (*Flux Mens* n°41-10.2006). Depuis, ce texte, fortement tenuanié a servi de base à la postface du livre éponyme d'Yves Depelsenaire et Marcel Berlangier (couper ou pas couper, éditeur, 2010). À présent, je voudrais vous parler de ce qu'on pourrait appeler le "théâtre de la peinture" de Marcel Berlangier.

Depuis plusieurs années en effet, Marcel Berlangier tente une mise en espace théâtrale de la peinture. Cette tentative est née d'une première expérience avec sa soeur, Françoise, lors de sa pregnant adaptation de *Penthésilée* au Théâtre National, dans le cadre du *Monsters Festival des arts 2006*. De grandes toiles étaient suspendues dans l'espace de la salle et faisaient objet de décor, non pas scénique car il n'y avait pas de scène pour ce spectacle à la... mise en scène très dépouillée : Françoise Berlangier déclamaient le texte de Kleist, sur un fond de musique électronique commandée pour la circonstance à Cédric Daubrain et interprétée avec Patrick Delges, ainsi que quelques effets de fumée peut-être superflus. La salle n'avait rien d'une salle à l'italienne, et les peintures étaient installées aussi bien au-dessus du public que dans son champ de vision. Expérience forte pour toute l'équipe, mais en ce qui nous concerne, en particulier pour le peintre, qui repensa, l'année suivante, au centre d'art *Wiels* naissant, *Tève*, une installation de ses grandes toiles sur résine transluce s'appuyant sur un jeu d'éclairage, et accompagnée un soir d'une autre partition, pour violoncelle, *Pave*, de Cédric Daubrain à nouveau, jouée par le violoncelliste d'Ictus, François Deppe (concerts le 10.05.2007 à 19h, 20h, 21h).



Cette fois, la peinture, comme le seraient les acteurs sur scène, était animée par un éclairage modulé et changeant, conçu par Julie Petit-Étienne, mais ne servait plus d'arrière-plan à un spectacle : c'est

la peinture même qui se jouait en spectacle. Curieux pour un peintre qui se méfie du thème, du sujet (sur le statut de l'image dans la peinture de Berlangier, je m'explique un peu plus loin). Certains salles du *Wiels* étaient alors de béton brut, non encore peint, et sur ce fond gris Berlangier suspendait ses toiles monochromes, grises elles aussi et translucides, confiant aux jeux de la lumière, artificielle et naturelle, le rôle de colorer l'exposition, de la mettre en vibration. Au fond, ces toiles sont des écrans sur lesquels le peintre a cristallisé les images, et la lumière qui ne les projette pas vient les révéler de manière plus ou moins fugace selon qu'elle soit naturelle ou artificielle. Ce dispositif pictural doit autant au cinéma qu'au théâtre.

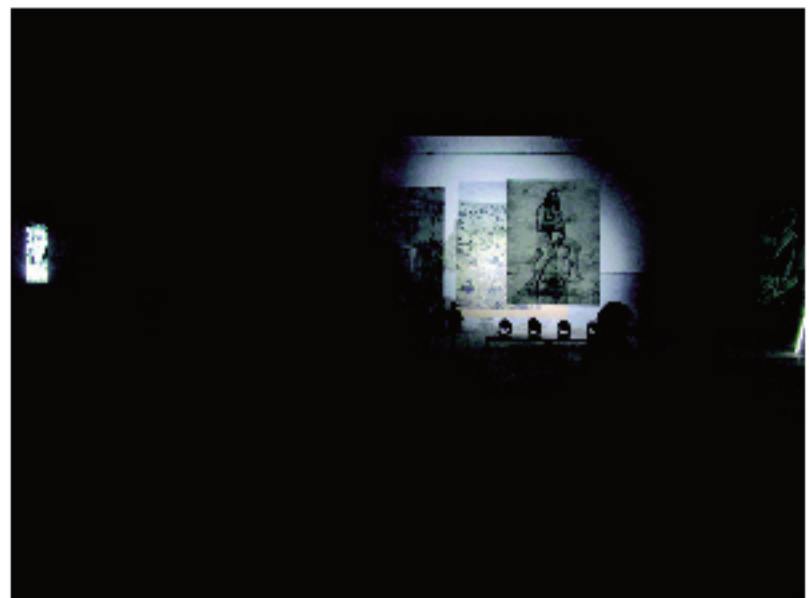


Dans les toiles de Berlangier, l'image est en quelque sorte rapportée sur la toile, comme une image cinématographique sur un écran. Cette idée est difficile à expliquer. Berlangier est amoureux de peinture et jusque à un certain point, il pourrait se passer d'image. Mais les images sont là et font concurrence à l'art du peintre. Ce contexte a pu stimuler Warhol, Richter ou Polke pour n'en citer que trois, mais on voit bien le chemin fait depuis Cézanne. Cézanne voulait peindre sur le motif, s'accrochant à la peinture d'images (figurative) qui commençait à subir le contrecoup de la photographie. Il disait vouloir faire "du Poussin sur nature" car bien sûr les peintres anciens travaillaient en atelier d'après croquis et esquisses, réalisés au préalable en extérieur. De nombreux reporters-enquêteurs-photographes ont pu retrouver les paysages et cadrages

de Cézanne, la *Montagne Sainte-Victoire* en particulier. Mais il y a une série particulière de Cézanne, les *Baigneuses*, dont le sujet est plus proche de Poussin mais plus loin du motif, cependant, dont on ne peut retrouver les traces. Le dix-neuvième siècle était-il si pénalement qu'il permette à un peintre de peindre des groupes de baigneuses nues en pleine nature? sans doute pas, mais parmi les séries de Cézanne, celle-ci semble la plus obsédante, et la plus mystérieuse. En tous cas, la "petite sensation" chère au peintre ne peut en venir que de la peinture, pas du motif, ce qui est le grand mérite de ces Cézannes.



références: Paul Cézanne, *Baigneuses*, vers 1890, *diptych* (bâton: Cézanne (left), Aix-en-Provence).



Mais tout ceci ne doit pas nous détourner du théâtre désincarné de Marcel Berlangier, tel qu'il l'a exploré ces dernières années au *Wiels*, à *La Comète* à Liège, ou au *Botanique* à présent, et sans doute dans d'autres expositions que je n'ai pas vues. Ces trois lieux ont en commun d'être conçus au départ pour tout autre chose qu'un espace d'exposition ou un *white cube*. Il y règne une certaine pénombre, évidente dans le cas de l'ancien cinéma liégeois investi par *Espace 251 Mond*. À *La Comète*, à l'invitation de Laurent Jacob, Marcel continuait son déploiement de la peinture dans l'espace, multipliant les très grands formats nés de *Penthesilée*. Trois canons à lumière mis par un programme numérique effectuait un ballet lumineux dans l'espace, éclairant ou renvoyant d'ombre telle ou telle toile. La plupart de ces grandes toiles de Marcel sont aussi percées de trois circulaires, laissant traverser la lumière par spots, et affirmant ainsi n'être pas toiles de fond, mais objets d'une dynamique spatiale. Un rayonisme digne d'une comète, n'est-ce pas? Marcel sur la terre comme au ciel: Cécile de France, les chrysanthèmes, la planète Mars ou le désert, autant d'images reportées en peinture sur toile, sur fibre plutôt (le support mais au point par l'artiste lui-même), qui valent toutes de surfaces déployées, que ce soit un visage d'actrice sur un écran, une efflorescence, ou le

grain d'un sol aride, toutes brossées selon le mécanisme pictural de Marcel : selon le grain du support qui mécanise le froissement du pinceau, un peu de pâte colorée (l'artiste est tétif à tout embu de matière) s'accrochant aux reliefs de la trame et niant la patte de l'artiste au profit de son procédé. Ces toiles, traversées de lumière et déclairagées ponctué, n'ont, visuellement parlant, pratiquement plus de recto ni de verso.



sur ce thème: références: Marcel Berlangier, *sur ce thème* (à Liège), *La Comète* (Espace 251 Mond), Liège, 2011

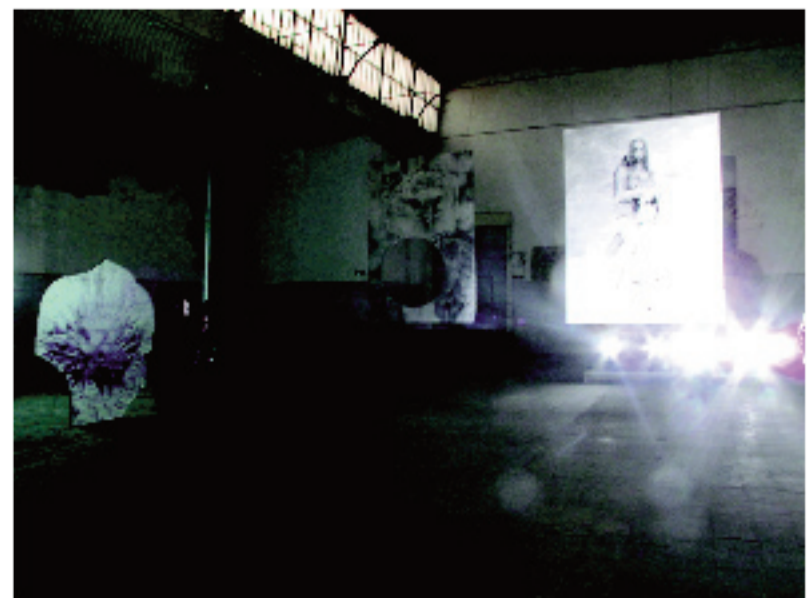
Evidemment, Cézanne obsède Berlangier autant que Christopher Wool, et après quelques châteaux noirs et vues paysagères cézanniennes tirées de photos, Marcel s'est attaqué à une baigneuse, donc à un groupe de baigneuses. Pour ce faire, il a dû combiner trois images achetées sur des sites porno, mais ici plus qu'ailleurs, la manière du peintre l'emporte sur l'image composée. Il faut rendre à Cézanne ce qui est à Cézanne! Il y a donc dissociation entre l'art de la peinture (qui, pour Marcel Berlangier, passe par la fabrication de son support) et la figure, ce que je tente de vous expliquer via le détour par Cézanne. Un autre aspect très particulier de cette peinture est qu'elle est généralement monochrome, à moins qu'elle ne procède par dégradé prismatique, mais la couleur n'a pas de relation directe avec l'image. Une agave ou un cactus peuvent être roses, incarnat, c'est leur destin d'images contemporaines. Dans ces images de plantes en particulier, il y aurait peut-être un soupçon de Chuck Close, puisque le procédé d'agrandissement au carré est spatialement affirmé comme une donnée visuelle sur les toiles.



sur ce thème: références: Marcel Berlangier, *sur ce thème* (à Liège), *La Comète* (Espace 251 Mond), Liège, 2011



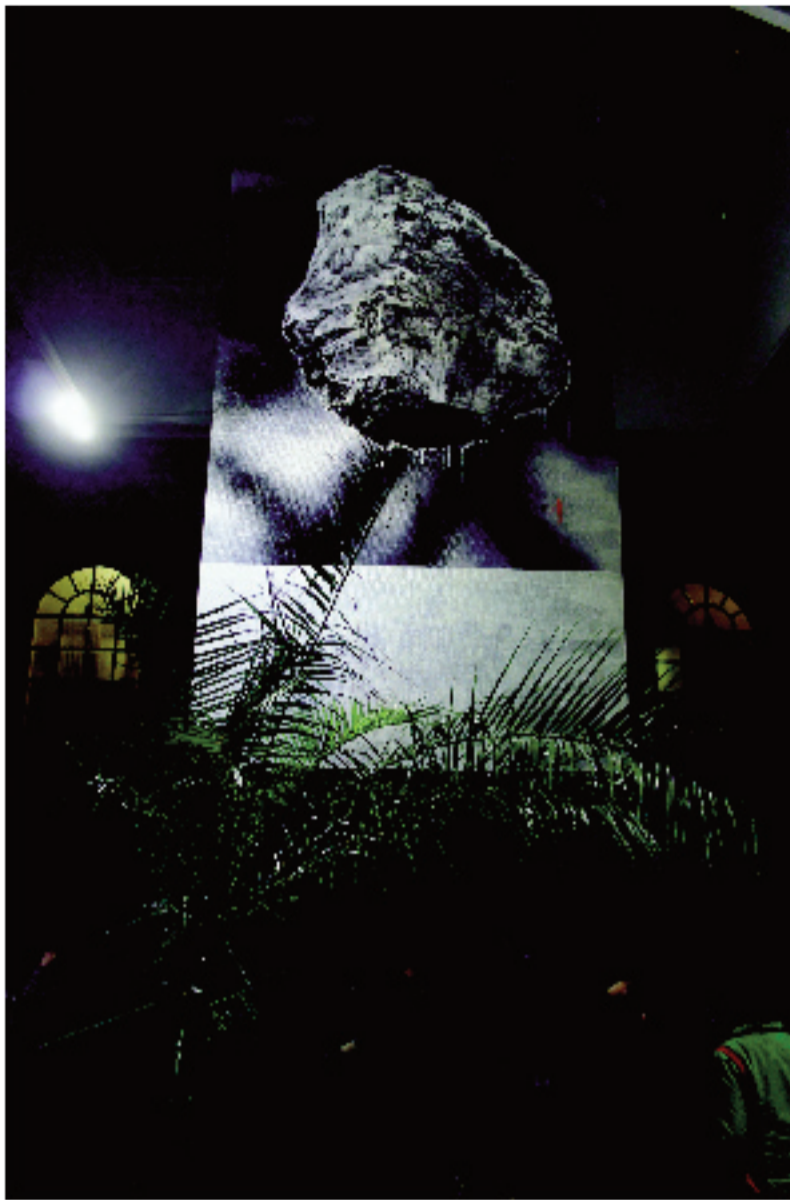
références: Berlangier, 2011, Marcel Berlangier, *sur ce thème* (à Liège), *La Comète* (Espace 251 Mond), Liège, 2011



Et ici l'on comprend pourquoi Kate Moss fait aussi partie des figures du peintre : la maigreur du modèle a quelque chose de la maigreur voulue de la peinture berlangoenne.



Nous glissons vers l'exposition au Botanique, Bruxelles. Ce lieu n'est pas simple. Il n'a plus rien des serres transparentes à la végétation horticole d'autrefois. Transformé en centre culturel (un terme terriblement démodé qui veut tout et rien dire, et certainement pas centre d'art). La salle dédiée aux expositions y est étroite et sombre, et l'on sent que le lieu est veuf de sa fonction première. Berlangier tombe à point nommé pour (enfin) en tirer parti, à l'invitation de la nouvelle responsable des expositions, Marie Papazoglou. L'exposition s'intitule REG, terme qui désigne un désert pierreux. Il y a sans doute un rien d'ironie à proposer la surface granuleuse d'un désert dans ce qui fut autrefois une horticole serre tropicale. Bien sûr comme toujours l'artiste se défie de parler d'un thème et singulier à la dévotion (et, mais dès l'entrée on est confronté à la suspension d'une toile peinte d'un météorite (au grignotin?) au dessus d'un palmier (brookthaésien?). Le jardin d'hiver n'est plus qu'un désert rocailleux.

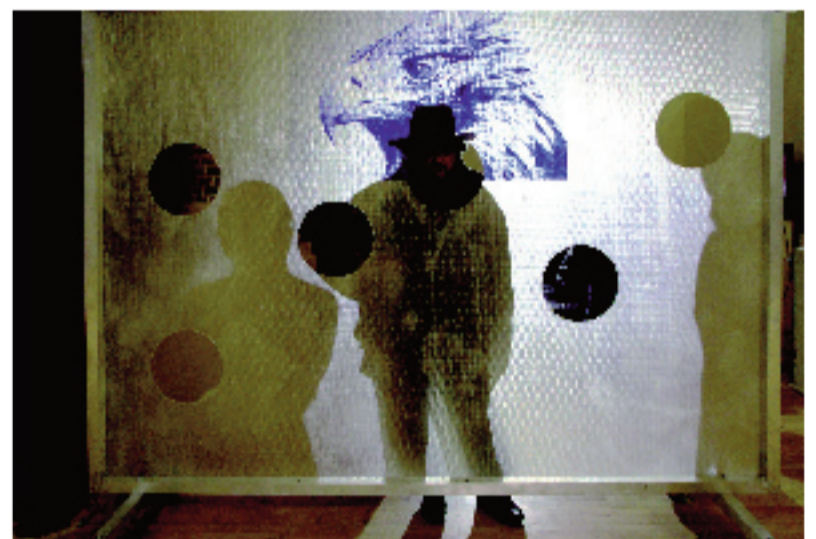
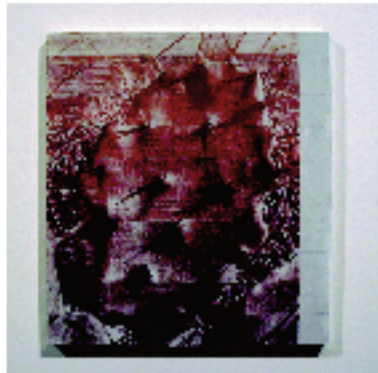
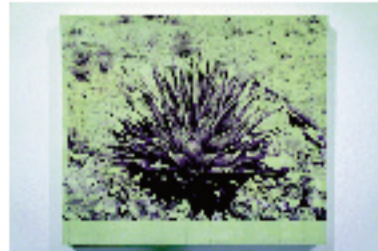


Clairane à gauche: *Stratobogate, Le Châteauneuf*, 1999 (carte) - à droite: *Robert Rauschenberg, Tobolsk*, 1980 (carte) - à droite: *Robert Rauschenberg, Tobolsk*, 1980 (carte) - à droite: *Robert Rauschenberg, Tobolsk*, 1980 (carte)

Les arts en Belgique et au Luxembourg: Robert Rauschenberg, *Robert Rauschenberg, Tobolsk*, 1980 (carte) - à droite: *Robert Rauschenberg, Tobolsk*, 1980 (carte) - à droite: *Robert Rauschenberg, Tobolsk*, 1980 (carte)



À l'occasion de cette exposition, Manoel Berlangier a invité un jeune plasticien, Jonathan De Winter, à installer ses sculptures sonores (haut-parleurs) en lisière d'une grande toile horizontale évoquant le sol d'un désert et se présentant comme une scène pour la performance de Jonathan au vernissage. Mais bien sûr la "scène" reste désertique, et cette fois, la musique des musiciens, invités par De Winter, est de type *noise*. On pourrait penser, un peu comme dans la chanson *Mythem Song* des Beatles, que la musique est étrange ou fruste car il n'y a personne là bas, dans le désert. Entend-t-on l'écho du *big bang* initial? Quoi qu'il en soit, l'installation fonctionne fort bien visuellement : on serait aussi bien sur Mars ou la Lune avec quelque engin posé là. La scène est vide, bien sûr, puisque la peinture elle-même est mise en théâtralité scénique, avec tact. Dans la rotonde du Botanique enfin, un grand visage en suspension, percé de trous lui aussi et doublé de barres de néon, répond aux toiles de cactus et a gaves accrochées dans la salle. Tout se tisse en régions.



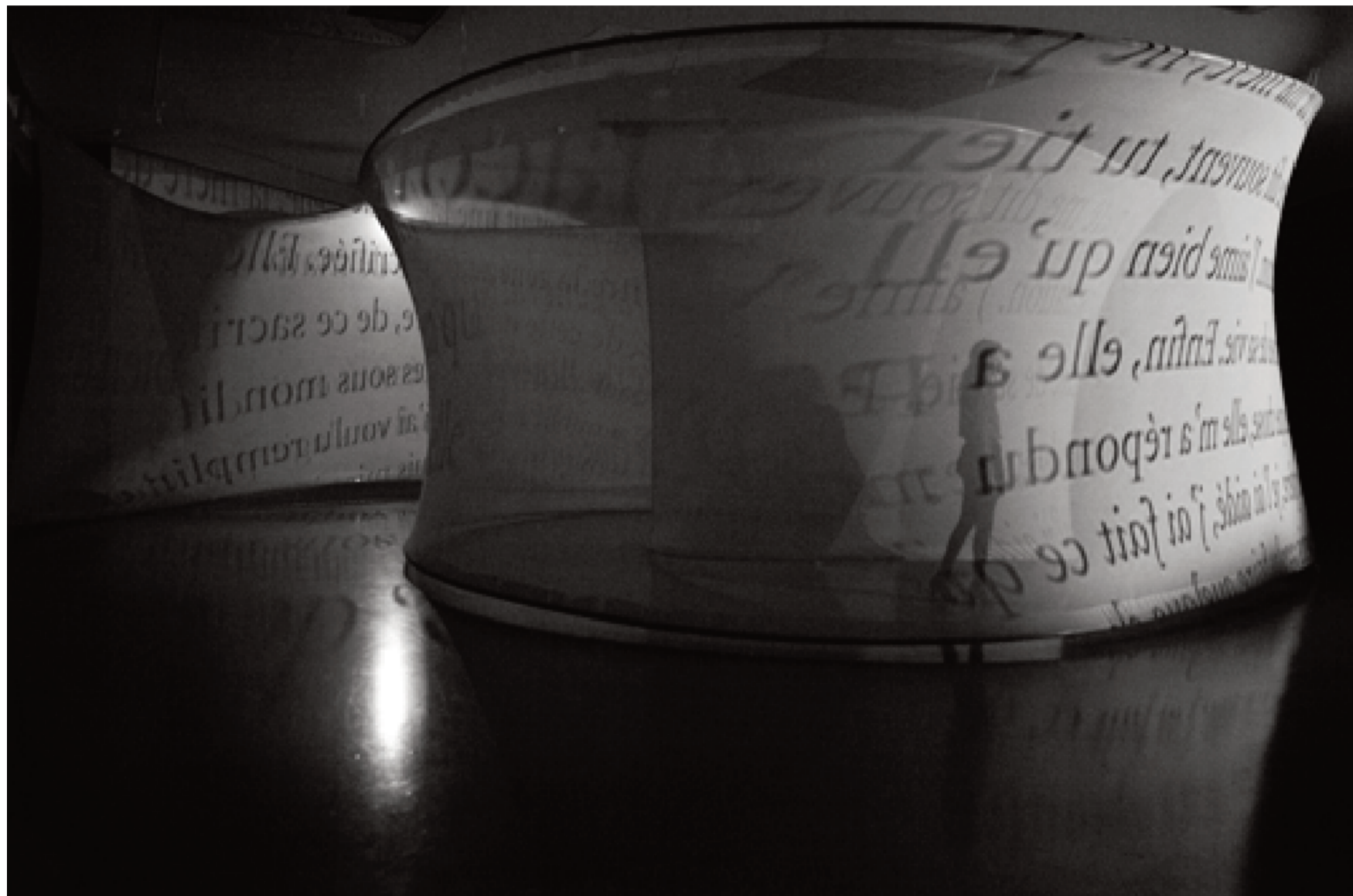
Mais Manoel Berlangier expose aussi dans le *cube blanc* des galeries. Un de ses accrochages les plus audacieux aura été dans sa galerie luxembourgeoise, *Nosbaum & Reding*, en 2008. Invité à occuper le niveau inférieur de la galerie, Manoel a joué le jeu d'un accrochage sans concession, où les toiles trouées accrochées dans l'espace englobent le visiteur dans leur jeu spatial, tout en évitant toute connotation voyantiste. Au revoir...

Clairane à gauche: *Stratobogate, Le Châteauneuf*, 1999 (carte) - à droite: *Robert Rauschenberg, Tobolsk*, 1980 (carte) - à droite: *Robert Rauschenberg, Tobolsk*, 1980 (carte)



## Chantal Ackerman au Mukha

# L'image en marche



Chantal Ackerman, *Too Far, Too Close*, photo M KHA

Chantal Akerman est une cinéaste qui filme comme un peintre, si tant est, que la peinture demande non seulement un certain délai de pose, mais assemble aussi des éléments, pour les fixer ensuite à l'endroit précis où il doivent se tenir afin que l'œil ne les fuit pas.

Chantal Akerman flirte, de surcroît, avec la littérature. Lectrice de Proust, pour *la Captive*, de Conrad pour *La folie Almayer*, ces littératures de chambre ou d'exils lointains, sont des œuvres qu'on pourrait dire pédestres et longitudinales, parce que l'action y est lente comme la promenade.

Marcher avec les œuvres ou dans leurs traces, c'est un peu ce qui se produit dans cette dernière exposition à Anvers, qui n'est pas rétrospective, mais résulte d'un choix dans l'étendue et la diversité de cette œuvre, qui s'est essayée à toutes sortes d'expériences d'image : documents, fictions, installations vidéo. J'en veux pour preuve, la colonne vertébrale de l'exposition du Mukha, l'installation au titre énigmatique : *Marcher à côté de ses lacets dans un frigidaire vide* : une spirale de toile dans laquelle on entre comme dans un labyrinthe, et nous enveloppe dans le journal intime d'une jeune fille. Ce journal est un fragment d'histoire mondiale. La jeune fille écrit en polonais, c'est la grand-mère de Chantal Akerman, elle veut vivre libre et dessiner, elle ne sait pas que le nazisme va en décider autrement. La cinéaste, à ce moment-là, nous emporte dans une histoire, la sienne, qui témoigne d'un trouble : comment faire parler sa mère, de son expérience des camps, et de la mort de la mère de sa mère ?

Comment entrer dans ce monde sans mot et le faut-il ? La réponse, sans doute, est affirmative, puisque Akerman par sa filiation — sa mère a été déportée, elle n'en fait pas mystère — est porteuse de cette mémoire à transmettre. De fait, la sculpture spiralee sur laquelle est projetée ce texte, qu'on peut lire marchant — l'apparition des

phrases est réglée sur la vitesse de la marche — nous écrase littéralement et, dessine, le passage vers le film qui lui fait pendant.

Celui où l'on voit Akerman dialoguer avec sa mère et, s'émouvoir avec elle, des désirs d'émancipation d'une jeune fille juive des années 20.

La fille, devenue mère n'a que le journal de sa mère, qu'elle traduit à sa fille laquelle filme et se filme. Puisque il ne reste rien que des pages, des mots, un dessin, même pas une tombe, le témoignage devient plus qu'important, nécessaire. De sorte que ce témoignage répond plutôt d'une mise en récit, par le dispositif plastique, de la parole du survivant.

Quand on a perdu quelque chose, on refait le chemin, on retourne sur ses traces, pour retrouver ce qui a été égaré. Parfois, il s'agit de quelqu'un qu'on a perdu en route. Comme dans *Sud*, ce film de 1999, qu'on ne voit pas dans l'exposition, et qui traite du lynchage par le Ku Klux Klan de James Byrd Jr, dans une petite ville du Sud des États-Unis. Akerman refait le parcours de la voiture qui a trainé cet homme noir sur des kilomètres accroché au pare-choc. La caméra placée à l'arrière d'un véhicule fait défiler le paysage à partir du regard de James Byrd, qui va mourir déshiqué par le bitume.

Le *road movie*, Akerman a ça dans la peau, entrer dans le tempo d'un pays, montrer sa face et l'envers de son décor, levier de vitesse en première. Ses lents travellings qui longent murs, visages, paysages de campagne, déserts, nous remettent à la verticale, nous spectateur assis et paresseux, et nous incite à voir avec nos jambes. Akerman qui dit : « Le temps réel ne m'intéresse pas, pas plus que le temps dramatique ou codifié du cinéma qui manipule la durée, mettons que je prends mon temps. »

Nietzsche pensait en marchant, rien de tel pour faire avancer le concept. Pour *D'Est*, tourné juste après la chute du Mur, de Pologne en Russie, en passant

par L'Ukraine, Akerman réussit le tour de force de statufier ce peuple, d'en faire un tableau vivant. Plans séquences, subdivisions intelligentes des cadrages, les images d'Akerman exercent une forme de ravissement contemplatif, aussi bien du côté de celui qui regarde, que de du côté de celui qui est regardé. Il va s'en dire, que tourner ce type de film, serait impossible aujourd'hui. Les personnes filmées revendiqueraient le droit à l'usage privé de leur image, et l'intrusion sonore des téléphones mobiles aurait cassé la quiétude des séquences, où ces hommes et femmes de l'Est gardent le silence, habitués qu'ils sont encore à la surveillance.

Chantal Akerman, entre 1991 et 1993, a donc tout filmé : « ...Pendant qu'il en est encore temps. » (...) Visages, rues, voitures, bus, intérieurs, des queues, des portes, des fenêtres, des repas, des jeunes, des vieux, des qui passent, des qui s'arrêtent, assis ou debouts ». Et pour l'accrochage, ce film est devenu un condensé de civilisation sous forme d'installation vidéo. Akerman à partir de son film, a installé 24 moniteurs vidéos, alignés trois par trois, le 25ème retransmettant la voix de la cinéaste. Le film devenu installation est alors d'ailleurs soustrait : *Au bord de la fiction*, tant menace déjà l'obsolescence amenée par la Pérestroïka. Il y a quelque chose du nombre dans ce film *D'Est*, ou comment montrer le flux des êtres qui peuplent un espace, qu'il soit la rue ou la campagne. Le contraste est d'ailleurs saisissant entre les deux. D'une part la carriole à chevaux et les vieilles paysannes qui récoltent à la main les pommes de terres, de l'autre la ville qui marque une autre vitesse.

Mais ce film marque tout autant un retour à la terre natale pour Akerman. Une terre avec 4 millions de culture en moins.

« Ces visages d'Est, je les connaissais, ils me faisaient penser à d'autres visages, (...) Et ces files d'attente, ces gares, tout cela réson-

ne en moi, faisait écho à cet imaginaire, à ce trou dans mon histoire. » (Chantal Akerman, *Autoportrait en cinéaste*, éditions des Cahiers du cinéma, 2004.)

Or parfois pour Akerman tout s'immobilise, à l'intérieur d'un habitacle. Celui-ci peut-être son propre appartement à Paris en été. *Maniac Summer* (2008), qui laisse passer l'image, les sons, et la lumière par les fenêtres, alors que le lieu d'où elle filme reste dans la pénombre.

Un film qui rappelle le dispositif de *Là-Bas* tourné à Tel-Aviv en 2006. La cinéaste qui ne croit pas vraiment à la différence entre le document et la fiction, s'est enfermée des jours durant, ne filmant que ce qu'elle voyait de sa fenêtre. L'exposition intitulée *Too far, too close*, si loin, si proche, répond de ce *double bind*, pointé par Emmanuel Lévinas : « *Simultanément dehors et dedans, il (l'homme) va au-dehors à partir d'une intimité. D'autre part cette intimité s'ouvre dans une maison, laquelle se situe dans ce dehors. La demeure, comme bâtiment, appartient en effet, à un monde d'objets. Mais cette appartenance, n'annule pas la portée du fait que toute considération d'objets se produit à partir d'une demeure. Concrètement, la demeure ne se situe pas dans le monde objectif, mais le monde objectif se situe par rapport à une demeure.* »<sup>11</sup> Emmanuel Levinas, *Totalité et infini*, essai sur l'extériorité, Le livre de poche, biblio essai, Paris, 2001. p.163.

La mise en abîme des cadres par les persiennes, les fenêtres, qui ouvrent sur de multiples hors champs attisent la contemplation. Le temps passe, sans que l'on s'en rende compte. Parce qu'elle filme le monde avant l'action, suspendu à l'attente d'un événement probable, les échos venus du dehors, des attentats terroristes à Tel-Aviv, n'en apparaissent que plus dénués de sens. On entre dans le schème abstrait de l'intimité temporelle. Akerman

nous rend à nous-même, à notre expérience diffuse de la mémoire. Le personnel est politique, chacun y allant de son corps quand il s'engage. Alors Akerman parle d'elle, de ses parents, de l'exil intérieur autant qu'extérieur, ce qui lui fait dire que : « L'étoile jaune, je n'y échappe pas, je suis avec elle, elle est inscrite en moi. » (Extrait de *Là-bas*). Une voix off, comme pour *Une voix dans le désert*, troisième partie de son film *De L'autre côté* (2002), consacré au mur frontalier entre Mexique et États-Unis, que des Mexicains tentent de franchir au péril de leur vie. Akerman répond à nouveau du geste de témoigner, par la biais d'une installation qui met la parole au premier plan. Les murs, les écrans, les surfaces réfléchissent la vie d'une migrante mexicaine, histoire vécue et racontée par la voix en off de la cinéaste. L'intention est là : faire entendre la marche forcée des Mexicains vers l'oasis économique Nord américain, et la réponse du berger propriétaire à la bergère aux pieds nus qui menace son territoire. Montrer aussi la peur de l'autre accolée à la peur d'être envahi, qui a fait pousser un mur de la honte sur le tracé de la frontière.

Répetons-le, Akerman est un peintre d'histoires, et son cinéma figure un certain mode de l'expérience spatiale et temporelle, en cela elle est une fille de Duras et de Godard, la bienveillance en plus. Les films d'Akerman, on ne sait pas pourquoi, on toujours à faire avec, ils nous poursuivent en marchant.

Raya Baudinet-Lindberg

Chantal Akerman; «Too far, too close», Mukha d'Anvers 10/02 -10/06 2012 musée d'Art Contemporain d'Anvers + 32 (0)3 260 99 99 www.muhka.be

Interview croisée en présence de Thierry Génicot pour l'émission *Le Monde Invisible* — émission du Service des Arts plastiques de la Communauté française, diffusée sur la Une de la RTBF, jeudi soir 22h10 - 23H

Raya Baudinet-Lindberg : A plusieurs reprises, je me suis trouvée face à vos images qui ne montraient pas, mais qui me permettaient d'écouter. Notamment le témoignage, qui pour moi n'est pas un témoignage, entre votre mère et vous, face au journal intime de votre grand-mère, qui devient l'occasion d'un échange, et aussi de se réunir autour de quelqu'un qui n'est plus là. L'image est de plus en plus floue, au fur et à mesure que l'émotion passe. A contrario, le son est de plus en plus net, ça m'a frappé. Cette dichotomie absorbe le témoignage, qui, du coup, fait que ce n'est plus du document, ni de la fiction. Parce qu'apparemment la frontière est tenue pour vous. Même si on sent, chez vous, une volonté de fictionnaliser, ne serait-ce que par les dispositifs d'installation, et de mises en scène dans l'espace d'exposition.

Chantal Akerman : De toute façon, je ne fais pas de différence entre le documentaire et la fiction. Car dès qu'on place une caméra, et qu'on choisit un cadre, on est déjà dans de la fiction. Pour ce projet, j'ai filmé des images. Et, dans cette image, je suis rentrée

dedans. J'ai filmé, et puis j'ai refilmé, en jouant, en effet, avec des flous, et des nettes, qui viennent d'une même image. Tout vient d'une même image. Et j'en ai fait un diptyque. On ne sais jamais à quelle moment, il y a la séparation entre les deux images, c'est comme si elles jouaient l'une avec l'autre. Si cela vous a permis de mieux entendre, moi, je suis très très heureuse. Mais vous savez, on travaille, on travaille, on sait pas pourquoi on travaille, et puis un matin, on se dit on y est. On se dit pas, on y est pour ça ou pour ça, mais on y est. On sent qu'il y a quelque chose de juste. Et puis c'est tout. Ce qui se passe après, finalement, c'est les autres qui le disent.

Ma grand mère qui peignait, et qui a disparu dans les camps, ma mère dit qu'elle est morte à quarante ans, mais je sais que c'est à 34 ans, et c'est pour ça qu'elle a tellement dit à mon père: « Laisse-la faire ».

Parce que mon père était pas tellement chaud, chaud, pour que je fasse des films, ou quoi que ce soit. Il fallait qu'une femme se marie, ait des enfants. Et je pense que c'est ce que ressentait ma mère, que je reprenais le flambeau de sa propre mère à elle, qui avait eu une vie de sacrifiée, voilà...

**R.B.L.: C'est pourquoi votre grand-mère dans son journal se répète: « Je suis une femme! » Comme s'il fallait toujours qu'elle se le répète à elle-même. Et non pas une gamine, une jeune fille, mais une femme avec un point d'exclamation.**

**C.A.:** Elle dit aussi que c'est parce qu'elle est une femme qu'elle ne peut dire ses sentiments, sauf à ce journal. Elle n'a personne, car ce qu'elle aurait eu à dire à cette époque, ne pouvait pas être entendu. Et même encore maintenant, dans certains cas. Donc cela fait une boucle avec moi.

**Thierry Genicot: Pourquoi alors le cinéma, faire des films?**

**C. A.:** Pour exister, pour ne pas mourir. Je pense que ce que mon père attendait de moi, m'aurait tué littéralement. Et ma mère a dit: « Laisse-la faire ». Parce que mon père, qui était né en Pologne, était encore, le père patriarcal, à qui on obéit. Et ma mère lui a dit: « Laisse-la, laisse-la faire, laisse-la exister ». Et il a dit: — Oui.

Mais j'ai eu un prix à payer, c'est-à-dire que quand je suis partie à Paris, j'avais dix-huit ans, il m'a dit: — Tu pars, tu fais ce que tu veux, mais tu n'aura pas d'argent, tu n'auras pas un sou. Et ça été d'ailleurs assez difficile, mais bon, je ne regrette rien.

Et un jour, j'étais plus âgée, je lui ai dit: — Mais papa tu n'avais pas peur, que je fasse, je ne sais pas, que je fasse la pute, ou je ne sais pas... Je vivais dans un chambre de bonne sans chauffage, et c'était un de ces hivers comme maintenant, enfin c'était assez dur. Il m'a dit: — J'avais confiance. Mais c'était contre tout son monde dans lequel il vivait. J'étais un ovni, tout le monde allait à des Bar Mitsvah, et se mariait, et tout le monde faisait des *schmates* (mot yiddish pour chiffon, NDR), des vêtements en cuir, en daim, des sacs, et des chaussures.

Heureusement, qu'il n'a pas vu tous mes films parce que là, il serait mort sur place.

**Th.G.: Vous dites que vous avez été nourrie par les films de la Cinémathèque de Bruxelles.**

**C. A.:** Oui, c'était un moment avec Ledoux et avec Gabrielle Claes, un moment fort dans ma vie. Mais ça, c'était avant que je parte, avant de rentrer à l'INSAS, que j'ai fait trois mois, puis je suis partie.

Je voulais faire des films, et on faisait de la physique et de la chimie photographique, et je me suis dit: — Où je suis tombée? Encore une fois, une école! Car je sortais du lycée Emile Jacquemain, où je me suis enfuie, où c'était l'horreur absolue. Ma mère au bout d'un mois, elle se fait appeler, on lui dit que j'étais insupportable, et ma mère dit: — Elle est très gentille à la maison, qu'est-ce qu'il y a, pourquoi elle est si insupportable? Et ils répondent: — Quand on lui pose une question, elle regarde droit dans les yeux — il faut

lait baisser la tête à l'époque, quand on répondait — C'est le directeur de la rue des Riches claires, où j'allais avant, comme j'étais très bonne petite élève jusqu'à 12 ans, qui avait dit: — Il faut la mettre dans ce lycée, on vous la fera! C'est-à-dire, on la fera, on la mettra dans le carcan de la bourgeoisie, quoi! Ça n'a pas réussi!

C'était le lycée de la haute bourgeoisie belge, et moi, je venais de parents d'immigrés, qui disaient à la place de « Si j'avais su, si j'aurais su ». J'avais pas le vocabulaire, il n'y avait pas de livres chez moi, pas de disques, il y avait un autre type de culture et un autre type de sensibilité. Parce que je ne dis pas que mes parents étaient des grossiers personnages, loin de là, mais pas ce type de culture là, tous ces gens connaissaient déjà le Parthenon, dont je n'avais jamais entendu parler, Homère, tout ça. C'était pas mon monde, moi, je connaissais Abraham.

**R.B.L.: C'était déjà pas mal.**

**T. G.: Mais à l'INSAS, les cours d'André Delvaux, ne vous ont pas retenus?**

**C.A.:** Si, mais je l'ai eu qu'une fois, après il est parti faire son film. Non, la seule chose que j'ai bien aimé à l'INSAS, c'était les cours d'Edmée Lagrange qui donnait des cours de photo, mais elle aussi venait une fois de temps en temps. On avait un type qui nous disait: — Pour faire un bon scénario, il faut un bon début, un bon milieu, et une bonne fin. Et je me disais, avec ça on va aller loin!

**R.B.L.: Donc New York?**

**C.A.:** Je suis partie d'abord à Paris.

**R.B.L.: Trouver la liberté, une sorte d'eldorado culturel?**

**C.A.:** Non, c'était l'idée très romanesque, très

danse, la nouvelle musique. Enfin, plein de choses, ça m'a ouvert la tête vraiment! Une bouffée d'oxygène. Ça m'a permis d'exister mieux, d'exister plus en accord avec moi-même.

**R.B.L.: Vous filmez l'humanité, vous filmez la vie, jusque dans ces gestes les plus quotidiens, pourquoi?**

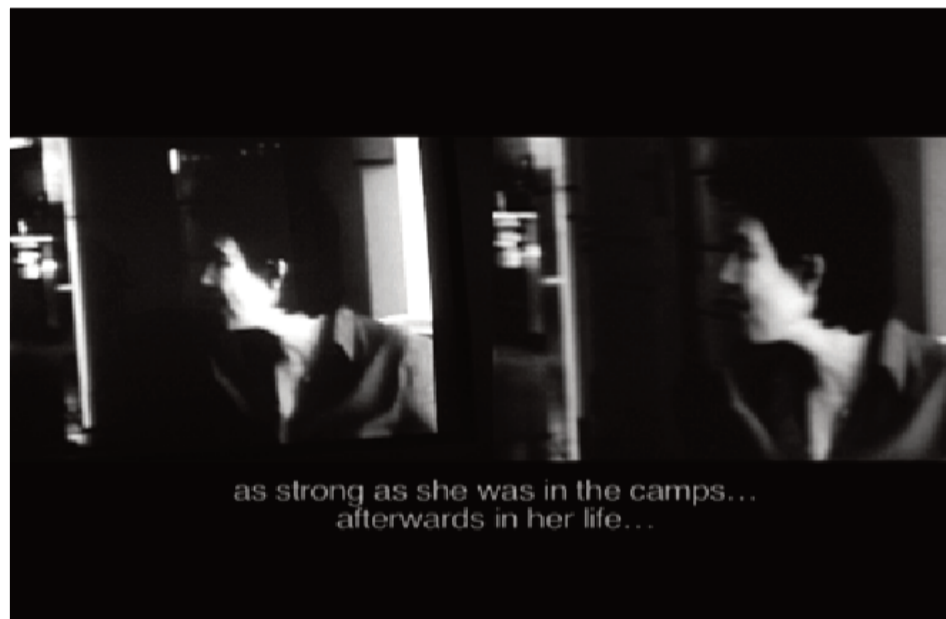
**C. A.:** *Jeanne Dielman*, c'était vraiment filmer le quotidien. Tout ce que je filme dans *Jeanne Dielman*, c'est ce qui est coupé dans les autres films. C'est ce qui ne compte pas, mais qui comptait pour moi. Donc, c'est vraiment ce film, qui est l'emblème de tout ce qu'on jette au panier en général, ou de tout ce qu'on écrit même pas. Parce que ce monde-là n'existe pas, il n'a pas de pouvoir. Heureusement, j'avais une grande actrice. Oui, c'était ça faire exister le quotidien d'une manière minimale alors que les peintres le faisaient déjà. En Belgique, en Hollande au XVème siècle, on montrait des femmes qui repassaient. Toute la peinture n'était pas que religieuse. Parce que la peinture européenne est née de la religion, mais nous, les Juifs, on n'avait pas le droit de représenter. Donc, à partir du moment où la peinture a commencé à naître, c'était pour représenter la Sainte Vierge, Jésus etc.

**R.B.L.: Pourtant, il y a des éléments de judaïsme dans la peinture chrétienne.**

**C.A.:** Oui, mais c'est une peinture qui touche à l'idolâtrie, et moi, j'ai essayé de faire un cinéma qui n'est pas idolâtre. Un cinéma en face à face.

**R.B.:** Qu'est-ce que c'est qu'un cinéma idolâtre?

**C.A.:** Tout le reste! Tout le cinéma avec ces acteurs qu'on idolâtre. On en fait des dieux, l'image pousse à l'idolâtrie.



Chantal Ackerman, *Marcher à côté de ses lacets dans un frigidaire vide*, 2004, photo M KHA

romantique, de l'écrivain qui habite un chambre de bonne, et qui écrit sa grande œuvre. Ça été très dur Paris, et puis après deux ans, je suis retournée en Belgique. Ensuite, je suis partie trois mois à Jérusalem, parce qu'entre temps, j'ai fait un film qui était très mauvais. Alors, je me suis dit, c'est sûr, je ne suis pas faite pour faire des films. Donc, il faut peut-être que je fasse, ce que mon père, veux que je fasse, c'est-à-dire me marier, et faire des enfants. Si je suis nulle!

**R.B.L.: C'était un métier à part entière à l'époque!**

**C. A.:** Mais il espérait quand même que j'allais travailler avec lui.

Et donc j'ai été rejoindre un ami à Jérusalem, qui avait plus ou moins, la même idée que moi. On est resté là trois mois, c'était en 71.

Et puis au bout de trois mois, je lui dis: — J'en peux plus d'Israël, et de Jérusalem! On part à New-York, je sens que c'est là que ça se passe. Si tu as envie, tu viens avec moi. On est parti avec 50 dollars en poche.

A New-York, j'ai fait mille petits métiers, et lui aussi, et puis on s'est séparé, évidemment. Là, j'ai découvert le cinéma expérimental, la nouvelle

**R.B.:** Dans votre cinéma, on a des voix, celle de Delphine Seyrig, Aurore Clément, la vôtre. Parce que vous me parliez du face à face dans un cinéma non idolâtre, je dirai aussi un cinéma de la voix, où on est face au visage de l'autre en tant que visage parlant, donc ce ne sont pas des icônes avec des faces muettes.

**C.A.:** Ce n'est pas iconique en effet.

**R.B.L.: J'ai beaucoup aimé votre spirale de mots. J'ai marché dans les traces marcher dans les mots.**

**C. A.:** Oui, mais la spirale, il faut la refaire, elle est mal faite!

**R.B.L.: En tout cas, si elle est mal faite, elle est bien mal faite!**

**C'est une expérience synesthésique. On a l'impression que les mots nous touchent. On marche dans les mots. Ce qui est très agréable, c'est qu'on peut, à la fois, lire en marchant dans la spirale, et s'arrêter pour lire, alors que les phrases continuent à tourner.**

**C. A.:** C'est ce que je voulais. Mais, en vérité, ça ne tourne pas. C'est la manière dont j'ai filmé les

mots avec deux caméras, cela donne cet effet. J'ai filmé deux fois, alors ça donne l'effet que ça tourne. Mais c'est un effet. Je voulais qu'on ait l'impression qu'on soit pris, lové dans cette écriture.

**R.B.L.: Ce sont des bras...**

**C.A.:** Je suis sûre que vous avez pensé à la mère juive!

**R.B.L.: Oui, mais la mère juive je la vois partout, j'en ai déjà une alors...**

**C. A.:** ...Comment s'en débarrasser?

**R.B.L.: La mère juive on la garde et on fait avec. Peut-être que vous avez résolu votre fantôme. On est lové dans les mots de quelqu'un, qui n'est plus là, dont c'est la seule trace, on est pris dans un corps, j'ai trouvé ça très fort. Donc, votre fantôme, qui n'est d'ailleurs pas que le vôtre, parce que vous seriez juive et que votre mère aurait été déportée. On a tous ces fantômes, on doit tous les transporter, et on les transporte tous. Cependant, il faut dire que cette spirale n'est pas un mausolée, parce que cela figerait les choses, d'où cette marche tournante.**

**C.A.:** Je voulais que ce soit fait dans une sorte de légèreté.

**R.B.L.: Oui, c'est dansé.**

Je voulais parler avec vous, de l'installation *D'Est*. Au fond, je n'y avais jamais pensé avant de la voir, que le cadre, ce sont des chambres, des petites pièces. J'ai beaucoup travaillé sur Strindberg, j'ai pensé à ses *Kammerspiels*, aux pièces de chambre. L'idée vraiment que la pièce de théâtre, c'est un lieu avec d'abord la carré de la scène. Mais cela peut être le carré de l'image filmée. Et vous, pour filmer ces pays de l'Est, vous en faites des constellations, en diptyques, en triptyques. Cela donne un effet de spectre large, d'ouverture donc. Vous arrivez à filmer l'humanité, alors qu'on est sans arrêt, avec ce cadre, avec la caméra. Comme au théâtre, quand on se dit, c'est encore un huis clos, encore des limites...

Finalement cette intimité, vous en parlez beaucoup, comme de ce dont on ne parle pas, mais au fond ça nous limite tout le temps, cette prison du cadre. Et là, vous arrivez à faire exploser les plans, en faisant ces travellings, où « on marche le film », ce qui fait éclater ces bordures.

Je me suis dit la même chose, qu'il faut marcher le théâtre, marcher la scène, et vous, vous marchez le cinéma. Vous le portez, vous le menez.

Et dans cet espace du cadre, où les êtres se montrent dans des cadres petits, serrés. On a toujours que des individualités, et pas l'humanité entière. C'est toute la difficulté, quand on fait un cinéma avec de grandes scènes de reconstitution. Je pense à Kubrik, et ses scènes de bataille dans *Barry Lindon*, où finalement il est obligé de montrer des visages. Faire de la foule, tout en étant travaillé par le visage, vous arrivez à en faire quelque chose, parce qu'il y a tout le monde, c'est le film, de l'humanité ouverte, et pourtant ce n'est pas de la masse.

**C. A.:** Je suis d'accord, c'est magnifiquement dit, je n'ai rien à ajouter. *D'Est*, au bord de la fiction, c'est encore l'Union Soviétique, avant qu'il y ait la Mafia. On ne sait pas, si on est en 50, en 70. On a aucune notion du temps. De temps en temps, il y a une lumière, une voiture mais...

Donc, c'est presque un document archéologique, ou ethnographique, ça parle d'une époque qui nous ramène en même temps au début de la révolution Russe. C'est juste avant que ça ne change. Avant que l'Union Soviétique ne soit envahie par l'Europe et par le capitalisme.

**Propos recueillis au Muhka d'Anvers le 9 février 2012.**

# BIP 2012 DU CÔTÉ DE L'EXPERIENCE DE L'AMOUR OU COMMENT LES ARTISTES PHOTOGRAPHIENT LEUR ENVIRONNEMENT SENTIMENTAL

Dans le foisonnement d'expositions de la dernière édition de la Biennale de la Photographie et des Arts visuels de Liège, certains photographes se distinguent par la façon dont ils ont décidé de transformer leur environnement le plus proche, la famille et les amis, en matériau artistique. Pour, ensuite, présenter leur travail sous forme de grands retables ou de successions d'images. C'est l'un des fils conducteurs de cette biennale dont le thème est Images de l'amour, amour de l'image.

Avec l'amour et le désamour, le désir, les drogues et la violence - un journal intime du côté le plus sauvage de la vie chanté par Lou Reed -, Nan Goldin (Washington D.C., Etats-Unis, 1953) préside et donne le ton à cette exposition principale de du Bip 2012 au MAMAC. On peut y admirer l'une de ses œuvres les plus connues et les plus importantes, *The ballad of sexual dependency*. Un énorme travail de sélection, à partir de milliers de ses diapositives. Le résultat final est un diaporama qu'elle a modifié à plusieurs reprises depuis 1980 et auquel elle a ajouté une bande son qui mélange musique classique, rock et pop. Pendant 45 minutes, elle présente dans un ordre personnel autoportraits et photos de ses amis et amants de l'underground de Times Square à New York. L'ensemble fut d'abord projeté dans des night-clubs avant d'être exposé dans des galeries d'art puis dans des musées comme, par exemple, le grand hall de la Tate Modern de Londres. Plusieurs de ces versions ont également pu être vues lors des Rencontres d'Arles.

Avec *The ballad*, Nan Goldin marque l'une des ruptures les plus intéressantes de l'histoire récente de la photographie, en utilisant un langage proche de l'album de photos de famille pour nous raconter, non pas en tant qu'observateur objectif mais des deux côtés à la fois de l'appareil, une chronique sincère pleine de violence, drogue et sexe,



MAMAC *Trying to dance*, 2004 © JHengström

et qui, avec les années, n'a rien perdu de sa puissance.

JH Engström (Karlstad, Suède, 1969) fut l'un des photographes choisis par Nan Goldin quand l'artiste fut invitée à participer à la programmation du 40e anniversaire des Rencontres d'Arles. A son instar, Engström travaille dans le registre de l'autobiographie, partant de son vécu pour construire des séries d'images qu'il présente sous forme de livres et d'expositions. Pour la biennale de Liège, il a sélectionné des clichés provenant de deux de ses séries fondamentales, *Trying to dance*, un journal visuel réalisé dans les années 90, et *Haunts*, conçu comme une suite, où les espaces publics et la vie de la rue prennent davantage d'importance. Ces séries mêlent les autoportraits, les photos des personnes qui l'entourent, les paysages et les détails. Il utilise aussi bien le noir et

blanc que la couleur, ses photos sont tantôt nettes, tantôt floues, parfois même délavées ; les scènes sont tendres, poétiques ou choquantes. Pour le photographe, ses photos doivent être vues comme un tout, non pas une à une mais comme la vision d'un présent qui peut être inquiétant. L'effet recherché, pour un regard attentif, vise à créer une histoire en partant d'un ensemble, même si passé, présent et lieux divers s'entrecroisent. Car Engström montre, au MAMAC, une murale regroupant des photos en provenance, pour la première fois, des deux séries.

Genaro Marcos Navas

BIP 2012: du 10 mars au 6 mai 2012

## Le Musée de la photo de Charleroi fête ses 25 ans. Xavier Canonne invite Georges Vercheval.



« Double mixte » © Elka

L'on ne brise pas aisément le lien intime unissant le photographe et son modèle, le premier opérant le plus souvent hors-champ, le second livré à l'examen du spectateur. Ailleurs, l'autoportrait vient parfois proposer une alternative à cette relation, l'artiste s'offrant au miroir de la représentation : l'on n'en sort décidément pas s'agissant du portrait.

Elka, ce duo de photographes, vient avec la série *Double mixte* déroger à la règle, proposant des autoportraits par modèles interposés, posant en des espaces familiaux, arborant des masques de papier aux traits des photographes.

Neutralisant la fonction même du portrait en exerçant toutefois dans le même protocole, ils s'éloignent tout autant de la démarche photographique en substituant à la ressemblance un collage visuel, le masque s'insinuant entre le modèle, les photographes et le spectateur, les renvoyant dos à dos. Ce qui apparaît ici n'est plus l'autre, mais soi qui est un autre, aveuglant

le modèle dans une représentation figée qui va se répétant au travers des photographies, quête sans fin où l'on est réduit au détail vestimentaire, au décor, et non plus au visage devenu familier autant que dérangeant.

En cela, le masque si présent devient une zone neutre, un vide autour duquel tout gravite, la connivence entre les photographes et leurs « doubles » étant seul témoignage d'un échange qui s'est passé avant la prise de vue, l'amont étant ici plus précieux que l'aval.

« Double mixte », certes, mais à ce jeu, qui fixe les règles, et qui sert en premier ?

**Xavier Canonne, Directeur du Musée de la Photographie, Charleroi**

Elka. \* Musée de la photographie, 11 av. Paul Pastur, 6032 Charleroi, jusqu'au 20 mai.

Pour fêter ses vingt-cinq ans, le Musée de la photo offre à **Georges Vercheval**, fondateur et premier directeur du lieu, l'occasion d'occuper les cimaises de l'ancien Carmel. Amoureux de sa région et de ses terroirs, Vercheval développe sur trente ans, de 1958 à 1988, une œuvre photographique en noir et blanc. On imagine facilement les joies du randonneur (qu'il est sans doute encore), s'intéressant avant tout à rendre vivante une esthétique locale que l'on a souvent tendance à rejeter. Je pense à cette architecture si particulière du Borinage, avec ses terroirs et ses maisons ouvrières classées au registre du misérabilisme historique... Avec Vercheval, la photographie est structurée: le paysage pose et l'homme passe. L'humain n'est que rarement sujet central, ou alors par un jeu de passe-passe il se fond le temps d'un éclair, dans le paysage pour devenir lui-même terroir ou architecture... Ce n'est plus du réalisme, c'est autre chose, de l'ordre du mimétisme. Autre époque, le terroir de l'Épine (photographié par Vercheval) a aujourd'hui muté, il a perdu sa fixité. Il est devenu tout vert et se visite en courant sur YouTube...

Dans la série des terroirs, une autre découverte: les terroirs vus sous l'angle de **Witho Worms**. Une trentaine de photos de terroirs nous font face. Particularité: pour réaliser son travail, l'artiste a utilisé la technique de l'impression au charbon, une méthode artisanale très populaire au 19e siècle. Chaque photo est donc fabriquée avec le charbon du terroir photographié.

A ne pas rater, les photos en couleurs de **Jan Banning** sur le thème des bureaucrates. De 2003 à 2007, Jan Banning a photographié des bureaucrates dans le monde entier. La photo est en soi banale et répétitive. Chaque fois c'est le même protocole: photo carrée, de grand format qui présente un bureaucrate assis derrière son bureau fixant du regard son interlocuteur le photographe. Les photos sont prises sur le vif. Les

modèles n'ont pas le temps de poser. Hormis la part artistique, c'est un bon sujet de reportage ethnologique: ça part du Shérif texan coiffé de son Stetson et ça fait le tour du monde. C'est intéressant au niveau du choc des cultures et des aménagements locaux, riches et (surtout) pauvres, il y en a pour tous les goûts. Une fois passé le côté exotique et amusant de chaque prise, le plus surprenant est encore le cartel d'accompagnement de chaque photo qui nous ramène à une réalité concrète. Il décrit en détails, le nom, la fonction et le salaire mensuel de chaque fonctionnaire. J'ai été stupéfié par un commissaire africain. Le cartel stipule: «*Libéria 2006, Sr Warford Weadodu n'a pas de budget et n'attend pas d'argent de sitôt de la part des autorités désargentées de Monrovia. Salaire mensuel 1110 dollars Libériens (19 €), mais il n'a reçu aucun salaire pendant l'année précédente*». Avec ce niveau de lecture, la photo prend une autre dimension...

A la galerie du Soir, la carte blanche est offerte à Jean-Marie Wynants. Il a opté pour le duo Elka qui s'interroge sur la relation artiste/modèle.

L.P.

**Musée de la photographie (Mont-sur-Marchienne). Jusqu'au 20 mai Georges Vercheval, "L'ordre des choses - Photographies 1958-1988".**



Georges Vercheval, *Terril de l'Épine, Montignies sur Sambre. Tirage d'époque*  
©FluxNews

## Pierre Muyle: « Le MADmusée doit sortir de ses murs »

Le MADmusée est un musée d'art situé à Liège qui s'inscrit dans le champ de l'art outsider. Il œuvre à la conservation, à la recherche et à la présentation de productions d'artistes handicapés mentaux. Début 1980, une structure baptisée Créahm est créée par Luc Boulanger. Ce dernier va développer l'idée d'ateliers artistiques pour handicapés mentaux. Liège, Bruxelles puis Fribourg vont constituer dès le départ la plaque tournante de ce concept. Il y a deux ans, Carine Fol, chargée de la direction générale a proposé pour Liège, l'engagement d'un directeur d'origine flamande, Pierre Muyle, qu'elle avait repéré lors de Bruges 2002. Cette nomination intervient dans la perspective de la construction du nouveau musée. Entretemps, la crise budgétaire a fait son entrée et les prévisions budgétaires sont plutôt alarmistes. « Au départ, ça devait coûter 2 millions d'euros. Avec le retard, le cahier des charges dépasse déjà le double de cette somme », nous confie Pierre Muyle.

Avec « L'exposition du Créahm n'aura pas lieu », il invite tous les Liégeois à participer à son projet. Les gens doivent adopter chez eux une œuvre du Créahm. En échange, il les invite à lui livrer les différents commentaires suscités par ces œuvres. Cet archivage hétéroclite sera exposé au MADmusée. Dès le départ, Pierre Muyle définit ses priorités: « Le MADmusée doit sortir de ses murs, créer des connexions, des liens ». Cette vision prospective qui s'inscrit en continuation de la politique menée par André Stas qui pilotait le navire dans les années quatre-vingt...

Entretien entre Lino Polegato et Pierre Muyle:

**N'est-ce pas un paradoxe de faire entrer tous ces artistes dits « handicapés » dans un musée d'art outsider? Ne risque-t-on pas de les maintenir d'office dans un état d'outsiders?**

Oui, mais il faut être conscient de ce qu'est un musée. Ne pas le prendre comme une forme établie mais le confronter à son essence qui est la collection, la recherche et la présentation. La collection est spécifique; elle

**Reconnu, en 2008, comme musée de catégorie B par la Communauté française, le MADmusée, que dirige Pierre Muyle, occupe une place importante dans le milieu artistique liégeois. Sa participation remarquée au sein de la Biennale photo liégeoise le démontre. Pourtant tout n'est pas rose pour son nouveau directeur: les travaux de rénovation pour l'agrandissement du musée sont en standby par manque de crédits suffisants.**

a son histoire et ses œuvres. Elle est essentielle, non en tant que défense de l'art « handicapé » mais en tant que collection qui a une logique. Un lieu dédié à la recherche, centré spécifiquement sur des personnes qui travaillent dans le contexte des ateliers a une raison d'exister. Le but n'est pas de l'enfermer, mais de mieux le connaître et de l'ouvrir.

**À partir de quand une création devient-elle œuvre d'art ?**

Je n'ai pas de formule magique pour déterminer si une chose est œuvre d'art ou non. Il y a beaucoup de subjectivité. C'est avant tout une expérience de rencontre et de suivi qui s'inscrit dans une durée.

**Tu es d'origine flamande, installé à Liège depuis deux ans. Qu'est-ce qui différencie Liège d'une ville comme Gand ?**

Si on parle de la réalité d'une institution muséale comme la nôtre, la différence est énorme. En Flandres, même les petits musées qui acquièrent une reconnaissance, on ne leur donne pas 72000 euros pour fonctionner par an. Si un musée en Flandres se retrouvait dans un tel cas de figure, il y aurait une mobilisation générale. Le monde culturel se fédérerait pour que ça change.

Je constate qu'il y a, en Wallonie, un complexe d'infériorité qui tire les gens vers le bas. Ça démarre très tôt, à l'école.

**Que penses-tu du CIAC qui doit bientôt remplacer le Mamac ?**

On se rencontre que ce dont ce lieu a besoin, c'est d'une personne aux

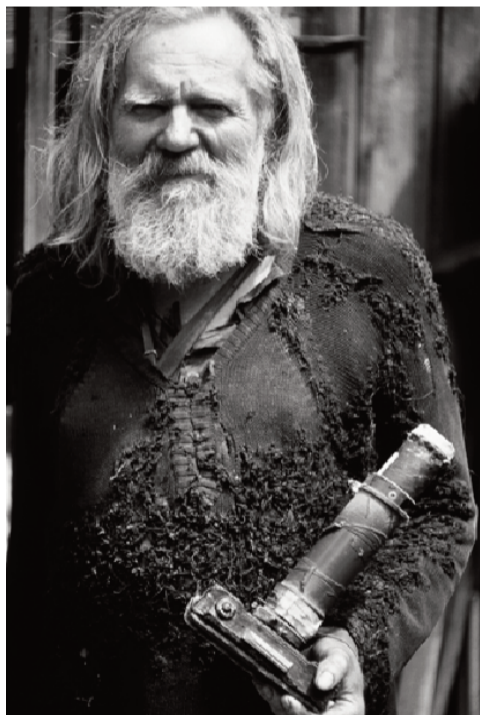


commandes qui soit bien payée, de budgets et d'une équipe pour travailler. Imaginons que l'on veuille faire de ce musée une marchandise touristique, ça peut être un choix défendable, mais il faut qu'il y ait une politique touristique qui rentabilise cet investissement. A ma connaissance, il n'y a ni projet touristique, ni projet culturel en vue. Faire un CIAC parce qu'on s'est promis que l'on allait le faire, ne suffit pas. Avant de décider, il faut faire une étude par rapport à la situation unique de Liège en tant qu'humus culturel et à partir de là faire des choix.

## De l'art outsider à l'art contemporain. Comment se construit un mythe?

«Rumours/Rumeurs», c'est sous ce titre évocateur, situé à mi-chemin entre fiction et réalité, que Pierre Muyle a choisi de participer à une exposition thématique dans le cadre de la Biennale photo de Liège. Quatre artistes y figurent, Morton Bartlett, Lee Godie, Loulou et Miroslav Tichy.

Les petites sculptures en argile de Loulou, d'inspiration naïve, occupent le centre de la salle d'exposition. Parfois rehaussées de couleurs, elles représentent des personnages expressifs. On peut franchement les étiqueter dans le domaine de l'art brut. Ce qui n'est manifestement pas le cas des trois autres artistes photographes qui l'entourent. Un mariage étonnant. Indirectement, par cette association, Pierre Muyle soulève la question du rapport étroit entre art contemporain et art brut. La photographie, selon certains spécialistes de l'art brut, ne provient pas d'une pulsion créative instinctuelle. Trop liée à l'intellect, elle n'aurait pas une authenticité suffisante pour intégrer la famille... Les temps changent. Poussés par le marché de l'art, les photographes nommés "outsiders" ont aujourd'hui la cote. En intronisant, en 2004, Miroslav Tichy à la Biennale de Séville, Harald Szeemann a entrouvert la porte du mythe du photographe outsider. Car il s'agit bien ici de mythologie. L'exposition au MAD nous le démontre. Si la personnalité de Loulou s'éclipse totalement derrière son oeuvre, chez les trois autres, au contraire, elle a tendance à prendre le dessus. Plus spécifiquement dans l'oeuvre photographique de Lee Godie qui opte pour le photomaton retravaillé pour s'inventer une personnalité fictionnelle. Cindy Sherman en collectionnant les autoportraits de Godie l'adoptera en tant que précurseur d'un style. Chez Morton Bartlett et Miroslav Tichy, les deux célibataires endurcis, la photo deviendra une usine d'assouvissement de phantasmes sexuels. L'un passe son temps libre à fabriquer et habiller ses poupées en plâtres en les photographiant sous des angles suggestifs. L'autre s'amuse à traquer les femmes dans la rue au téléobjectif. Là aussi, on les considérera tous deux, comme des



Miroslav Tichy « Les défauts font partie intégrante de mon travail. Quelque chose de beau et parfait n'intéresse personne ». © Roman Buxbaum

pionniers. Les frères Shapman admirent l'oeuvre de Morton Bartlett et Arnulf Rainer tombe sous le charme en visitant Tichy. Le cas le plus typique de fabrication du mythe est sans contexte Miroslav Tichy. Clochard céleste, figure romanesque, ce voyeur impénitent fabriquait ses appareils photos en polissant ses lentilles à la cendre de cigarette. On ironisera sur l'énormité du téléobjectif, une extension du corps trahissant difficilement quelques gourmandises... En réalité, Miroslav Tichy se considérait avant tout comme un peintre. C'est dans cette vision de lui-même qu'il aurait voulu être reconnu par le système. Tichy n'avait qu'une considération modérée pour ses photos. Une fois tirée, il s'en servait parfois comme com-

Depuis son passage à la Biennale de Séville en 2004, la reconnaissance de Tichy se construit autour de deux axes: la valorisation du milieu de l'art contemporain et la légitimation muséale. Le marché suivra bientôt...

*Miroslav Tichy, décédé en 2011, avait tout de la figure légendaire de l'artiste bohémien du début du siècle dernier.*

*En 1950, la montée en force des communistes le force à quitter l'Académie des Beaux-Arts de Prague. Il quitte la ville et se réfugie à Kyjov où il s'adonne à la photographie. Il développe ses clichés lui-même. Disposant pourtant du matériel nécessaire, Tichy prend du plaisir à fabriquer lui-même ses propres caméras et lentilles. Considéré comme subversif par le régime, il passe de longues années en prison. La Fondation Tichy Ocean gère aujourd'hui son oeuvre.*

bustible, nous explique son collectionneur Roman Buxbaum (à voir sur You tube «fluxnews.skyrock.com»). Ce qui lui importait, c'était la réalité du terrain, la quête déambulatoire. Comme un chasseur à la recherche de gibier, une fois la belle ciblée, il la fixait dans sa boîte et la ramenait chez lui dans son labo pour pouvoir ensuite la faire renaître au monde.

Sa consécration tardive a probablement été facilitée par la reconnaissance de l'esthétique urbaine dans l'art contemporain. Les constructeurs de mythes inscrivent naturellement Tichy dans un courant qui traverse tout l'art contemporain, de la street photography aux courants situationnistes, en passant par tous les artistes adeptes de la cartographies urbaine. Harald Szeemann, en tant que commissaire-artiste, ne s'y est pas trompé, lui qui préférerait sacraliser le processus créatif (l'aura authentique selon Benjamin) aux dépens du résultat final (le fétiche, la

relique). Une question reste cependant sans réponse: Pourquoi, a-t-il attendu 20 ans avant de l'introniser officiellement dans le milieu de l'art? D'après Roman Buxbaum, Szeemann connaissait l'oeuvre de Miroslav Tichy depuis 1989...

Quoi qu'il en soit, après Séville, pour Tichy, la voie royale s'ouvre enfin. Un passage à la Kunsthaus de Zurich puis une expo remarquable au Centre Beaubourg vont enclencher le mécanisme de la légitimation et l'entrée dans les collections... Bizarrement les prix de ses photos n'atteignent pas encore des sommets. Pour combien de temps encore?

L.P.

«Rumours/Rumeurs». Jusqu'au 6 mai à Liège au Madmusée.

Tichy est visible également à la Galerie Pascal Polar L'expo est prolongée jusqu'au 26 mai 2012.

108 chaussée de Charleroi 1060 Bruxelles,

rens. : +32 (0)2 537 81 36



Miroslav Tichy 15/2/93 untitled 24,3 X178,6 gelatin silver print.



Charlemagne Palestine chez lui, photo Yannick Franck.

# CHARLEMAGNE PALESTINE: DO IT!! DO IT NOW!!! DO IT WOWWWWWW!!!!

**Yannick Franck: -Lors d'un précédent entretien tu me parlais de la dimension chamanique de ton travail, tu disais même avoir précédé Nam June Paik dans cette démarche, peux-tu développer ?**

Charlemagne Palestine: Depuis toujours les chamans de toutes sociétés et cultures confondues me touchent profondément, tant dans mon cœur que dans mon esprit!! J'ai été appelé par cet esprit chamanique et c'est le chemin que j'ai suivi tout au long de mes aventures!! L'histoire avec Nam June Paik est comme la plupart des autres histoires liées à l'art moderne, elle tourne surtout autour de la question de savoir qui était le premier. Pendant un moment dans la scène New Yorkaise j'étais « le » chaman, et puis le terme s'est répandu et Nam June, plus vieux et reconnu que moi est devenu « le » chaman, et moi juste « un » chaman. Mais les chamans et autres « chamaniques » existent probablement depuis les hommes des cavernes, il y a plusieurs milliers d'années!!!! Ce sont eux les premiers chamans!!!!

**-Quels sont tes liens avec Fluxus? As-tu déjà été proche de cette mouvance ?**

Au fil des ans depuis les milieux des années soixante, j'ai rencontré et je me suis lié d'amitié avec des artistes "Fluxus". En regardant la liste des artistes Fluxus sur Wikipedia; je me rends compte que j'ai connu les trois quarts d'entre eux personnellement! Parfois, j'ai même été invité à participer à leurs performances, avec des résultats variables. Fondamentalement, nous appartenons à différentes espèces d'artistes-animaux. Ils juxtaposent l'absurdité et l'ordre! Je vis selon un ordre du « chaos par le chaos »; dans le sens ou, comme un animal sauvage, on ne sait pas comment je vais réagir à quelque moment que ce soit et bien souvent je n'en ai moi-même aucune idée! Mon approche a troublé de nombreux « fluxistes » par son imprévisibilité, même si nous créons tous des performances « fluctuantes », nous devons donc être comme des espèces de cousins, c'est pourquoi j'ai eu tant d'amis Fluxus!

**-Est-ce que tu tires une part de ton énergie-inspiration du fait d'avoir grandi à New York ?**

Je suis un enfant de la première génération d'immigrants d'Europe orientale à avoir grandi dans un ghetto dur du Brooklyn des années 1950!! Du coup ma première éducation fut celle de la rue, j'ai développé après un appétit vorace pour la connaissance en général et j'ai suivi des cours dans de nombreuses écoles pour éviter de devoir aller faire la guerre au Vietnam!! Mais je ne suis pas un intellectuel « livresque »!! Je me sens plus comme un dingo, un chien errant, sauvage qui vit selon ses intuitions! Ce mélange d'animalité sauvage et d'esprit curieux est probablement à l'origine de mon énergie-inspiration!!

**-La figure du diable occupe aussi une place importante dans ton travail...**

Des démons mais aussi des anges!! Les tristes, les joyeux, les mauvais et les fous!! Ce qui est bon, ce qui devrait être, ce qui voudrait être!! L'étrange, le doux, le sûr!! Les aléas de la vie!! Je suis passé par pas mal d'entre-eux en éprouvant des difficultés et de la douleur mais aussi avec plaisir et en en tirant quelque chose. J'opte pour un monde « plein de tout »!! Comment certains peuvent-ils donc me définir comme un « minimaliste » à moins d'être idiots, aveugles et sourds???

**-Les quelques fois où j'ai eu le privilège de te rencontrer au « Club Charlemagne », j'ai eu l'impression que c'était une sorte de caverne d'Ali baba, un lieu idyllique où la réalité quotidienne s'arrête au pas de la porte, repoussée par l'esprit du lieu, la magie des nombreuses choses que tu collectes de par le monde, la boule à facette qui côtoie la tête de cerf au-dessus de la porte du living, et bien sûr les nombreuses divinités qui siègent sur les deux pianos à queue en vis à vis, il y a quelque chose de proprement fantastique dans ce qui t'entoure comme dans ton travail. Peux-tu me dire comment tu vois la chose? Est-ce que ton travail, comme ton lieu de vie sont des lieux à part, où se concentrent une énergie particulière, une magie salvatrice qui guérit et protège du tumulte du monde ?**

Comme tu l'as bien décrit, Aude et moi avons créé une sorte de "caverne d'Ali Baba" et de "1001 nuits" qui reflète en quelque sorte nos 2 patrimoines! Le grand-père d'Aude a construit le « Palais Stoclet » à Bruxelles en 1905, un bâtiment art nouveau dont le moindre élément (l'architecture comme chaque chaise, chaque tapis, chaque plat, chaque fourchette, chaque cuillère et chaque œuvre d'art) a été conçu expressément comme part intégrante d'une « œuvre d'art totale"! Notre "Aude + Charlemagne Palace" bien que beaucoup plus dans le fantasme et le délicieux chaos peut aussi être vu et vécu comme une « œuvre d'art totale », comme celle conçue par son grand-père, et un « Sacred Bordello », terme que j'utilise pour nommer mes œuvres d'art totales! De cette façon, nous avons créé ensemble un "Magical Mystery World" en dehors de la réalité quotidienne!

**-Do you have a Motto? A leitmotiv?**

DO IT!! DO IT NOW!!! DO IT WOWWWWWW!!!!

It's from my favorite guru, Charlebeanzzzzzz!!!!!! (that's meeee self!!!!)

**-As-tu un diction favori? Un leightmotiv?**

(intraduisible)

**-Quels sont tes prochains projets ?**

Je suis né à Brooklyn, à quelques kilomètres de l'endroit où le Teddy Bear a été inventé en 1902-1903 par un couple d'immigrants juifs d'Europe de l'est, ils s'appelaient Morris et Rose Michtom. Cette année, Aude et moi allons créer à Brooklyn et partout où nous pouvons des temples et des sanctuaires pour célébrer le plaisir, la magie et le confort que le Teddy Bear et les autres «Teddies» de toutes les espèces ont donné à nos enfants, nous-mêmes, et à toute la planète ces 110 dernières années!

C'est notre prochain ""grand projet""!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!

Salut à tous depuis le CharleAudeWorld!!!

**Yannick Franck: In a previous interview you talked about the shamanic dimension of your work, you even told me that you actually had preceded Nam June Paik's Neo-Shamanic approach, would you mind elaborating on that?**

Charlemagne Palestine: Since forever the "Shaman" in all societies and cultures had touched something deep and profound in my heart and soul!! Realms "Shamanic" called to me and that's the path I followed in my life's adventure!! The Nam June story is like many other modern art world stories about who came first. For awhile in the New York scene I was "The Shaman" and soon the term began to chicify and Nam June, older and more renowned than I, became "The Shaman" and I just "a shaman"! But shamans or shamanics probably exists since "cavemen" many thousands of years ago!!!! They were the first shamans!!!!

**How were you related to Fluxus? Have you ever felt close to the movement?**

Over the years since the mid sixties I have met and befriended artists who were "Fluxus". Looking at the Wikipedia list of Fluxus artists; I've known 3/4 of them personally!! Sometimes I've even been invited to participate in their performances with variable results. Fundamentally we are different species of artist-animals!! They are "notational" artists and performers, juxtaposing absurdity with order!! I live by a "chaos out of chaos" order; meaning that like a savage animal, no one knows how I will respond at any given time and often neither do I!! My approach troubled many "Fluxers" by its unpredictability, though as we all use performance in a "fluctuating" way we must be like cousins somehow and that's why i have had so many Fluxus friends!!

**-Is a part of your energy-inspiration coming from your youth in New York?**

I am a first generation son of eastern european immigrants growing up in a tough Brooklyn ghetto of the 1950's!! So first I had a street education and after I had a voracious appetite for knowledge of all subjects and went to many schools to keep out of the Vietnam war!! But I'm not a book intellectual!! I feel more like a dingo, a free roaming wild dog who lives by his wits! This mixture of wild animal and curious intellect are probably the roots of my energy-inspiration!!

**-The figure of the devil also has an important place in your work...**

Yes devils but also angels!! The sad, glad, bad, mad!! The good, should, would!! The weird, the sweet, the sour!! The ups and downs of life!! I've experienced a lot of them and found even with difficulties and pain; as well as pleasure and gain; I prefer a world "full of everythings"!!!

So how can some say I'm a "minimalist" unless they're deaf, dumb and blind???

**-The few times I have had the privilege to meet you and your wife Aude at Club Charlemagne, I had the impression that it was a sort of cave of Ali Baba, an idyllic place where daily reality ends neat at the front door, kept away by the aura of the place, the magic of the many talismans you bring back from all over the world and of course, the many divinities on the two grand pianos in the living room... There is something actually fantastic in the air. Can you tell me how you conceive it? Is your work, like your house, a place apart with a particular energy, a magic spirit that heals and protects from the tumult of the world?**

As you have well described Aude and I have created a kind of "Cave of Ali Baba" and "1001 nights"! It reflects our 2 heritages in a way!! Aude's grandfather built the art nouveau "Palace Stoclet" in Brussels in 1905 where the architecture and every chair, every rug, every plate, every fork and spoon and every art work were made to be presented together as a "Total Work of Art"! Our "Aude + Charlemagne Palace" though much more into fantasy and delicious chaos can also be seen and experienced as a "Total Work of Art" as her grandfather conceived and a "Sacred Bordello" the term i use for my total works of art!! In this way we've created a "" Magical Mystery World"" apart from the daily world; together!!!!

**-Do you have a Motto? A leitmotiv?**

DO IT!! DO IT NOW!!! DO IT WOWWWWWW!!!!

It's from my favorite guru, Charlebeanzzzzzz!!!!!! (that's meeee self!!!!)

**-What are your next projects?**

I was born just a few kilometers from where the original Teddy Bear was invented in Brooklyn by an eastern european Jewish immigrant couple named Morris and Rose Michtom in 1902/03!! This year Aude and I will begin to develop in Brooklyn and everywhere we can; the creation of temples and shrines to celebrate the pleasure, the magic and comfort that the Teddy Bear and "teddies" of all species have given to our children, ourselves, and our planet these past 110 years!!

That's our next ""big project""!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!

best to everyone from CharleAudeWorld!!!

# Parades amoureuses

A l'occasion de la première édition de Slick Art Fair Brussels, la Galerie Dubois-Friedland propose un solo show consacré à l'artiste bruxelloise Karine Marenne. S'intéressant aux jeux de domination et de pouvoir qui construisent tant le couple amoureux que le couple artistes/collectionneurs, cette artiste pluridisciplinaire propose, avec *Art Maid*, de s'inviter dans des collections particulières pour un brin de ménage à grande portée critique.

À la suite d'un colloque organisé par l'École des Beaux-arts de Nîmes en 2001, Pierre Bourdieu livrait, dans l'ouvrage collectif intitulé *Penser l'art à l'école*, une réflexion désormais célèbre selon laquelle « toute une partie de l'art contemporain n'a pas d'autre objet que l'art lui-même ». Évoquant un repli du champ artistique, le sociologue introduisait l'idée que l'artiste contemporain, dans sa quête de transgression des critères traditionnels de l'art, se situe principalement par rapport à l'histoire de ses pratiques et s'adresse, de fait, plus à une élite savante qu'au néophyte. Hermétique, « autoréférencé », le champ artistique ne sortirait donc de son pré-carré que par l'entremise de quelques ventes spectaculaires ou quelques scandales, nourrissant *a priori* du grand public à défaut de faire la lumière sur ses réalités artistiques, mais aussi sociales. Analysant cette opacité, Karine Marenne s'intéresse avec sa dernière œuvre aux rapports de force et aux jeux de pouvoir qui aiguillonnent ou atrophient la création contemporaine. Intitulée *Art Maid*, elle y évoque le rapport d'interdépendance qui caractérise le couple artiste/collectionneur, mais aussi la difficulté d'être une femme dans un monde essentiellement masculin. Présenté pour la première édition de la Slick Art Fair Brussels, non sans ironie, cet ensemble de dessins, broderies, photographies et performances, montre que la création artistique est avant tout affaire de pouvoir.

## Sex appeal

Affublée d'un uniforme de soubrette noir et rose, équipée de seaux et de plumeaux, Karine Marenne propose avec *Art Maid* de s'inviter chez de célèbres collectionneurs pour un brin de ménage moins ingénu qu'évocateur. En effet, coiffée à la garçonne, prenant des poses stéréotypées, l'artiste déambule parmi les œuvres en s'acquittant d'une tâche communément considérée comme ingrate. Ayant tout d'abord imaginé l'action sous la forme de dessins préparatoires l'amenant à épousseter les cochons tatoués de Wim



Karine Marenne s'intéresse avec sa dernière œuvre aux rapports de force et aux jeux de pouvoir qui aiguillonnent ou atrophient la création contemporaine. Intitulée *Art Maid*, elle y évoque le rapport d'interdépendance qui caractérise le couple artiste/collectionneur, mais aussi la difficulté d'être une femme dans un monde essentiellement masculin.

Delvoye, ou le *Cry me a river* d'Ugo Rondinone, Karine Marenne a voulu, par la suite, donner vie à son idée en s'invitant dans de célèbres collections bruxelloises. Si ces esquisses rehaussées à l'aquarelle rose font office d'études, elles permettent dans le même temps de donner un avant-goût de la performance à venir à des collectionneurs souvent peu désireux d'ouvrir les portes de leur intimité. Ici, le dessin préparatoire est à la fois œuvre, à la fois support d'une campagne de communication visant à attiser la curiosité des mécènes, car en effet, *Art Maid* ne peut exister qu'au travers de la participation du collectionneur, déposant ainsi l'artiste d'une part de son autonomie. De fait, le vocabulaire gestuel que

Karine Marenne adopte, tant dans ses dessins que dans les photos qui immortalisent ses performances, n'est pas sans évoquer directement l'impératif de séduction : tantôt à quatre pattes, tantôt lascive, elle met en scène le fantasme de la soubrette, sensuelle et ingénue, comme métaphore d'un univers fonctionnant essentiellement sur la communication et l'instrumentalisation du désir. L'artiste adapte son travail aux goûts du mécène tout en manipulant ses critères d'évaluation, tout en le séduisant. Reconnaisant implicitement que le monde de l'art dépend économiquement des élites qui le financent, elle pose la question suivante : le collectionneur collectionne-t-il les artistes, ou les artistes collectionnent-ils



les collectionneurs ? Dans ces jeux de domination, il devient difficile de savoir qui exerce son pouvoir sur l'autre, et le rôle fondamental que joue ici le consensus n'est pas sans évoquer la remarque de Foucault au sujet du *rituel*, selon laquelle « l'échange et la communication sont des figures positives qui jouent à l'intérieur de systèmes complexes de restriction, et ils ne sauraient sans doute fonctionner indépendamment de ceux-ci ».

## L'impératif de performativité

La présence de cette œuvre sur le stand de la galerie bruxelloise Dubois-Friedland à Slick Art Fair Brussels est une occasion de poursuivre cette entreprise de mise en abîme. Dédiées aux collectionneurs, les foires se sont en effet imposées comme les haut-lieux du marché de l'art en ce qu'elles font et défont les modes et permettent de distinguer « ce qui se vend de ce qui ne se vend pas ». Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si tant de jeunes artistes s'y précipitent chaque année. Consciente du rôle que joue le circuit des foires et des biennales, Karine Marenne proposait déjà dans *I love art*, aux côtés de Roberta Miss et de la curatrice Frédérique Versaen, une parodie d'émission de gym des années 80 au sein des espaces du Palais des Beaux-arts. Le rapprochement des mondes de l'art et du sport soulignait alors l'impératif de performance et de résultats assigné aux artistes d'aujourd'hui, artistes dont la valeur se mesure souvent à la seule cote qu'ils atteignent sur le marché. La poursuite de *Art Maid* sur les stands de la Slick Art Fair pourrait bien faire office de pendant à cette performance, l'artiste continuant d'épousseter et de nettoyer les œuvres présentées à la foire dans son costume de soubrette, à la vue de tous, priant indirectement les professionnels de se poser des questions aussi élémentaires qu'indispensables sur leur propre univers. Au-delà de sa dimension érotique, la figure de la femme de chambre en appelle donc aux notions d'exploitation, symbolisant le gouffre qui sépare les élites des travailleurs qui en dépendent. L'affaire DSK a révélé aux yeux du monde un rapport d'assujettissement et de subordination du personnel domestique – presque exclusivement féminin – au client, et *Le Monde Diplomatique* a livré, en septembre 2011, un dossier analysant cet univers où la plus grande précarité côtoie d'immenses fortunes au quotidien. Devant anticiper sur les désirs du commanditaire, l'artiste contemporain, à l'image de la femme de chambre, éprouve des difficultés à affirmer sa liberté dans l'exercice de son art, se faisant l'obligé des logiques spéculatives dans un univers fonctionnant, là aussi, à deux vitesses. Ne développant aucun parti-pris, Karine Marenne enjoint cependant le regardeur à quitter le confort de la contemplation pour exercer un point de vue critique sur les mécanismes d'un monde auquel il participe plus ou moins directement.

## Une féminité mise en scène

Si la liberté de l'artiste est entravée, depuis l'exercice limité de sa créativité jusqu'à la précarité de sa situation sociale, il convient enfin de souligner le fait que Karine Marenne joue de son statut « d'artiste-femme ». En effet, sous couvert d'une prétendue quête de parité se dissimule souvent une forme de discrimination positive, et ce « label », très en vogue ces dernières années, fait sans doute office de troisième handicap sur les chemins de la liberté de création. Le Château de Taurines, en France, propose à titre d'exemple une exposition intitulée « Artistes n.f. », exposition exclusivement féminine qui n'a pourtant « pas pour ambition de classer les créations en fonction du genre de leurs créatrices (sic ! ) ». Réduite à une sorte d'exception de la profession quelque peu exotique, « l'artiste-femme » devient un sujet en soi, une thématique pour curateurs en manque d'imagination. Gageons qu'une exposition mixte sans cartels aurait sans doute mieux servi le propos, le regardeur ne pouvant pas se référer au genre comme critère d'appréhension des œuvres. Quoi qu'il en soit, Karine Marenne se plaît à jouer de manière faussement ingénue de cet impératif de féminité, en remplaçant le blanc traditionnel de son uniforme de soubrette par le rose, radicalement féminin. Si l'artiste de sexe masculin ne subit aucun impératif lié à son genre, « l'artiste-femme » se doit en effet de laisser transparaître la question de sa féminité au travers de la maternité (Gina Pane), de la relation de la fille au père (Louise Bourgeois), de la sexualité (Tracey Emin), d'une délicatesse supposée voire, en négatif, de la virilité dont elle sait parfois faire preuve dans sa pratique (Alina Szapocznikow). Prenant acte de cette forme de ghettoïsation, Karine Marenne amplifie sa féminité jusqu'à la rendre caricaturale, presque suffisante, quand elle jette un regard de côté, bouche ouverte, en se sachant la moitié du visage avec son chiffon. Les loques jaunes brodées au point de croix donnent à voir différentes inscriptions : *L'oeuvre*, *Art Maid*, et un hameçon. Ce dernier, comme un point d'interrogation renversé, achève de poser la question de la soumission et de la séduction : dans ce petit jeu entre artistes et collectionneurs, il est en effet difficile de savoir qui tient la canne et qui mord à l'hameçon.

Anthoni Dominguez



## ART BRUSSELS FETE SON 30e ANNIVERSAIRE

DU 19 AU 22 AVRIL 2012



Tinka Pittoors, *Pixelrot*, 2012, 155 x 155 x 60 cm.  
Courtesy Triangle Bleu.

Art Brussels fête son 30e anniversaire. Cette foire qui se veut prospective au niveau des jeunes talents à promouvoir tentera une fois encore de convaincre collectionneurs et critiques de la qualité de ses choix. Plus de 2000 artistes, confirmés internationalement ou non seront au rendez-vous. Nous constatons cette année, une fois encore, la sous-représentation de galeries provenant du sud du pays.

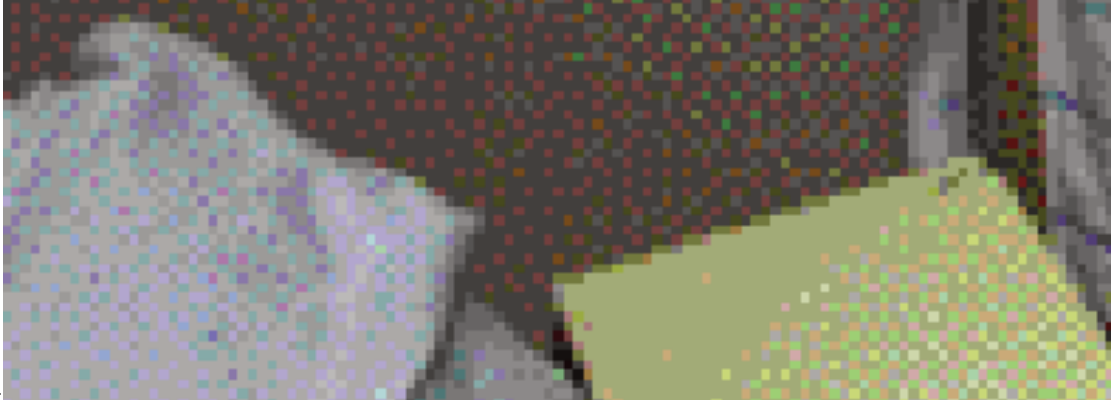
La galerie Nadja Vilenne et la galerie du Triangle Bleu sont les deux seuls représentants belges originaires du sud du pays, encore habilités à jouer en série A. C'est trop peu au vu du nombre d'artistes talentueux.

À qui la faute ? Sans aides publiques ce genre de prise de risque est-il encore tenable ? Sans politique d'achat concertée au niveau des collections publiques des Centres d'art opérant dans le secteur francophone, le jeu est-il encore jouable ?

De nombreuses questions restent encore sans réponse. Il faudra un jour ou l'autre s'y atteler frontalement avant que le désert ne prenne trop d'ampleur.

Le Triangle Bleu se présentera cette année avec des artistes défendant la peinture dans ce qu'elle a de plus prospectif : Mil Ceulemans, Sen Chung, Bernard Gilbert Bénédicte Henderick, Loïc Le Groumellec et une sculpture de Tinka Pittoors. Rendez-vous au stand du Triangle Bleu. Et aussi, n'oubliez pas de rendre visite à la galerie Nadja Vilenne, où vous retrouverez avec plaisir les petites peintures de Marie Zolamian, le serpent du Capitaine Lonchamps, les peintures d'Emilio Lopez Menchero, Aglaia Konrad, Jacqueline Mesmaeker et Benjamin Monti.

L.P.





# Monographie de Nathalie De Corte



Nathalie De Corte, sans-titre, huile sur papier, 25X22cm

Aux Editions « Carrément » des Ateliers D'Art Contemporain vient de paraître une monographie de Nathalie De Corte, jeune peintre vivant à Liège. Ce livre a été réalisé à l'occasion d'une exposition à la Galerie Flux prévue fin mai 2012.

La monographie porte le nom : « La fille de personne ». Inspiré par Aldo Guillaume Turin, ce titre aux allures provocantes séduit l'artiste. Elle adhère à cette idée de n'avoir ni père, ni mère en peinture. Ne se revendiquant d'aucun courant, elle peint détachée de tout style.

Elle peint en pleine liberté.

C'est un jour de langue fluide et assez vite lors de notre rencontre Nathalie De Corte me souffle : « Je voudrais que tu dises comment je peins... Face à mes peintures, majorité de gens voient du végétal, du sang, des images ou des concepts sophistiqués légitimant ma démarche artistique... Mais ce que je peins n'a rien à voir avec cela... » Au fil des mots de l'entretien, l'artiste dévoile par petites touches comment elle procède. Rien n'est pensé, anticipé, préparé dans ses œuvres. C'est dans l'instant

présent qu'elle s'engage dans le blanc de la toile sans but de représentation. Elle dit : « Cela commence par un geste, souvent un trait transparent qui, au fur et à mesure, cherche sa forme. Puis, j'augmente le pigment en couches de plus en plus marquées. Je joue avec l'espace de la feuille, son architecture. Je joue avec les vides et les pleins. Des lignes en équilibre se construisent dans cet espace blanc qui ne sera jamais totalement recouvert de couleur. Dans l'avancée du travail, le geste guide : rapide, fort, souple, lourd, saccadé, doux, direct ou violent selon mon humeur... Le geste reste geste. C'est cela pour moi peindre : imprimer un geste. Dans une tension extrême, chaque trait apparaît, dicté par l'instinct. C'est comme à la vie, à la mort, une intensité où il ne faut pas faire de faux pas... Je suis comme en danse... Improvisation sur un fil. Tout importe. Tout est précis. Quand je peins tout se concentre au niveau de ma vie. Il est essentiel pour moi de peindre cette condensation, sinon je suis morte... Puis, tout à coup, c'est là... C'est dit dans mon corps que la forme est juste et je peux m'arrêter... »

A chaque peinture, même processus rituel... Nathalie De Corte entre en fusion avec son art, guidée par la sensation corporelle et chaque fois c'est nouveau et pareil. « Oui, il y a une cohérence dans ce que je peins parce qu'il y a cette cohérence de mes gestes qui reviennent que j'essaye de dépasser avec cette idée de m'étonner... Mais je suis moi, limitée par qui je suis... J'improvise avec cela... La peinture c'est une trace et l'important c'est le moment de la création. L'instant où la peinture se fait. Puis après c'est fini, je l'abandonne... La trace de l'objet qui reste au mur ne m'intéresse pas. C'est sûrement pour cette raison que j'expose peu... Il y a quelque chose d'indiscret à imposer ainsi des œuvres au regard... En Asie, les œuvres sont collectées dans des fardes ou accrochées au mur d'une pièce

sombre, pas dans une pièce lumineuse où la vie bat son plein... » Et la voilà qui se lève... « La fille de personne » va chercher une grande farde cartonnée qu'elle déplie au sol entre ses pieds nus. Les œuvres apparaissent une à une. Les peintures de son livre. Silence. Une suite de peintures sans-titre défile lentement. Un souffle sacré frissonne dans l'air de la pièce... Les noms des 4 chapitres choisis par Nathalie De Corte s'incarnent en travail alchimique où **Calcinations** matérialisent une sorte d'œuvre au noir dans la forge des traits de fusain, où **Incandescence** réalise les phases de la rubedo et de l'albedo avec des rouges dynamiques enchevêtrant des albumines suaves... Garance, vermillon, cadmium, alizarine se condensent en vastes dépôts de chaleur, explosent en gouttes, se partagent en plages symétriques, se ramifient en d'improbables ourlets, se dressent en puissantes marques serrées dominant des filaments de blanc terni ou roséolé... Ensuite, la transformation du plomb en or migre vers **Cataclysmes** où des coulées de différents tons défient les lois de l'axe par des échappées, des superpositions, des nouages, des turbulences, des impressions de combats avec la matière. Enfin **Chants** révèlent des suspensions légères, des équilibres apaisants, des arabesques aériennes, mais aussi des carrefours en bulbes, des appuis plantureux et des masses ancrées dans des nuances flamme et grège, parfois gris bleu profond ou encore brun vert délavé... La mise en pages, à cet endroit du livre présente des suites de petits formats dont la répétition fait écho à des incantations ou des mélodies. Boucle des chants.

De ce parcours émerge une force indécible comme une main qui viendrait caresser les viscères. Le péritoine et le cortège de tous les autres fascias tressaillent, telle une onde défroissant l'ensemble des tissus intimes de la chair. Ressenti troublant... Le rapport au corps de l'artiste gagne aussi l'organique de

celui qui contemple et va bien au-delà... « Ma peinture est réelle. Elle découle de gestes concrets, de mouvements où je saisis ce qui advient. Les dérapages et les éclaboussures, je les utilise. Je laisse faire la peinture; je ne la contrôle pas. C'est lorsque mon esprit arrive à se taire que la peinture peut commencer à vivre » Elle cite Bram Van Velde : « Le plus difficile, c'est de ne pas vouloir. Ce qu'il faut, c'est se laisser dominer. » Aux confins du réel sensoriel de ses peintures, l'artiste accède, et en miroir nous fait accéder, à une terre d'intériorité bouleversante. Elle se livre entièrement dans son acte de peindre. « Corps et âme » n'est pas galvaudé mais unifié!

Dans le livre consacré à Nathalie De Corte, deux hommes ont écrit. Deux hommes choisis par l'artiste elle-même. Deux hommes très différents. Eugène Savitzkaya, avec qui elle a déjà collaboré à plusieurs reprises, est un écrivain dont la poésie lui ressemble souligne l'artiste. « Je ne désirais pas qu'il décrive ma peinture mais qu'il réalise un texte en parallèle de qui je suis. » L'écriture du poète semble, il est vrai, proche de la même source qui anime la femme peintre, sillon d'archaïque, de nature rebelle et sauvage. Son texte trouve sa place au milieu de la monographie au lieu-dit de l'Incandescence. Le second auteur, Aldo Guillaume Turin, est sémiologue et vidéaste. Son texte « Vivre rouge » clôt la monographie. C'est un hymne à la part visible et à la part invisible de Nathalie De Corte. En mots sensibles et précis, il cerne la complexité de l'artiste pour dégager le précieux qui gît dans sa pulsion de peindre.

Judith Kazmierczak

expo galerie Flux du 25 mai au 9 juin 2012

## MONS

# Scouflaire : gauchir la géométrie et les normes

Rétrospective partielle pour Jean-Pierre Scouflaire que ce rassemblement de travaux effectués depuis une vingtaine d'années. Une rigueur presque scientifique s'attaque aux lignes et aux formes pour imaginer de nouveaux rapports entre la géométrie et l'inventivité poétique.

Rendre la peinture sculpturale et la sculpture picturale. Tel semble l'objectif de Jean-Pierre Scouflaire (Watsa, 1954 ; vit et travaille à Pâturages). Ses recherches prennent assises sur la simplicité de la ligne, l'épure conférée aux formes par la géométrie, la fausse uniformité de la monochromie.

Des années 90 à aujourd'hui, il ne cesse de malmener les éléments élémentaires que sont rectangles et triangles. Il démontre qu'ils sont capables de fantaisie, qu'ils recèlent une réflexion sur l'espace et la perception que nous en avons. Il sape la normalité des formes que l'usage, l'usage ont réduites à la monotonie, à la standardisation.

Il travaille en peintre ; il réalise en sculpteur. Rares, en effet, sont chez lui les productions en deux dimensions. Encore sont-elles mêmes en trompe-l'œil. Quelques-unes sont carrément en métal ou en bois. Cette pratique s'arrange pour que chaque œuvre ressemblant à une toile traditionnelle joue avec le relief de son épaisseur, casse sa régularité de surface

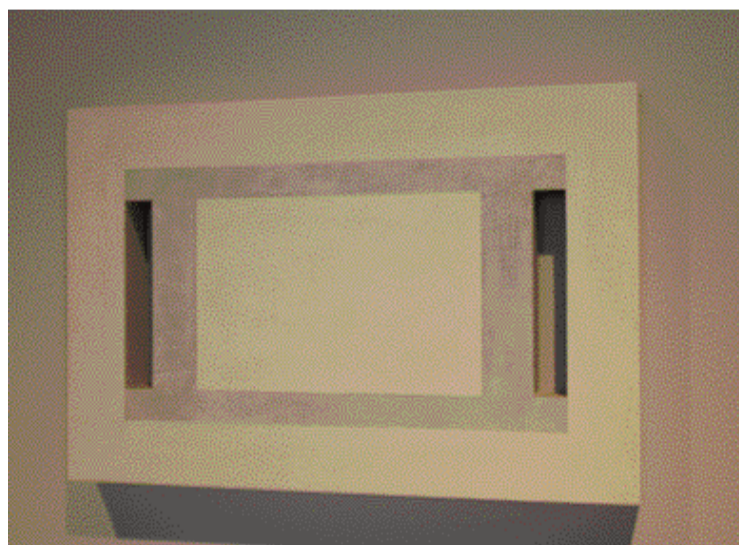
rectangulaire au moyen de découpes qui malmènent l'aspect rigide d'origine.

Le regard s'accroche, s'étonne. Tout ici est équilibré, pensé, rationalisé ; mais tout se renouvelle, ose des incartades face à l'attendu, au rassurant, à l'esthétiquement correct. Ce qui aurait dû être orthogonal passe soudain à l'angle aigu ou à l'angle obtus. Les polyèdres oublient d'être réguliers. Des encadrements – vides, cela va de soi, puisqu'ils laissent voir le mur sur lequel ils sont accrochés – se tordent et se distordent soudain. De petites réglettes métalliques agencées bout à bout viennent ajouter leur démonstration puisque, tels des mètres pliants, elles sont modulables à l'envi.

D'ailleurs, lorsqu'elles sont pleines, ces productions soit se signalent comme mises en abyme grâce à la représentation peinte de leur aspect rectangulaire reprise en successions emboîtées ; soit elles présentent une cavité qui reprend la forme initiale cette fois en trois dimensions.

### Complexité du fondamental

Ce n'est pas innocemment que Scouflaire rappelle volontiers que l'anagramme du mot 'image', c'est 'magie'. Nos sens sont émoustillés par les élucubrations, les trouvailles, les variations créées par l'artiste. Ils sont également sollicités afin de percevoir les rapports qu'entretiennent entre eux la transparence, la translucidité,



Jean-Pierre Scouflaire ©FN MV

l'opacité.

La couleur déjà substituée celle du matériau utilisé. Elle se charge de lumière, irradie ou boit la luminescence du lieu. Elle est soumise aux caprices de la clarté. Elle vibre selon les mélanges et les couches consécutives apposées au pinceau. Elle laisse deviner ce qu'elle recouvre ou au contraire le cache totalement. Par ailleurs, l'éclairage naturel (par ses variations au fil du jour) ou artificiel (par sa disposition) apporte des ombres en contraste avec les zones éclairées, met ou non en valeur la surface visible de la paroi qui accueille l'œuvre.

Des petits formats récents en forme de

boîtes s'attachent aux notions de visible-caché. Ils sont constitués par des superpositions de matières. Par exemple des feuilles de plexiglas agencées en plans ou des rubans adhésifs entrecroisés. Leur degré de limpidité laisse alternativement deviner ou se dérober le contenu de l'assemblage. Là encore, une proposition simple au départ s'avère complexe une fois le travail accompli, se charge d'une part de mystère.

Il en va de même pour ces feuilles de carton insérées dans d'identiques boîtes vitrées. En plus de leur coloration qui rappelle le violet de l'aniline de jadis, les perforations qui les ornent donne lieu à

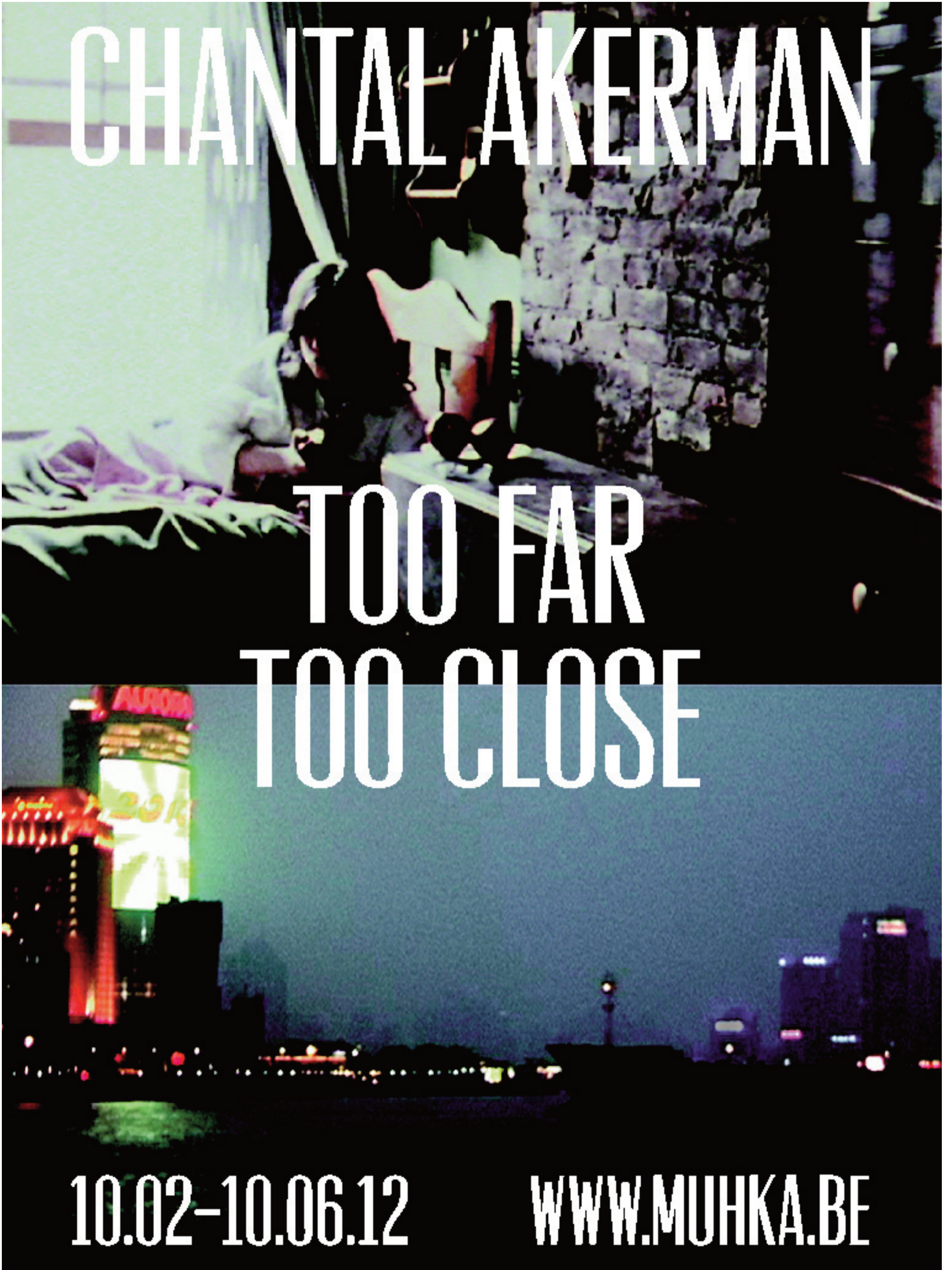
des supputations variées. Selon son imaginaire personnel, chacun y décidera s'il s'agit d'un sol lunaire, d'une parcelle de désert, d'un épiderme émaillé de pores ou de pustules ou d'éraflures voire en proie à la chair de poule, d'une matière vivante en mutation...

Jean-Pierre Scouflaire démontre avec obstination que ce qui paraît simple est porteur d'une riche infinité de potentiels significatifs. En travaillant sur les rapports entre formes, entre couleurs, il met en instabilité l'équilibre. Il ramène le regard vers un élémentaire délaissé par manque d'attention. Il communique un plaisir ludique tout en suscitant une approche méditative à propos de l'infiniment négligé et de ses implications dans une réflexion finalement philosophique puisque produisant de la conscience. Comme l'écrit Luc Dethier : « Jean-Pierre ne laisse pas tranquille, il altère, il inquiète, il étrange ».

Michel Voiturier

Anciens Abattoirs, place de la Grande Pêcherie à Mons jusqu'au 24 juin.  
Infos : +32 (0)65 56 20 34 ou  
[www.bam.mons.be](http://www.bam.mons.be)

Catalogue : Luc Dethier, « Là où je suis. Le présent éternellement », Mons, BAM, 64 p. (20€)



# CHANTAL AKERMAN

# TOO FAR TOO CLOSE

10.02-10.06.12

WWW.MUHKA.BE

2010 is a gift from the Flemish Community and supported by the Province of Antwerp,  
 the City of Antwerp, the National Lottery, the Flemish Decorative Craftsmen - Leids, Kluis and Gebr. de  
 Graaf, Stuvia, In Situ, and the Antwerp Museum for Contemporary Art.  
 Courtesy: Stuvia, the Antwerp Museum for Contemporary Art, Antwerp.



# VUES SUR MURS

## L'IMPRIMÉ DANS L'ART URBAIN CENTRE DE LA GRAVURE ET DE L'IMAGE IMPRIMÉE DU 26.05 AU 02.09.2012

DU MARDI AU DIMANCHE DE 10 À 18H \* 10 RUE DES ANNOIRS \* 7100 LA LOUVIÈRE \* BELGIQUE



+ 32 (0) 64 27 87 27 \* ACCUEIL@CENTREDELAGRAVURE.BE \* WWW.CENTREDELAGRAVURE.BE

LE CENTRE DE LA GRAVURE ET DE L'IMAGE IMPRIMÉE EST UN SERVICE PUBLIC DE LA COMMUNAUTÉ FRANÇAISE DE BRUXELLES. LE CENTRE DE LA GRAVURE ET DE L'IMAGE IMPRIMÉE EST UN SERVICE PUBLIC DE LA COMMUNAUTÉ FRANÇAISE DE BRUXELLES. LE CENTRE DE LA GRAVURE ET DE L'IMAGE IMPRIMÉE EST UN SERVICE PUBLIC DE LA COMMUNAUTÉ FRANÇAISE DE BRUXELLES.



## LIEGE Art urbain

**Le 12 mai 2012, sept sculptures gonflables monumentales viendront se poser en quelques lieux du cœur historique de Liège. Une huitième création de plus petit format sera déclinée en plusieurs centaines d'exemplaires à porter sur sa tête. À découvrir jusqu'au 30 septembre.**

Organisé par le Service Culture de la Province de Liège et l'Office provincial des Métiers d'Art, *OPENAIRS* est le quatrième événement du label « Triennal d'Art Public de Liège ». Sous le dénominateur commun de la ville comme terrain de jeu, chacune de ces expositions possède bien entendu ses singularités – celles-ci découlant essentiellement de la personnalité du commissaire choisi pour donner forme au projet et des artistes invités. En 2002, pour *Bonjour, 24 artistes vous rencontrent*, Dominique Mathieu, directrice de l'asbl « Les Brasseurs » (Liège), et les vingt-quatre artistes exposants tentaient de susciter le débat en interpellant les visiteurs et passants sur le mode de la ballade (24h/24 artistes) et de l'interactivité. En 2006, *Images publiques*, dirigée par Laurent Jacob, directeur de l'asbl « Espace 251 Nord » (Liège), faisait intervenir une trentaine d'artistes sous la bannière thématique et formelle de la ville en chantier et de l'affichage publicitaire. Enfin, en 2010, *Aux Arts, etc.*, dirigée par l'artiste liégeois Jacques Charlier, interrogeait les rapports entre citoyens, art et politique en installant seize œuvres devant autant de portes d'Hôtels de Ville ou Maison Communales. Pour cette édition, l'artiste liégeois Johan Muyle, à son tour directeur artistique de l'événement, invite huit artistes et marque de son empreinte l'ensemble du parcours en imposant une cohérence formelle au projet : le médium et, à une exception près, la monumenta-

lité. Comment se construit une telle exposition ? Si la personnalité du commissaire compte, il n'en reste pas moins qu'un tel événement ne prend forme qu'au fil d'un incessant va-et-vient entre un grand nombre d'opérateurs appartenant à différents corps de métiers. Il va de soi qu'un dialogue entre pouvoir organisateur, direction artistique et artistes invités se pose en amont de l'avènement du projet. Il faut ajouter à cela les aléas de la



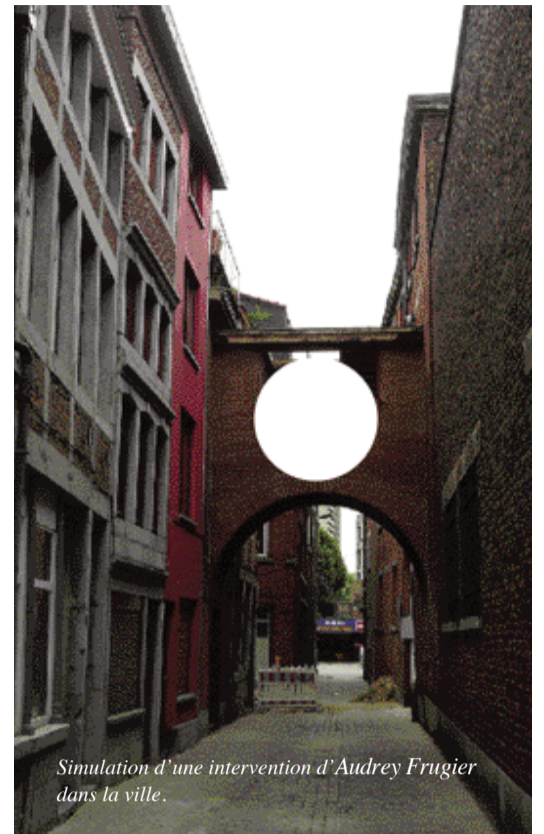
Simulation d'une intervention de Frédéric Platéus dans la ville.

contrainte technique : d'une part, la confection d'œuvres monumentales en structures gonflables requiert un savoir-faire professionnel et, d'autre part, l'adéquation entre les projets singuliers des artistes, la spécificité du matériau et celle propre au lieu d'installation de l'œuvre, ne peut aboutir qu'à l'issue d'un échange continu entre artistes et fabricants pen-

dant toute la période de création. C'est ainsi que Hugues Potier, directeur de la société « Go-Up Benelux sprl » (Alleur), a été choisi pour coordonner ce travail d'échange et de confrontation entre les exigences esthétique (textures, formes, couleurs,...) et les réalités techniques (complexité des angles, résistance aux vents, inflammabilité, installation...). Pour ce qui est de la fabrication des pièces, c'est l'entreprise espagnole «

# OPENAIRS

Inévitablement, ces quelques productions contemporaines éphémères viendront se positionner en regard d'un imposant patrimoine historique et artistique. Sur quel mode ces œuvres exprimeront ce lien entre formes anciennes et nouvelles, cela reste à voir au cas par cas. Seules les propositions des jeunes artistes françaises Audrey Frugier et Sophie Giroux semblent être l'aboutissement d'une réflexion sur l'intégration à leur environnement immédiat. Au départ d'une arcade située dans la petite rue de la poule, Sophie Giroux suspend une sphère incandescente à intensité variable, jouant avec la pénombre des sombres ruelles médiévales. Audrey Frugier, quant à elle, installe une façade idéalisée du style « maison de poupées » en lieu et place d'une « dent creuse » aux abords de la Place Saint-Barthélemy. Pour le reste, les projets des artistes liégeois Frédéric Platéus et Johan Muyle, de l'autrichien Peter Kogler et des français ORLAN et Claude Lévêque, s'inscrivent essentiellement dans la continuité de leurs recherches personnelles : une composition géométrique sur la base formelle du canoë dans la cour de l'école Crève-Cœur (Frédéric Platéus), un corsaire animé sur le toit d'une maison de thé Place du Marché (Johan Muyle), un réseau labyrinthique imprimé sur un matelas d'eau dans le cloître du Musée de la Vie Wallonne (Peter Kogler), une jeune femme portée en triomphe par une pelle mécanique dans la cour Notger (ORLAN), un tank auréolé face à la Montagne de Bueren (Claude Lévêque) et enfin les chapeaux en forme de boules à neige d'Elvis Pompilio, autant d'œuvres dont le lien avec le contexte d'implantation passagère semble plus ténu. Plus largement – et indépendamment de la notion de dialogue avec un environnement immédiat – toutes ces



Simulation d'une intervention d'Audrey Frugier dans la ville.

sculptures entretiennent à travers leur matériau d'expression un rapport évident avec les outils de communication publicitaire massifs et les formes populaires et ludiques des fancy-fair scolaires et autres parcs d'attractions. Si ce détournement du gonflable au sein des créations artistiques contemporaines n'en est pas sa première occurrence (pensons notamment aux ballons géants de Paul McCarthy exposés au Middelheimmuseum d'Anvers en 2007), il est ici royalement mis à l'honneur.

Jérémy Demasy

jean-pierre scouflaire

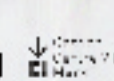
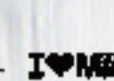
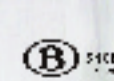
**LÀ OÙ JE SUIS**  
*le présent éternellement*

**31.03 > 24.06.2012**

**EXPOSITION / ANCIENS ABATTOIRS / MONS**

PLACE DE LA GRANDE PÊCHERIE - 035/506.20.34 - WWW.NBAMIMONS.BE

**MONS**



# Daan le grand

L'artiste néerlandais Daan van Golden porte bien son nom et c'est à peine un hasard si les jeux de mots sur son patronyme abondent tant la nouvelle présentation de son travail que l'on a inaugurée au Wiels en ce printemps 2012, brille de mille feux, luit comme le métal précieux. Et ce pour quelques semaines, quelques jours encore, avant de se clôturer.

Né en 1936 à Rotterdam, âgé aujourd'hui de l'âge respectable de septante-six ans, Daan van Golden est, à regarder son art, un jeune homme qui ne semble jamais atteint par le poids des époques et des années. Ayant débuté sa carrière à la fin des années cinquante dans un style apparenté à l'expressionnisme abstrait, l'artiste s'est presque aussitôt éclipsé dans des registres voisins, dans un travail infiniment polymorphe et inclassable semblant emprunter tour à tour au pop art, à l'art conceptuel, au minimalisme et à l'appropriationnisme, et il aura fallu attendre quelques décennies pour que l'on se rende compte qu'en définitive sa production ne s'apparentait à aucun de ces courants alors même qu'elle les résumait tous. Et voici qu'aujourd'hui comme par miracle – mais aussi comme une confirmation de ce miracle – il semble qu'une fois de plus les œuvres de van Golden relèvent la gageure d'entrer en résonance avec les préoccupations du moment dès lors qu'on voit clairement en quoi les soucis que se font actuellement les artistes du mélange des genres et des médias ainsi que d'une approche plurielle de l'image trouvent à nouveau chez lui du répondant.

Ce que l'on voit aussi, c'est que cette capacité à être continuellement en concordance avec les développements successifs de l'art ne fut jamais à proprement parler un but pour Daan van Golden, mais bien plutôt une conséquence de son ouverture au monde. Ce qui est remarquable, c'est la faculté qu'il eut à être continuellement en dialogue avec le présent de même qu'à s'amuser de lui : du présent de l'art et du présent tout court. En demeurant dans le présent, cet artiste ne l'a tout bonnement jamais quitté. Et plus encore : il l'a sondé, il en a exploré les confins, jusqu'à nous en offrir une version inconnue, inédite.

Cette appréhension si spécifique du présent s'exprime chez van Golden dans l'élégante transition qu'il instaure entre complexité et simplicité, extrême attention pour les détails et observation de l'ensemble, ainsi qu'entre peinture et photographie, pour le considérer plus étroitement sur un plan technique : l'art de van Golden s'inscrit à la croisée de la peinture que l'on réalise longuement et de la photographie qui advient en un instant.

Dans la première partie de l'exposition, on peut par exemple découvrir trois peintures de format carré, toutes datées de 1964 (*Composition with blue square / Composition with yellow square / Composition with red square*) qui laissent planer un certain mystère quant à leur exécution manuelle ou mécanique. A distance ces peintures semblent être des fragments de papier peint mais lorsqu'on se rapproche des indices affleurent qui confirment qu'il s'agit bel et bien de peintures réalisées à la main avec l'aide probable de rouleaux à peindre et de caches successifs. En répétant cette observation dans le même élan de va et vient pour le porter cette fois sur le plan d'une analyse iconographique, de tels tableaux semblent tantôt s'en référer à la peinture géométrique abstraite (à commencer par l'un de ses plus fidèles représentants, Piet Mondrian), tantôt ressembler beaucoup plus prosaïquement à des essuies de cuisine qui auraient été tendus sur un châssis.

Au travers de ces trois toiles van Golden nous parle avec humour de notre inclinaison naturelle pour la focalisation et l'obsession, inclinaison qui nous concerne tous, à des degrés divers, selon les activités auxquelles on se consacre quotidiennement, et qui préoccupe a fortiori autant les artistes vouant obstinément leurs vies à une même cause que leurs spectateurs, ne serait-ce que sur la durée d'une distraite visite menée lors d'un dimanche de pluie.

Faisant la démonstration de cette tendance à l'obstination et à l'aller-retour qui nous étirent fréquemment van Golden évoque en substance nos égarements quotidiens nous amenant plus souvent qu'à notre tour à ne pas regarder dans la



Daan van Golden, photo Yoann Van Parys

bonne direction, à prendre des vessies pour des lanternes, ou accessoirement des essuies de cuisine pour des chefs d'œuvre de l'art (voire a contrario des chefs d'œuvre de l'art pour une fin en soi, là où les essuies de cuisine ont peut-être plus à révéler).

Mais ce qui est transmis va au-delà de ce constat puisque, dépeignant ce mouvement de balancier qui voit nos vies y passer, une issue s'ouvre aussitôt dans son travail qui est celle d'une voie médiane (que l'on pourrait tout aussi bien décrire comme étant celle de la *voix de l'intermédiaire*, de la *voix de celui qui crée du lien*), voie (ou voix) qui est désignée du regard sans même un mot, un geste, tout comme agit tacitement son impassible *Bouddha* peint entre 1971 et 1973, qui apparaît dès le début de l'exposition et dont l'expression est par excellence celle d'un médium, en ce sens qu'elle ne saurait être saisie définitivement pour elle-même, dès lors qu'elle n'a de véritable existence que dans sa faculté à faire la transition entre des entités a priori séparées. Là où résiderait son secret.

Cette voie médiane est expressément celle du présent dès lors qu'elle est là, partout, tout le temps, qu'elle peut être ici et ailleurs ou dans trois endroits différents. Ainsi, là où Mondrian exécutait des tableaux où il associait dans d' uniques études le rouge, le jaune et le bleu, van Golden scinde ces teintes avec candeur en trois compositions distinctes qui se dispersent plus tard parmi trois collections (sa *Composition bleue* appartenant aujourd'hui au Stedelijk Museum d'Amsterdam, sa *Composition jaune* étant dans sa collection personnelle et sa *Composition rouge* dans une collection privée) mais qui fondamentalement, chacune à leur manière, continuent à rendre hommage à un seul et unique référent, dans le domaine abstrait de universel de l'imaginaire. En mettant de la sorte à jour une généalogie de la création, voire en quelque sorte son génome, Daan van Golden nous montre en quoi création et imagination sont des opérations qui consistent à révéler des données qui sont déjà là au départ, dans une circonférence immédiate (presque dans

l'esprit de Lavoisier), mais que l'œil et l'esprit tendent parfois à ne pas voir, soucieux qu'ils sont de fixer un unique point dans l'espace, en un endroit où il en existe incidemment des multitudes.

Cette manière unique de négocier tout à la fois le singulier et la multitude se marque d'ailleurs également au niveau de l'accrochage des expositions de van Golden qui semble toujours relever la gageure de mettre les œuvres sur un même plan, tout en ménageant des espaces distinctifs permettant à chacune d'entre elles de donner sa pleine mesure, dans un état renouvelé de liberté à l'égard de l'acte d'interprétation.

La multitude, c'est aussi et avant tout celle de la nature à laquelle Daan van Golden s'ouvre constamment. Multitude qui est celle de cet environnement sans lisières qui se trouve régulièrement animé de souterrains frissonnements.

Le regard qu'il pose sur elle est un regard flottant, une attention détournée qui entreprend précisément d'être à la croisée de la focalisation et d'une appréhension omnisciente, comme pour mieux être et se perdre dans tous ses bruissements, comme pour mieux rêver, divaguer, et laisser sa pensée se déporter en ses latitudes les plus éloignées.

Les deux toiles de la série *Heerenlux* datées respectivement de 1993 et de 2003 donnent ainsi à voir ce qui s'apparente à de hauts feuillages que l'on verrait se mouvoir dans le vent en étant allongé, songeur, au pied des arbres dans une forêt. De la même manière qu'on croit parfois distinguer un visage dans la forme spectaculaire d'un nuage, on entrevoit dans les circonvolutions rouges de ces tableaux des silhouettes de sautes et d'oiseaux, activité à laquelle on se prête longuement enfant sans se soucier du défilement des heures.

Une toile carrée de 1964 intitulée *Tokyo* et marquée d'un motif alterné de fleurs rouges, jaunes et bleues aux tiges vertes témoigne quant à elle de la dérive géographique auquel Daan van Golden convie le spectateur, qui peut se retrouver face à cette œuvre aussi hébété que s'il ne s'était réveillé brusquement dans un pays étranger au

terme d'un voyage en train lors duquel il se serait assoupi.

A la différence d'une attention soutenue pour un unique objectif, attention s'inscrivant nécessairement dans une chronologie allant d'un désir initial à son accomplissement, soit d'un état passé à un état futur, la conscience de la multitude conduit à l'appréhension d'un temps et d'un espace qui se trouveraient dégagés de la chronologie et de la topologie. En cela l'artiste nous introduit à une forme spécifique d'apesanteur spatiotemporelle qui a quelque chose d'une expérience hallucinatoire pour laquelle n'y serait pas familier. C'est cette expérience que nous fait partager Daan van Golden dans plusieurs de ses travaux et en particulier dans deux subjugantes études d'après des tableaux de Pollock (*Study Pollock, 1991-1995 / Study Pollock, 1998*) dans lesquels l'effet de contraction entre l'infiniment concentré et l'infiniment dilaté est porté à son paroxysme, à un paroxysme presque brutal, en regard de certaines autres toiles. A plus d'un égard, on peut considérer ces deux tableaux comme des études relatives aux effets de la drogue, considérée ou non comme le véhicule privilégié de cette appréhension du présent à laquelle van Golden ce sera tant consacré. Drogues pour lesquelles le désir de nos sociétés est grand, écartelées qu'elles sont entre le passé et le futur.

Tout comme dans ses autres œuvres, Daan van Golden fait la commune et empathique démonstration de ce que peut être l'illumination, la transe mais aussi et à l'opposé l'addiction, puisque ces deux études ouvrent autant à une variété de dimensions qu'elles ne se referment sur le regardeur comme les barreaux d'une prison, tels ceux derrière lesquels se retrouva Pollock au terme de sa vie des suites de son asservissement à l'alcool.

L'œuvre de Daan van Golden, dont se dégage une si grande sérénité, ne s'avère en ce sens jamais ignorante des extrémités à l'intersection desquelles elle s'inscrit, qu'il s'agisse de l'extase ou de la folie (puisque à se perdre dans le papier peint, on peut également s'y noyer).

Mais c'est la lumière bien plus que l'obscurité qui domine l'œuvre de Daan van Golden dans son entièreté et ce que l'on retient avant tout de ses créations est qu'elles sont pour ceux qui souhaitent les avoir en point de mire des modèles de déplacement dans le temps et le monde, ainsi de ces tableaux les plus connus que sont les hautes silhouettes des statues de Giacometti (dans l'exposition *Study A.G I / IV*, 2005) qui sont semblables à des lueurs que jamais on ne perdrait de vue dans la nuit. Dans une nuit non pas noire mais bien blanche, une nuit sans sommeil, de la couleur de la toile laissée nue.

La lumière est aussi celle qui se dégage de la magnifique série de photographies représentant sa fille Diana intitulée *Youth is an art*, d'après une devise d'Oscar Wilde pouvant être considérée comme étant le testament artistique de van Golden, à l'égal d'une citation opposée à laquelle dans son œuvre il est également fait référence, qui est le *Dying is an art* de Sylvia Plath. Ces images couvrent une partie de la vie de Diana allant de sa naissance à ses dix-huit ans et la représentent dans une variété de poses, de lieux et de costumes (dès lors que la famille van Golden eut l'heur de voyager dans de nombreux pays, en adoptant les us et coutumes des populations rencontrées avec un plaisir non dissimulé).

Cette œuvre n'est autre qu'un témoignage de l'amour d'un père pour sa fille ainsi que pour le monde et ses couleurs, qui s'éclairent mutuellement. Mais de façon plus générale et plus subtile encore elle formule l'idée que si l'amour est le vibrant désir de partager un même regard sur le monde, désir dont on peut espérer qu'il anime les artistes, il emmène dans le même temps avec lui le deuil de ce partage, et que c'est tout un art, à l'image de celui, somptueux, de van Golden ou avant lui d'Oscar Wilde et de Sylvia Plath que d'effectuer dans une vie l'un et l'autre de ces mouvements.

Yoann Van Parys

**Expo Daan van Golden au Wiels, jusqu'au 27/5/2012**

# Gianni Motti : « En fait, je ne résiste à rien. »

## Swap.

Après Euro Punk, exposition qui célébrait, dixit Johnny Rotten, la plus grande escroquerie du Rock n' Roll, le BPS22 accueille l'artiste italien Gianni Motti qui, d'un geste, tente d'approfondir et d'aiguiser notre perception de l'économie financière mondialisée. Appropriation d'un capital, taux d'intérêts et bons d'états sont les outils bien réels utilisés par Motti pour investir les 1200 mètres carrés d'une exposition dont la matérialité s'appréhende surtout à travers le flux financier qu'elle génère entre Charleroi et l'Italie.

Jouant de l'infiltration parasite –mais pas ici, puis de la récupération médiatique et des rumeurs que suscitent ses actions, Gianni Motti oscille entre l'ironie, la farce et la dénonciation politique. Son œuvre ne s'incarne le plus souvent qu'à travers les traces et les échos de ses actions : oui-dire, photographies, films ou coupures de presse. Accumulant auprès du grand public ses quart d'heures de célébrité, l'artiste s'est forgé dans le monde de l'art la réputation d'électron libre affranchit des cadres classiques d'exposition. La force de Motti tient d'abord en ceci : la médiatisation puis la légitimation artistique de gestes qui, par là même, échappent à l'anecdote.

Encagoulé tel un détenu d'Abou Ghraib dans une tribune VIP des internationaux de France, faux délégué indonésien lors d'une commission des Droits de l'Homme de l'ONU ou joueur de foot en chaussures de ville lors d'un match opposant Neuchâtel et Berne (1)... Gianni Motti n'est encore qu'un agitateur pertinent mais anonyme. Une action ne fonctionne véritablement que si elle est captée par la télévision, photographiée par un journaliste ou relatée par des témoins. Le cœur du travail est là : non dans les performances, mais dans leurs représentations. Sachant qu'il n'en est pas l'auteur, on pourrait presque élever son personnage au rang de ready-made vivant ou, à tout le moins, de commissaire de sa propre existence médiatique. Motti excelle dans cet exercice, notamment lors de la rétrospective qui lui fut consacrée en 2004 à Zurich : aucune œuvre, mais un parcours de 600 mètres ponctué par la présence de guides chargés de relater aux visiteurs les actions et les expositions passées.

Sa proposition pour le BPS 22 ne se veut pas plus consensuelle. Trois pièces seulement y sont présentées. La plus importante, qui donne son titre à l'exposition et justifie la présence des deux autres (2), est aussi la plus outrancièrement discrète. Comme à Zurich, l'exposition joue sur l'absence et le vide. Un vide immense et signifiant de part son potentiel allégorique. Seule une petite surface noire ponctue l'espace d'un point où convergent tous les regards : un cadre qui contient le mot « swap ». Un swap est une opération financière relativement occulte qui permet l'échange de devises, de taux d'intérêt ou de créances entre deux institutions. On pense d'abord et trop vite à ce *statement* de Lawrence Weiner tiré du catalogue *Specific &*

*general works* (3) : UNE QUANTITE DE DEVICES ECHANGEES D'UN PAYS A L'AUTRE. Si le « Swap » de Gianni Motti génère lui aussi un sens et une charge nouvelle au contexte dans lequel il s'inscrit, le rapprochement s'arrêtera là. Gianni Motti n'est pas à proprement parler un artiste conceptuel et c'est plutôt dans l'héritage néo-situationniste ou de l'art sociologique (Fred Forest promoteur immobiliers dans les pages du Monde en 1976) que s'inscrit son geste pour le BPS 22.

Motti part de ce constat : l'économie financière scelle le destin politique des Nations, notamment parce que les Etats empruntent via des banques privées et non plus directement auprès

banques et les Musées<sup>4</sup> (vides !) et la présentation d'une opération financière sous la forme d'un ready-made. Ce faisant, Motti s'intègre dans le flux économique par un double mouvement des plus classiques: l'achat des bons et la présence de *swap* sur le marché de l'art (dont on imagine la valeur bien supérieure à ses frais de production, rendus au BPS 22 lorsque les bons seront arrivés à échéance). Si la critique géopolitique trouve à s'exprimer avec force chez nombre d'artistes – Motti n'étant pas un des moindres- on ne peut s'empêcher de penser aux limites de l'art lorsqu'il cherche à interroger l'accumulation capitaliste. Y –a-t-il une dissidence possible ? Peut-on formuler, serait-ce dans l'en-



Gianni Motti © FluxNews

des banques centrales. La capacité des Etats à rembourser ou non leurs prêts engendre une spéculation entraînant parfois une hausse des taux si importante qu'elle conduit à la faillite. C'est le cas de la Grèce qui, déjà lourdement endettée en 2001, cherchait à camoufler sa dette pour satisfaire aux exigences de Maastricht. C'est là que la banque Goldman Sachs intervient en proposant aux autorités hellènes un swap qui permet de masquer un emprunt de 2,8 milliards via un taux de change fictif, et ce afin de réduire, aux yeux de l'Europe, sa dette de 2%. Opération fort lucrative pour la banque qui empochera 600 millions d'Euros et qui verra, après les attentats du 11 septembre, les intérêts de l'emprunt exploser (les sommes dues à Goldman Sachs s'élevaient à plus de 5 milliards en 2005). Pour tenter de contrer la hausse des taux, les Etats ont la possibilité de s'auto financer en émettant des bons d'Etats. Dans ce cas, c'est la population qui prête à bon prix une partie de son épargne... si elle existe !

L'enjeu pour Motti consiste en une reprise en main de l'économie par une action financière qui se veut citoyenne : l'utilisation du budget de son exposition dans l'achat de bons d'états italiens. On peut aussi y voir un symbole en forme de contre-don : Charleroi fût une terre d'immigration transalpine. Ce faisant, Gianni Motti ne fait pas dans l'agit-prop. La radicalité de sa proposition ne tient que dans le monde de l'art, à travers une mise en scène qui rappelle le lien historique entre les

ceinte protégée du Musée, de nouvelles règles du jeu ? Poser la question est y répondre : qui cherche ici l'ombre de Marx verra d'abord le fantôme souriant de Warhol.

**B. Dusart.**

**BPS22: Gianni Motti «Swap», du 24 mars 2012 au 27 mai 2012**

<sup>1</sup> Roland Garros (2004), ONU (1997), *Ala sinistra* (1995).

<sup>2</sup> *Finances : comportements, Règles, Institutions* est un roman photo sous forme de poster distribué au public mettant en scène Mario Monti (premier ministre technocrate italien et ancien collaborateur chez Goldman Sachs) dans une intervention à l'université de Rome. Celui-ci justifie les crises du capitalisme dans la mesure où elles permettent de faire évoluer les législations sociales dans un sens plus libéral. La vidéo *Funds Show*, visible dans l'ancienne salle de gym, montre la galerie Astuni à bologne recouverte progressivement par une pluie de billets de 10 euros.

<sup>3</sup> Laurence Weiner, *Specific & General Works*. Le nouveau musée, institut d'art contemporain de Villeurbanne, 1993.

<sup>4</sup> Dont l'origine commune, rappelle le catalogue de l'exposition, fut les temples de l'antiquité.

**Extraits d'une interview filmée réalisée le jour de la conférence de presse au BPS 22. (Prochainement visible)**  
**Lino Polegato : C'est un geste radical. Vous utilisez tout le budget de l'expo pour racheter des bons d'Etat italiens. Quel est l'origine de ce projet ?**

Gianni Motti : Il y a plein d'Italiens qui sont venus à Charleroi. Ils ont été exploités... Beaucoup d'entre eux voudraient rentrer en Italie, mais ils ne peuvent plus: tout est devenu trop cher... C'est comme ça que l'idée de racheter une partie de la dette italienne m'a traversé l'esprit...

**LP : Vous comptez vendre cette**

**Le BPS22 devient esthétique grâce à votre geste ?**

GM: Oui, voilà. C'est comme un journaliste, s'il écrit un article qui n'est pas publié, il n'existe pas. Si j'étais vendeur de chaussures au lieu d'être un artiste j'aurais fait ça dans un magasin de chaussures.

**BD : Peut-être que votre pédagogie sur le système a quelque chose de subversif ?**

GM: Si j'avais voulu faire de la pédagogie, j'aurais rempli le BPS avec des panneaux. Je ne voulais pas faire de la morale avec ça, c'est plutôt quelque chose de sec. Ici, c'est un lieu magnifique pour se promener... Ce n'est pas une attaque du système ! Dans ma vie, plus je me fais discret et mieux je me porte.

Je ne comprends pas cette complète ignorance que l'on a sur l'argent, c'est quand même le moteur de la vie par excellence...

**LP : Etes-vous d'accord avec la définition de Warhol : « Gagner de l'argent est un art, et les affaires bien conduites sont le plus grand des arts » ?**

Oui bien sûr ! En réalité, il n'a pas fait beaucoup d'argent, c'est surtout sa Fondation qui en fait des affaires pour le moment...

**BD : En fait, cette expo si elle ne se veut pas pédagogique, elle est quand même le ressort d'un questionnement ?**

GM: Ça peut questionner... Pour moi une œuvre d'art digne de ce nom, doit sortir, elle ne peut pas rester confinée dans un musée. Comme dans une inondation, l'eau doit se propager partout. Toutes les œuvres qui font partie de l'histoire de l'art ont une force. Je ne sais pas si cette œuvre la possède. On verra !

**LP : La définition de l'art pour vous ?**

GM: C'est comme quand quelqu'un trompe son conjoint. Tout le monde finit par le savoir, sauf l'intéressé lui-même. L'art, c'est un lieu où l'on expose des œuvres d'art comme un magasin de chaussures expose des chaussures.

**BD : Il faut que j'accepte de croire dans l'œuvre...**

GM: Non, quand tu achètes une voiture, tu ne crois pas à la voiture, tu ne sais pas comment elle est faite. Quand on croit, on n'est pas sûr. Il faut avoir un minimum d'intérêt, comme dans le foot. Si tu ne connais pas les règles, tu ne comprends rien. Que sait-on de l'économie, de l'informatique ?

**LP : Finalement entre l'idéal d'un Beuys et celui de Warhol, vous choisissez votre camp, celui de l'argent, pas celui de la résistance...**

GM: En fait, je ne résiste à rien. La preuve, je fais cette interview. Je ne crois pas à la résistance. Je trouve Warhol plus clair que Beuys le gourou. Warhol était plus humain.

(1): (Marinus van Reymerswaele, Les Usuriers, c 1540, huile sur toile, Museo Stibbert, Florence)

**œuvre à 30.000 euros ?**

GM: Beaucoup plus ! Je compte un peu spéculer dessus...

**Benoît Dusart : En fait, le système économique, vous vous fondez dedans sans véritablement le remettre en cause...**

GM: Ce qui est bien, c'est que l'on commence à parler de la dette. Alors qu'il existe des cours d'éducation sexuelle, je trouve bizarre que l'on n'enseigne pas ce qu'est l'argent dans les écoles. Nous sommes des victimes du système... On a toujours beaucoup parlé d'argent dans l'histoire de l'art. Vous avez ce fameux tableau de l'école flamande, Les Usuriers, vers 1500 (1), à l'époque du début des banques. Avec Warhol c'était plutôt des allégories, des peintures de dollars. Yves Klein a transformé l'argent en or pour le jeter dans la Seine. La dette fait partie de l'actualité. Je parle de ce qui se passe aujourd'hui. En général, une sculpture on la regarde et ça s'arrête là. Pour moi cette pièce est une sculpture en soi.

**L.P. : Finalement a-t-on véritablement besoin d'un Centre d'art pour faire ce genre de geste? Un passage dans les médias, comme l'avait fait Fred Forest il y a quelques années dans le journal Le Monde, n'aurait-il pas suffi ?**

GM: J'ai aussi travaillé autrefois dans des journaux. J'ai saisi l'opportunité de faire cette exposition dans cet espace. Faire ça dans une petite galerie marchande n'a pas de sens, ça devient esthétique. Ici, l'esthétisme, c'est tout ce qu'il y a autour.

« Le Collectif MANIFESTEMENT conçoit et organise une manifestation par an, la veille du lundi le plus proche du 24 janvier, qui est le « lundi le plus déprimant de l'année » (selon une étude de l'éminent psychologue britannique Cliff Arnall, de l'Université de Cardiff) » (Art.1). « Le thème de la manifestation est en trois dimensions, dont la troisième est politique par définition. Il est rafraîchissant, improbable et dérangeant. Il gratte, pique, mord, fâche et chatouille en même temps. Il ne peut donc faire rire du début à la fin. Dans un monde de plus en plus lisse, il ne se contente pas d'accrocher : il doit écorcher. Dans un monde de plus en plus réticulé, incernable et rebondissant, il doit provoquer un court-circuit mental : en créant une *rupture* qui *aggrave* la réalité, il s'agit moins de résister que de saboter (Art.2) ». Extraits de la charte du Collectif.

**Annabelle Dupret : Je voulais en savoir plus sur le choix des thèmes des manifestations annuelles du Collectif MANIFESTEMENT. Ce qui détermine le thème d'une manif paraît très énigmatique! Ça semble un peu fou de les fixer jusque 2039...**

Laurent d'Ursel (pour le Collectif MANIFESTEMENT) : C'est vrai, j'avais pensé laisser « suggestions bienvenues » sur le site du Collectif ([www.manifestement.be](http://www.manifestement.be)). Mais le nombre de personnes suggérant des manifestations frôle zéro... C'est une constante du fonctionnement du Collectif : quand il n'y a plus personne, il y a toujours moi ! En ce qui concerne les thèmes, j'ai toujours ouvert en tête le dossier « Collectif MANIFESTEMENT », et les thèmes me sautent ainsi à la tête, au gré de sollicitations extérieures. Je ne cherche jamais un thème. Par exemple, Nicolas Marion, membre du Collectif, m'a branché sans le vouloir sur une nouvelle manifestation (« L'Église aussi sait se tirer une balle dans le pied ! ») lorsqu'il m'a raconté qu'au 13<sup>ème</sup> siècle, une décision papale condamne les philosophes d'approche « pré-destinale » ; c'est-à-dire une vision qui impliquerait que tout serait « pré-programmé » par Dieu. De fait, le fonds de commerce de l'Église étant le péché, elle ne pouvait pas tolérer ça, car si tout est prédéterminé, il n'y a plus de faute (et donc de péché) possible. Il fallait donc introduire officiellement le concept de « volonté autonome » et donc... de désir. Et le désir est, l'avenir l'a montré, le vers dans la pomme ecclésiastique. Voilà un exemple de contexte dans lequel se cristallise un projet de manifestation... La charte du Collectif et le thème des manifestations, j'y tiens dur comme fer, c'est un peu mon testament. Les thèmes semblent improbables, mais j'ai remarqué, au fil des années, qu'ils avaient un point commun : leur titre est une petite phrase qui a l'air anodine, ou bêtement provocatrice, mais qui, quand on la creuse, pose des questions à plein de niveaux de la société. La manifestation « Y a trop d'artistes ! » posait par exemple *in fine* des questions sur le rôle de l'État à l'égard de la création, l'essence de l'art, les limites de la démocratie, etc. Je n'ai à l'heure actuelle aucune autre manifestation en tête. D'une année à l'autre et en fonction du thème de la manifestation annuelle en cours de préparation, le noyau dur du Collectif mute un peu ou beaucoup : ça me plaît également beaucoup...

**Un journaliste a écrit que faire une manifestation pour vous, c'était un jeu « hyperréaliste ». C'est vrai qu'organiser une manifestation, c'est en même temps hyper protocolaire, et que ça reflète l'état actuel des choses. Est-ce que c'est juste un exercice de style ou est-ce que le but est de passer à l'action ?**

Pour ma part, je n'ai jamais dit que c'était « hyperréaliste », en tout cas, je ne le pense plus du tout. J'adore cette expression : « Passer à l'action ».

**Mais c'est en même temps une perfor-**



**mance d'art (contemporain)? Comment ne pas passer pour des manifestants qui font du second degré ?**

Il n'y a pas de second degré ni au Collectif ni ailleurs dans ma vie. Depuis notre manifestation « Pour le Rattachement de la Belgique au Congo ! », par exemple, je veux être congolais. Ça n'a jamais été une boutade : je rêve vraiment d'être attaché à la province de Congo d'Outremer. Les gens ont pris l'improbabilité extrême de la réalisation de l'objectif de la manifestation comme preuve qu'il s'agissait d'une farce. C'est un très gros problème... C'est sans doute de ma faute, mais je suis toujours pris pour un bouffon. Ça me tue. Je ne sais pas comment faire pour qu'on comprenne que je ne suis pas là pour rigoler. Enfin, c'est déjà bien d'être taxé de joyeux agitateurs spinozistes ! C'est une victoire contre le ressentiment universel... Mais nous ne sommes pas de « gais lurons », j'insiste ! Les suites qu'il y a ou non à une manif, c'est variable. Il n'y a pas eu assez de suites à mon goût à la manifestation « Y a trop d'artistes ! ». Parfois il y a des suites encore des années plus tard... Dans l'exposition « Toute cruauté est-elle bonne à dire ? », je voulais taper sur le côté « gai luron » qu'on attribue toujours aux artistes belges. J'en ai eu l'expérience physique avec les journalistes français qui me disaient : « Vous avez une manière tellement belge de faire votre croisade anti-belge ! » Et nous sommes encore taxés de jolie bande de rigolos. Pourtant je crois absolument ce que je dis, au pied de la lettre.

Je viens d'intervenir dans un débat au *Festival des libertés* (« Démocratie chantier interdit ») au Théâtre national. Et j'ai réussi à liguer tout le monde contre moi, sur scène comme dans le public. Apparemment mes propos étaient très violents, de manière tout à fait involontaire. Il y a eu deux « Dégage d'Ursel ! »... Par exemple, j'ai réagi à des intervenants qui parlaient du changement de climat dans les réunions « indignées ». « Avant, disaient-ils, avec les trotskistes, le climat était très violent, mais maintenant, ça a changé, on apprend à écouter l'autre ». « C'est charmant, ai-je dit, mais la politique, ce n'est pas *Bonjour monsieur comment ça va ?*, ou une manière de parler de soi et écouter la différence de l'autre. Pour ça, il y a des fêtes de voisins, ou des fêtes de rue. La politique, c'est autre chose ! » C'est un lieu de pouvoirs, mais le pouvoir est un gros mot pour les indignés. J'ai aussi entendu dans ce même débat « Il faut que l'État soit asservi à la dignité du peuple ! » Texto ! Mais jamais il n'y a eu d'État asservi à la dignité d'un peuple ! Où est-ce qu'ils vont chercher tout ça ? Paul Hermant a bien conclu cet impossible débat avec les indignés : « J'entends beaucoup de désir de politique ici, mais pas de politique ».

**À quel moment une manifestation passe-t-elle réellement à l'action ?**

Pour moi, la manifestation est un passage à l'action.

« Tous unis contre la démocratie ! »,

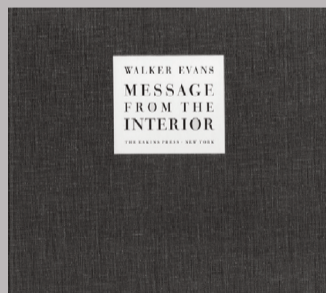
**c'est une affirmation claire, mais une manifestation, c'est déjà un code démocratique, ce n'est pas paradoxal ?**

Le paradoxe n'est qu'apparent. Tout le monde admet que la démocratie est le moins mauvais des systèmes et cela suffit à certains pour l'exporter à coups de bombes. Mais le minimum serait d'abord de bien savoir en quoi c'est un mauvais système : et les arguments ne manquent pas ! C'est aussi pour ça que le Collectif a organisé une « contre-manif de droite » au cœur de la grosse manifestation des indignés à Bruxelles (le 15 octobre 2011) : ils réclament la démocratie à tout crin sans jamais interroger les limites du concept. Mais l'impasse de leurs fameuses « assemblées populaires » leur en a quand même fait découvrir une de taille...

**Le Collectif adopterait les formes qu'il dénonce. C'est une forme d'ironie. Ce n'est pas moins sérieux...**

La manifestation, c'est comme un opéra. C'est un événement total : ultra conceptuel et méga physique ! Bref, zéro ironie, que du sérieux.

## LIVRES



**Le titre du livre – Message from the interiors – ouvert et en retenue annonce d'emblée le propos, et la décharge d'intensité qu'il opérera, le souffle qui le traverse. À travers des objets, des lieux, le photographe parle ici de l'absence, de la difficulté à communiquer, de la fuite du temps. Pour ce qui est d'une approche de la matérialité du livre, on doit préciser rapidement que les tirages sont amoureusement séparés par une fine couche de calque, et l'impression d'un noir intense paraît revêtue d'un léger glacis métallisé. La teinte générale du projet se faufile donc entre cette étrange union de la froideur d'une nuit et de la chaleur d'une voix.**

Ici sont portraiturés séjour, cuisine, chambre à coucher... Sous le manteau de banalité, presque comme une archive anthropologique, voire une certaine forme d'académisme, Walker Evans pointe des détails qui font chavirer le navire. Chaque photographie fonctionne comme un tableau, ou comme un poème, usant de sa propre grammaire visuelle, où la simplicité des formes n'a d'égale que la complexité du fond, coriace, résonnant. La sélection est rigoureuse, si

**Et si on revenait sur la manifestation : « Y a trop d'artistes ! » qui annonce le ton... Comment est-ce que ça a germé ?**

Je ne m'en souviens plus. Sans doute au cours d'une conversation. J'ai une note que j'ai retrouvée. Pour cette première, on était deux. Et c'était tellement chouette, que j'ai décidé d'en refaire une tous les ans. C'est une forme très riche. C'est à la fois collectif et totalement individuel.

**Peux-tu m'en dire plus sur le concept ?**

C'était fabuleux de voir les réactions dans le petit monde des artistes. « C'est scandaleux ce que tu dis ! Tout le monde est artiste... ». Et d'autres qui disaient « Putain, tu n'as pas tort. Mais je ne peux pas le dire ouvertement : c'est mon gagne-pain ». On produit des artistes en batterie aujourd'hui. Il y a même des formations pour artistes données par Actiris ! Je l'ai entendu récemment « Je suis en formation pour être artiste ». C'est fantastique... Le « trop » est indéniable. Et, à bien y penser, si le mot « art » doit garder un sens, tout le monde ne peut être « artiste ».

**Quel est le pouvoir d'action d'une manif ?**

Les réactions vont toujours dans tous les sens. Et il y a chaque fois un groupe d'individus qui se sentent plus visés que d'autres, c'est inévitable, alors qu'en fait il s'agit plutôt chaque fois de briser un tabou, souvent inconscient. Les titres de toutes les manifestations ont une dimension blasphématoire. Au Collectif, on casse de la religion en série ! On n'est pas provocateurs, on est iconoclastes, nuance de taille ! Crier « Y a trop d'artistes ! »,

c'était briser un tabou... Dans la même veine, j'espère organiser une performance-débat entre Julek Jurowicz (président de la Smart) et moi autour du « statut d'artiste ». Car je suis farouchement contre, évidemment...

**Le but, c'est de susciter un débat.**

Oui, c'est ça. Si on veut. Je préfère dire : créer des courts-circuits dans la tête des gens.

**La manif est-elle une farce qui dissimule son but véritable, qui progresse masquée sur le terrain des dénonciations ?**

Je suis en désaccord total avec chaque mot de ta question ! Mais tu m'inspires en revanche une nouvelle ligne pour la charte du Collectif... Lors de la première manif, deux personnes nous ont dit : « Vous, les bourgeois, ridiculisez les manifestations des travailleurs, leur seul moyen d'expression ! ». Ce qui prouve que ce sont les syndicats qui ont le monopole, on ne peut plus sclérosé, des manifestations. Or il y a un vrai problème avec les manifs. Une grève générale, c'est différent. Mais la forme « manifestation » est usée. Le Collectif MANIFESTEMENT veut revisiter cette forme, mais sans jamais la travestir, en faire une quelconque farce précisément, et tant pis si les syndicats voient leur monopole se briser sur le bitume ! Les syndicalistes sont d'ailleurs nombreux à réfléchir à revoir la forme « manifestation »...

**Quelques sites à consulter :**

[www.manifestement.be](http://www.manifestement.be) (à commencer par la charte du Collectif...)

[www.belgicruaute.be](http://www.belgicruaute.be) (à commencer par la manifeste belgo-cruel !)

## GHOST ARE GUEST

les photographies dialoguent parfaitement les unes par rapport aux autres, on peut tout à fait les concevoir exister en autonomie. Elles fonctionnent par strates, plus on gratte, plus on déloge de nouveaux recoins cachés, de nouveaux terriers, de nouvelles portes. Différentes couches de temps, différents types de gestes, sont venus se déposer pour nourrir le projet. Pour autant c'est à nous-mêmes, à travers une ballade aussi douce qu'agitée, que le photographe impose la lenteur d'un regard.

D'abord, l'organisation méticuleuse de l'image laisse place aux lieux en représentation, officiels, vidés de leurs locaux. La première photo « Upstairs Room » possède pour nous accueillir une porte immense, dont la hauteur s'empare de presque toute la longueur de l'image, dont l'autorité est semblable à l'entrée d'un temple. Dans « The Parlor Chair », salle de séjour d'un appartement bourgeois, les fauteuils indiquent très idéologiquement celui de l'homme, et celui de la femme. Écrasé sous le poids des conventions, le décor carton-pâte n'est pas cadenassé par la volonté du couple lui-même, mais par celle de la société toute entière. Chaque chose est à sa place, soigneusement hiérarchisée, comme comiquement collée à même les meubles, condamnée ad vitam æternam à sa fonction ornementale, démunie d'existence autre que sa propre dérisoire mise en spectacle.

Dans « The Church Organ », cloué au

mur, on peut lire « Secretary Report », ou « Point Record System Credit ». Plus loin, dans une autre image, Evans recense « Station Ticket » ou « Notice ». Ses affiches bureaucratiques et réglementaires dessinent des fenêtres mortifères sur

le monde. Elles se manifestent comme une réduction rationalisante du paysage, qui standardise les actions, encombre les yeux, et aveugle l'esprit. Leur rideaux opaques filtrent le réel pour n'en garder que préceptes et lois. La leur terme de ses formalités cimente la pensée, estropie l'horizon.

L'artiste forme alors un véritable inventaire de documents que l'on imagine castreux pour celui qui aurait aimé composer librement au piano, voyager au hasard. À travers le dossier d'une chaise, un lit, une ombre, le motif du barreau est incessant, pour autant tout n'est pas cage.

Malgré tous ces codes, la passivité apparente de ces lieux déserts, prédéterminés, il n'en demeure pas moins qu'une résistance s'opère. L'odeur des tapisseries, le bruit du parquet, les moindres poussières qui volent, les ombres qui s'étirent – la vie est bien là.

Fissurant la mise en scène, c'est avec cet instant présent, fugace et incontrôlable, que l'artiste tisse quelque chose. Il y a une lutte au sein de l'image. Si le guichet du service « Ticket » paraît invraisemblable d'austérité, pure valeur administrative, il n'en reste pas moins que sa forme fait

# La photographie perdue et retrouvée

Le galeriste bruxellois Guy Ledune a mis fin à son aventure à la Black Box, propriété de Jean Boghossian et lieu d'exposition qu'il a investi de 2007 à 2011 mais qu'à cela ne tienne, la boîte noire a enregistré ses données et nous ne perdons pas sa trace : Art Office, à Ixelles, est cet espace faisant fonction de bureau de consultance et de show room où il organise deux à trois accrochages par an au profit des artistes qu'il choisit de promouvoir. Parmi ceux-ci et jusqu'à la fin du mois de mai, le plasticien Yannick Carlier.

Fin spécialiste en matière d'art contemporain, minimal et conceptuel par prédilection, Ledune ne pouvait pas renoncer à sa passion. Posté à l'avant-garde du champ des arts plastiques à l'échelle internationale depuis près de 40 ans et très combatif dans son positionnement face au pouvoir hégémonique du marché, il reste toujours aussi exigeant et entouré d'acquéreurs d'objets d'art se fiant à ses choix, quand ce ne sont pas des architectes à qui il prodigue des conseils pour l'aménagement de l'espace intérieur des habitations. Une remarquable publication à paraître en septembre prochain, de photos accompagnées de textes de Christian Besson et Bernard Marcelis, nous remémorera l'histoire de ses prises de risques à la Black Box. Entre-temps, c'est le travail de Yannick Carlier qui fait l'actualité chez Art Office.

Manipulateur d'images, peintre de la couleur à ses débuts, photographe, dessinateur et graveur : Yannick Carlier (né à Tournai en 1963, formé à l'Institut National des Arts Visuels de La Cambre de 1983 à 1988, vivant et travaillant à Bruxelles) a exposé chez Xavier Hufkens à la fin des années 1980. Dirk Snauwaert et d'autres personnalités influentes du milieu artistique en Belgique, notamment à la faveur d'une exposition au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles au début des années 1990, se sont également intéressées à son travail. Son parcours,



Yannick Carlier © Jean-Claude Encalado

après de nombreuses expérimentations « en laboratoire » qui l'ont occupé durant une quinzaine d'années, redonne aujourd'hui une visibilité aux pratiques transversales dues à sa personnalité de travailleur rapide et prolifique. L'exposition de grands et plus petits formats de ses productions met en perspective la connivence de son lyrisme retenu avec la radicalité des choix de Guy Ledune.

Yannick Carlier s'empare de photos existantes, opère un tri dans sa moisson d'images, puis se met à en travailler leurs tirages sur papier baryté, retirant de la matière par grattage et par effacement, tandis que l'encre de Chine qu'il projette par endroits permet d'oblitérer, puis de densifier certaines parties de la composition grâce au recours à l'éponge, à la brosse ou au pinceau. Apparition-disparition où chaque fois qu'un élément est mis dans l'ombre, un autre est mis en lumière

: on reconnaît l'épiderme de parties du corps humain, masse claire ou noire, la cavité d'où l'œil a été expulsé dans un jeu de formes mouvantes, ... Ce processus de transformation provoque une sensation d'évanescence : sensuel et spectaculaire, le travail du plasticien fait émerger les rudiments d'un corps planétaire en voie de (dé)formation perpétuelle, comme si du puits gravitationnel d'un trou noir se redéployait le tissu déformé de l'espace-temps. L'aspect lisse correspondant à la mise à plat donne au spectateur à toucher, du regard et par les envolées de son imaginaire, la vie organique de corps sans organes. Sur la surface étale masquant ce qui peuple la profondeur originelle du lac de leur silence sont ainsi projetés les paysages, le bestiaire de créatures ambiguës qui prolifèrent telles des coulées sans cesse remodelées dans un univers chaotique envahi de signes. Toutes les nuances du

noir, du blanc et du gris sont exploitées par l'artiste soucieux de troubler toute velléité de s'en tenir à une représentation mimétique et séductrice de l'énergie noire d'où surgissent les concepts, les sentiments et nos indiscernables affects. Ses œuvres donnent à imaginer qu'à l'aube du jour où l'homme est sorti de la glaise, émergeant de la grisaille dans laquelle il pataugeait avant qu'aucune forme ne conserve son intégrité, peut-être son ectoplasme est-il apparu le premier, figure sans visage issue d'un cliché dénaturé. Cette apparition fantomatique, dans le cosmos où toute clarté s'évanouit pour renaître ailleurs, trahit la mystérieuse corrélation entre le vivant et le chaos. Quand la coquille se brise et que de l'œuf éclot un nouveau monde, une imparable catastrophe met les éléments en mouvement : l'énergie de l'univers en expansion se dégage de toute géométrie contrainte et la matière souffre de noirs

jets d'encre, des griffures, les salissures d'informes desseins. Métamorphoses d'une main. Un bras. Un profil mangé. Des gouttes de sueur sur la brillance d'une peau. La photographie perdue, le dessin et la peinture de la genèse du monde sont emportés dans la dynamique des fluides. Sombre, dense et visqueuse, l'assise géologique de notre globe terrestre est un mouvant marécage. Un abîme. Un rêve éveillé.

Si le talent de Yannick Carlier nous fait penser à celui, protéiforme, d'un Brassai, on sent dans le traitement déformant qu'il fait subir aux fragments de corps humains représentés que sa technique a intégré par ailleurs la manière de Bacon. L'exposition consacrée à Yannick Carlier est encore à mettre en relation, nous semble-t-il, avec les travaux d'un astrophysicien tel que Jean-Pierre Luminet, Français de renommée mondiale de passage en mars dernier en Belgique pour y donner plusieurs conférences. Intitulé « Cosmos et Esthétique » (1), son dernier ouvrage fait explicitement référence au double abîme que sont le cosmos et l'âme humaine, décrit en son temps par Bachelard. Directeur de recherches au CNRS mais aussi poète, romancier et essayiste, les travaux de Luminet sur les trous noirs, la cosmologie et l'histoire des sciences l'ont amené à collaborer avec des artistes : la famille d'explorateurs à laquelle appartient Yannick Carlier. Pour preuve, l'exposition qui est consacrée aux travaux récents de ce dernier s'intitule « Chaoïdes » tandis que, d'impeccable facture, un livre d'artiste portant le même titre et contenant 25 tirages photographiques de Yannick Carlier est en vente à cette occasion.

Catherine Angelini

(1) Paru chez Odile Jacob en 2011.

« Chaoïdes » de Yannick Carlier, du 21 avril au 31 mai 2012 chez Art Office, 31 rue Emile Bouillot à 1050 Bruxelles. Infos : 02 851 20 44.

penser à celle des confessionnaires, qu'immédiatement on imagine le secret qu'il abrite. Dans cette même image, une série de protocoles est soigneusement accrochée au mur. À l'extrême droite, néanmoins, sauvée en extremis du hors-cadre, une des pages mal épinglées se recroqueville sur elle-même, et se voit attribuer le rôle de la seule courbe de l'image, qui trahit le régime perpendiculaire/parallèle mis en place. Comme une ultime petite touche de pinceau maladroite, nerveuse et dansante qui vient court-circuiter le mécanisme. Ainsi, on peut trouver de discrets détails qui restaurent l'humain – lit défait, lettre manuscrite oubliée... et autres stigmates de ces corps errants, désobéissants. Inéluctablement, c'est l'âme qui vient envahir ses espaces, et exploser ses perspectives.

Dans la photographie « East 120th Street » l'artiste donne à voir une cuisine puis, de la cuisine, un séjour et, du séjour à travers les rideaux, la lumière du jour qui commence à tomber. Pourtant la nuit noire, opaque et glacée semble déjà s'être invitée au fond du séjour, avant même que son heure ait sonné. Elle remonte vers la cuisine, comme si elle voulait s'accaparer l'espace entier, nous noyer en elle.

Cette obscurité traverse tout, jusqu'au corps et l'âme du personnage au premier plan, qui semble dépossédé de lui-même, enfoui en la nuit. Dans toute la série, on retrouve un intérêt pour les températures de l'atmosphère, la texture des matériaux, les lignes et les masses sont également imbriquées entre elles avec l'équilibre que d'un tableau abstrait, un paysage sensitif. « Mary Frank's Bed » rap-

pelle une composition cubiste. « Scarborough » brise d'ailleurs tout repère spatio-temporel, c'est presque un collage. Une lampe comme un soleil, un lit comme une dune, des végétaux comme des tapisseries : terreau idéal de l'imaginaire et de la méditation.

Si les intérieurs de Evans fonctionnent comme des paysages qui ouvrent vers l'ailleurs, c'est grâce au fait qu'il accorde une importance toute particulière aux objets, qui sont pratiquement considérés comme des personnages en eux-mêmes. Usuels et anonymes, ces éléments-clés provoquent souvent l'intranquillité. Effectivement, les lieux vidés de leurs acteurs, retrouvent alors leur propre vie, les perspectives s'étirent ou s'aplatissent, les ombres sculptent, recomposent, et ce sont les objets qui prennent le relais des êtres pendant leur absence, pour nous raconter la suite de l'histoire. Nous sommes leurs invités.

Les chaises sont très présentes, dans toute l'œuvre de Evans. Quelquefois, elles paraissent peu confortables. Dans la première photo, si cette grande porte est ouverte, sur le côté, il y a aussi cette chaise et ce petit bureau, dont la largeur et la rudesse excessive semblent prévues pour un être géant, quelqu'un qui porterait tout le poids du monde sur ses épaules, disproportionné par rapport au plafond et au miroir, pas de façon suffisamment spectaculaire pour que ce soit évident. Il s'agit là comme d'un léger dérèglement. Si l'on reste immobile devant son bureau, à l'intérieur de nous tout se déplace encore, le bureau est le lieu de l'activité d'extirpation par

excellence. Réflexion ou rêves peuvent nous submerger et ce sont ces mêmes objets, outils du quotidien, qui opéreront les passages, sans théâtralité, sans effets stériles. C'est avec délicatesse que doucement la table se transforme en tapis volant...

Si les objets occupent une si grande place dans la photographie de Evans c'est qu'ils sont indissociables des corps, qui à proprement parler n'apparaissent que deux fois dans l'ouvrage. Malgré ces paysages constamment déserts, leur empreinte semble bien là. C'est à travers la distance de l'objet que les voix, les odeurs, la physique des corps nous parviennent, comme s'il était impossible d'en découdre autrement.

Revenons à notre somptueux appartement : au sol, pathétiquement perdus, deux petits chats se tiennent tendus, ils sont probablement des statues, leur raideur, comme asphyxiée par ce qui les entoure, laisse planer le doute. Dans « The Farmer of Somerstown Road », le photographe déploie une énumération visuelle de pots placés sur une table, juste en dessous d'une étagère. L'un d'entre eux sépare en deux l'énumération, d'un côté le visage de l'homme, de l'autre une boîte cruellement banale. Ce qui est curieux, c'est que la forme générale de ce dernier est justement à mi-chemin des deux autres. D'abord, ce pot est à la fois assez noble pour faire office d'urne funéraire mais également suffisamment précaire pour être pichet à vin. Ensuite, sa forme générale arrondie évoque celle d'un crâne.

Sa texture claire et abimée peut aussi bien être assimilée à une peau, qu'à de l'os. Probablement, Ni tête, ni urne, tel un avorton déshérité l'objet les sépare, et en même temps opère leur union, les scellant définitivement par un sort commun. Dans une autre photographie, tout aussi saisissante, une femme, comme recourbée sur elle-même, vissée sur sa chaise, semble reliée aux câbles électriques de la maison. Son bras tendu vers l'extérieur de l'image vient canaliser toute l'électricité ambiante de l'espace pour concentrer l'énergie au sommet de son crâne, ou plutôt son chignon, boule de nerfs qui, par conséquent, lui-même raccordé à un fil ténu lézardant les murs, vient allumer l'ampoule de la cuisine, astre solitaire au cœur de la nuit.

Évidemment, s'il y a une partie du corps qui revient comme un refrain obsédant dans toutes ses histoires, c'est bien ce gros œil, qui nous guette de partout. Tantôt aussi globuleux et gras qu'une horloge, tantôt aussi fin et perçant qu'un simple trou, à même le mur. Si objets et espaces se font chair, et forment un territoire de l'intime sous couvert d'anonymat, ils nourrissent également un propos sur l'existence elle-même, sa capacité à affronter le temps qui passe, à se frayer un chemin entre amertume et lumière.

Évoquant autant l'histoire de l'art, à travers des peintures qui réapparaissent ici et là, que le pragmatisme des gestes du quotidien, Evans, le regard aiguisé, s'attelle à déceler le dessaisissement des choses, à travers souvent des détails subtils, la déformation progressive de certains matériaux, que le temps recouvre de griffes. Les draps se fripent avec laco-

nisme et musicalité, pendant que le sol brûlant de la cheminée s'éteint. Tout d'un coup, au sein d'une photographie, d'une même fulgurance, c'est comme si l'il voulait faire le raccourci de l'existence toute entière, avec une pudeur sans lâcheté. Dans la première photo, on retrouve la silhouette d'un rocking-chair dont le choix comme motif récurrent n'est pas étonnant. S'il l'accueille avec douceur la vieillesse d'un corps aspirant à la sérénité, son mouvement lent et en balancier n'évoque-t-il pas les berceaux des nourrissons ? En premier plan, cependant, une chaise et une table qui malgré leurs proportions écrasantes, détiennent une simplicité formelle, voire archaïque, rappelant les bureaux d'enfants. Dans « The Church Organ », les bancs d'écoliers côtoient une sorte d'orgue qui rappelle bien plus une cérémonie funèbre à l'église, qu'un club de jazz. Le guichet de « Kingston Station » pourrait facilement enfile le rôle d'un purgatoire. Les compositions sont souvent en damier. Le mariage des formes et des couleurs orchestre une danse bipolaire. L'obscurité vient s'inscrire sur la lumière, et sous la lumière s'éveille l'obscurité.

Pour finir, je peux dire que le photographe interroge les possibilités de se sentir chez soi, en soi. Même acerbe, et inconfortable comme terrain à gravir, on peut s'assurer de cueillir en chemin la richesse et la densité d'un pur travail, se laisser absorber par la générosité d'un don en somme.

Anna Solal

# Deux ou trois choses à propos de Martin Creed

L'exposition qui s'est récemment clôturée à l'Alcalá Sala 31, la première grande expo solo en Espagne de Martin Creed (Wakefield, Royaume-Uni, 1968), fut une belle occasion de découvrir de nombreuses pièces importantes de cet artiste qui généralement ne laisse personne indifférent. De plus, le 15 février, nous avons pu assister au concert de son groupe rock donné dans les domaines du Matadero à Madrid. Depuis 1994, avec *Owada* d'abord, puis à partir de 1997 avec *Martin Creed and his band*, Creed conjugue une intense carrière d'artiste plasticien avec celle de musicien.

En 1997 sort le premier album, *Nothing*, influencé par *Talking Heads*, et le groupe vient d'achever le dernier : *Thinking/Not thinking*. Une musique qui se construit sur la répétition d'un nombre très limité de notes, accompagnée de textes dépouillés, dont la répétition produit un effet hypnotique. Une caractéristique que l'on retrouve dans le travail plastique de l'artiste.

Comme le souligne avec justesse Massimiliano Gioni : « Si nous nous basons sur la question du rythme, l'art de Creed est aussi réconfortant qu'un mantra, un proverbe populaire ou une structure à laquelle on peut s'amarrer, suspendue au-dessus de l'abîme du chaos. Le rythme entre en opposition avec la diversité imprévisible de la vie. L'art comme ordre et sécurité. L'art comme chorégraphie de la vie. » Dès le titre de l'exposition, *Things*, l'artiste choisit de ne pas choisir. L'incertitude volatile de « choses », soustraites à la quotidienneté immédiate, est présentée de manière impeccable dans les espaces rénovés et rendus à leur configuration architecturale originale, de la salle



MARTIN CREED  
Work No. 88, 1995  
A sheet of A4 paper crumpled into a ball  
A4 paper diameter: 5,1 cm / 2 in aprox.  
Edición ilimitada / Unlimited edition © Hauser & Wirth  
Courtesy the artist and Hauser & Wirth

Alcalá 31, avec la nef centrale unique, vaste et lumineuse, typique de cette ancienne banque d'affaire du commerce et de l'industrie.

Un parcours composé de 25 œuvres qui s'étendent sur plus de 20 ans de carrière de celui qui a obtenu le Turner Prize 2001: wall drawing, installations, sculptures, aquarelles réalisées les yeux fermés et une vidéo. Des gestes minimalistes qui laissent transparaître un goût prononcé pour l'absurde et l'ironie, capables de changer notre perception des choses en nous donnant une impression physique de ce qu'est la légèreté. Des « choses » apparemment banales, mais qui, mises en scène, nous poussent à nous interroger et à découvrir le mystère qui les sous-tend: une feuille de papier déchirée en morceau, une autre enroulée, deux excroissances énigmatiques, une séquence décroissante de sept clous enfoncés dans un mur (une autre référence à la musique) et une vidéo parmi les plus connues (*Orson et Sparky* de 2007), où un chien de grande taille y côtoie un autre beau-



MARTIN CREED  
Work No. 701, 2007  
Nails 7 parts; dimensions variable  
Photo: Hugo Glendinning  
© Hauser & Wirth Courtesy the artist and Haus & Wirth



MARTIN CREED  
Works No. 251, 2000  
Things Blue neon High: 15,2 cm / 6 in ;  
1 second on / 1 second off Bergé  
Collection, Madrid

coup plus petit, dans un espace totalement vide.

Contradictions et oppositions se succèdent dans cette exposition, les œuvres se retrouvent au centre d'un système binaire par lequel Creed s'efforce de réduire la superficialité à son essence, essayant de toutes les manières de dire quelque chose, tout en restant attentif à ne rien dévoiler. Fidèle à l'aphorisme présenté dans le travail *Work n° 300, The whole*

*world + the work = the whole world*, qu'on peut interpréter de deux manières différentes au moins : soit une œuvre (ou un travail) ne modifie pas le monde dans son ensemble, ou soit l'œuvre fait déjà partie du monde, et donc l'artiste se contente tout simplement de montrer et d'indiquer un détail de celui-ci. À travers des éléments simples réduits à leur strict minimum, Creed veut faire entrer le monde entier dans ses œuvres. Détails isolés et disposés avec une attention maniaque à l'intérieur de l'espace d'exposition où ils réclament la présence du spectateur et sa participation active à l'exposition, comme dans une chasse au trésor ou comme un parcours d'obstacle. Nous sommes invités à y croire un peu, à imaginer que nous sommes des acteurs sur une scène et à attendre très attentivement le surgissement du rien.

De minuscules boules de blue-tack déposées par l'empreinte digitale de l'artiste et fixées au mur, forment *Work n° 91*, une œuvre qui peut facilement passer inaperçue, surtout par le fait que les petites

boules bleues sont placées dans des lieux insolites (dans les toilettes, dans les bureaux, les couloirs,...) Dans un coin à l'écart, une porte s'ouvre et se referme en permanence, ce qui contraint le personnel à attendre le bon moment pour entrer ou sortir. Sur les murs des deux étages occupés par l'exposition, sont tracés en bleu et vert des lignes diagonales dont la largeur correspond à celle du rouleau qui a servi à les peindre. Dichotomies absurdes et rythme cadencé habitent l'univers de Martin Creed.

La monotonie des piles de panneaux de bois ou de feuilles de papier blanc forment le contrepoint d'un espace laissé vide, le temps que le spectateur vienne le remplir de sa réalité physique. Comme l'avoue l'artiste: « Mon travail est à 50% ce que je fais, et pour 50% de ce que les autres font de lui », en droite ligne de ce qu'indiquait déjà Duchamp « c'est le spectateur qui complète l'œuvre. » Creed souligne les oppositions et les alternances, les répétitions de sons et de silences, créant ainsi un terrain fertile pour le développement de multiples interprétations, présences qui remplacent les absences, et vice versa.

Masquées parmi les milliers de détails superflus et décisifs, ses œuvres se situent en entre l'action et la réflexion, où l'on ne peut ni rester immobile, ni avancer, dans une sorte de suspension attentive ou absurde, comme dans *Textes pour rien*, de Beckett : « Je ne peux pas rester, je ne peux pas m'en aller, voyons ce qui se passe. »

Francesco Giaveri

traduction de l'italien par Pascal Leclercq

## Jean-Philippe TOUSSAINT

### LIVRE/LOUVRE

LUMIERE, née du désir d'être, sans quoi le monde ne serait pas.

C'est l'œuvre entière de Jean-Philippe Toussaint qui s'en trouve imprégnée.

Invité au Louvre, Jean-Philippe Toussaint se voit attribuer 4 salles de l'aile Sully dans le cadre du cycle que le musée consacre aux arts du livre.

La scène de fuite du personnage de Marie dans son roman *Fuir* (Minuit, 2005) l'aura conduit intuitivement à l'exposition présente, confirmant la détermination d'un potentiel qui se déploie au fil du temps, au détour autant de heureux hasards que de nécessités. C'est sous l'intitulé Livre/Louvre, que l'auteur, photographe et cinéaste, réunit photographies, vidéos, installations et performances afin de donner une résonance plastique et visuelle à sa primauté de l'écrit.

Instaurant un champ de tension entre éléments anciens et contemporains, Jean-Philippe Toussaint procède par détournement photographique d'œuvres anciennes en les chargeant d'ingrédients actuels, ou par associations et interactions, ou encore par déplacements dans l'espace. Dans ce contexte, il cite volontiers Delacroix: « *Qu'est-ce que de composer ? C'est associer avec puissance* » ... et d'enchaîner lui-même « *avec impertinence* », pour relativiser, car l'humour est une constante dans son œuvre.

S'il se réfère et gravite autour du classicisme de la renaissance et des années

lumière, c'est au nom de l'enracinement et du dialogue avec le présent, c'est pour signifier l'évolution des formes et styles à travers le temps. Il ouvre ainsi une réflexion sur la lecture et la littérature et leurs rythmes singuliers. Il convie à une réflexion sur l'universalité de l'image, du langage, du désir d'être et du rapport à notre origine. La complexité des propos ici engagée nous confronte dès lors tant aux faits historiques qu'aux actualités scientifiques. Il y est question de bibliothèque et de richesse muséale. Pour cela, JPhToussaint a puisé, dans la collection Edmond de Rothschild du département des Arts graphiques, l'incunable de la *Divine Comédie* de Dante, ici même réinterprété, recadré et décliné en 9 tablettes électroniques sur le texte du chant 3 de L'Enfer, traduit en 9 langues et qui, grâce aux prouesses technologiques de pointe, finit par s'embraser, par disparaître dans les flammes, pour renaître ensuite de ses cendres. Juxtaposée, l'installation du manuscrit original *En attendant Godot* de Beckett, rappelle l'immense admiration de celui-ci pour Dante. Il y va aussi d'un choix sentimental en souvenir des contacts personnels de Toussaint avec l'écrivain et des complicités qui se sont tissées, mais encore du lien qui l'attache à Jérôme Lindon des Editions Minuit, dont la famille fit don du manuscrit à la BNF.

La composition photographique du néon BOOK, *Mains, détails*, constituée d'une série de 24 close-up de mains dans leur relation au livre, dont un intrus coquin, irrésistible fantasme masculin, se trouve dans un face à face à dialoguer avec les 84 prises de *Aimer lire*, sur le noyau familial des Toussaint, embarqués dans l'aventure du lire et, se trouve être une

xième monstration de l'impact, des effets et de la résistance du livre au temps, dans ses permanences et ses variations, où « la main et le regard » deviennent lieu d'articulation.

Il y a *Melencolia I* d'Albrecht Dürer qui fait écho à *La mélancolie de Zidane* de JPhToussaint qui suspend le temps dans une petite rivalité avec la mort. L'espace *Lire/Live* s'annonce participative. En effet, une installation convie tout candidat lecteur à s'isoler dans la cabine de douche vitrée et de se coiffer du bonnet d'électrodes, sensé de traduire sur écran vidéo l'enchaînement et la fusion d'images chromatiques d'origines diverses engendrés par la lecture (en fait il s'agit d'un montage vidéo préenregistré de l'auteur). Ainsi l'activité cérébrale mise à l'épreuve aborde la question de l'association, de l'interprétation, du signe, des connections et des glissements que subit la pensée, « *car qu'est-ce que penser, si ce n'est à autre chose* » (JPhToussaint dans *L'Appareil photo*, éd Minuit 1989).

Accrochés au mur, il y a les dessins de Charles Le Brun, inspirés des planches anatomiques de Vésale, dans une confrontation aux radiographies du cerveau de JPhT, issues de l'imagerie magnétique médicale contemporaine, dont on retient une étonnante ressemblance. Le parcours nous conduit à deux grandes compositions photographiques, l'une *Mardi au Louvre* évoquant les activités du musée le jour de fermeture avec une mise en scène centrée autour des livres de la collection Rothschild, et l'autre *Quelques amis écrivains qui passaient ce jour-là au Louvre par hasard à qui j'ai demandé de poser avec moi*

*autour d'un autoportrait de Delacroix*, clin d'œil impertinent envers ce que la scène représente d'emphatique, rassemblant un groupe d'écrivains contemporains, librement inspiré de l'Homage à Delacroix de Fantin-Latour (1864) et dont l'actualisation, le glissement de culture, le caractère contemporain est rappelé par la pertinence des éléments électroniques de l'appareil photo capté par le miroir, par le retour image sur l'ordi portable posé sur la table et par le déclencheur entre les mains du photographe. L'espace néons intitulé *L'univers (que d'autres nomment la Bibliothèque)*, point d'orgue en quelque sorte, est réservé à une vaste installation lumineuse, où l'inscription LIVRE, décliné en 22 langues, tombe de la voûte céleste, tel des poussières d'étoiles clignotantes, jetant littéralement le visiteur dans un rapport d'univers.

Dans cet immense conservatoire de la trace, *Jean-Philippe Toussaint trace* à son tour grandiose en toute humilité et, renvoie aux fondamentaux « la main et le regard, il n'est jamais question que de cela dans la vie, en amour, en art » (JPhToussaint dans *La vérité sur Marie*, éd Minuit, 2009).

Bruxelles 17/3/2012/ Y.Resseler

Infos: Du 8 mars au 11 juin 2012  
Lieu: Le Louvre, Aile Sully, 2ème étage,  
salles 20-2301 40 20 53 17

Sont sortis à l'occasion de l'exposition:  
*Trois fragments de Fuir/Louvre*, vidéo 2012



(20'), à la Salle Audiovisuelle sous la Pyramide du Louvre  
J-Ph. Toussaint *La Main et le Regard - Livre/Louvre* catalogue expo enrichi, coédition Louvre/LePassage, Paris 2012  
J-Ph. Toussaint *L'Urgence et la Patience*, éditions Minuit, mars 2012  
www.jptoussaint.com pour l'ensemble du programme, les activités, les rencontres, les cycles de films et les rendez-vous du web  
Commissaire de l'exposition: Pascal Torres, conservateur au Louvre

# Pratiquer le verre libre

Le verre a quitté les territoires de l'artisanat, de la fonctionnalité utilitaire pour devenir medium de création et de recherches. Il ne se contente plus d'objets à usage domestique ; il s'est intégré à l'architecture ; il est parvenu à une autonomie totale en usant de matériaux et de techniques multiples.

Il a été mis à l'honneur dans deux musées. D'abord chez Würth à Erstein [F] où une partie de la collection a montré des tendances contemporaines. Ensuite au Musée du Verre de Sars-Poteries [F] où il est présent en permanence. Celui-ci, créé en 1967, a la taille petite mais une collection étendue dont des échantillons significatifs sont exposés en relations avec des manifestations temporaires, des résidences, des stages de créativité.

## Éclats et mélanges

Le musée Würth d'Erstein [F] a récemment consacré une vision panoramique de l'art contemporain du verre. Sous l'appellation « Éclats », cette expo a montré combien les techniques étaient diverses, les conceptions inventives. Des néons pour suggérer une écriture céleste des phases lunaires agencés par un François Morellet à ceux, polychromes, de Matei Negreanu, symbolisant l'énergie utilisée par l'industrie. De la massivité transformée en transparence par Vladimir Zbynovsky aux architectures imposantes d'Ivo Rozsypal réduites à l'état de maquette.

Les pièces géométriques de William Velasquez s'imposent en tant qu'imagerie à connotation philosophique en synthétisant de quoi emboîter l'âme et l'esprit au corps. Une sphère de Václav Cigler est là pour attester que ce qu'elle restitue des éléments qui se piègent sur son polissage sont des métamorphoses fugaces. Dana Zámečnicková associe gravure et thermoformage afin de suggérer le souvenir photographique et épistolaire d'êtres disparus au tréfonds de quelque mémoire.

L'humour s'invite. Les bouteilles de la plus célèbre marque de sodas revues par Clifford Rayney laissent entrevoir, dissimulée sous la banalité presque vulgaire de la marchandisation, la sublime beauté antique de la Vénus de Milo. Les *Raides boules* de Daniel Depoutot donnent une note paillardes par le biais d'un sexe monumental, posé sur d'écarlates sphères, qui s'anime d'un coït aussi mécanique que celui des films porno.

La lumière modifie ou magnifie certaines œuvres. Les plaques diaphanes jaune et bleu associées par Saksis réinventent le vert derrière leur intersection en poétique leçon d'optique. Les éclats trichoides de verre coloré de Keiko Mukaide, agencés en spirale inventent les couleurs du prisme, renvoient la clarté, se nuancent à chaque déplacement du regard.

Quelques installations s'imposent. Dès l'accueil, et ce, avant même de pénétrer au sein du musée, Udo Zemböck invite à traverser un passage coloré rouge afin de tester les



Musée du verre (Sars-Poteries): « Péril en la demeure » de Michèle Perozeni. © FNMV

sensations provoquées par le verre. Complexe est la réalisation de Renato Santarossa. Elle constitue un ensemble basé sur un contenu narratif faisant surgir une civilisation chimérique avec ses personnages, ses rituels, ses croyances. On y déambule dans l'impression de fouler un sol extrait d'une découverte historique, de se promener dans une légende à apprivoiser.

Par contre, les *Ruines et vestiges* de Joan Crous empruntent les voies du réalisme. Anaïs Dunn parle de pollution. Elle allie opaque et transparent avec des bulles soufflées en formes de nuages dont certains déversent des gouttes d'un liquide noir qui tombant dans un bassin, créent des mouchetures aléatoires, tension entre pureté et dégradation, intériorité visible et extériorité ténébreuse.

Les contrastes sont grands. Ils sont, probablement aussi grands, dans la collection de la succursale Würth à Turnhout dont malheureusement aucune documentation ne nous est parvenue.



Musée du verre (Sars-Poteries): « Reducare » de Colin Rennie. ©FNMV

## Inlandsis et autres mondes

Le musée départemental de Sars-Poteries est situé dans l'ancienne maison du directeur des verreries locales. Il devrait connaître de nouveaux bâtiments en 2015. La localité qui comptait 800 verriers au XIXe siècle a conservé de cette époque des pièces typiques et, aujourd'hui encore, nombre de toitures comportent toujours des « épis de faitières », boules spécifiques en verre, la plupart refabriquées récemment afin de perpétuer la tradition.

Actuellement, Michèle Perozeni offre un voyage en Inlandsis, autre nom donné à la calotte polaire. Cette artiste française, fascinée par l'Arctique, a conçu une série d'installations associant verre et bois, alliance du minéral et du végétal, de l'inerte et du vivant, du transparent et de l'opaque.

Le cristal blanc a des allures de glace hivernale. Il semble être né de l'eau. Mais il prend souvent l'allure du bois, celui qui orne la tête des cervidés, comme si la créatrice désirait aussi jouer avec le mot définissant une réalité autant qu'avec la forme au moyen de laquelle on tente de la traduire. Car il est des pièces où l'ambiguïté est cultivée avec délectation.

Ainsi, *Chimères* se compose de véritables branches d'arbres dont les racines, en pâte de verre, ont l'aspect d'une ramure (autre mot ambigu !) de cerf. Cet hybride donne le ton de cette production. Car *Forêt improbable* se présente comme une succession de mini-arbustes, hauts de 20 cm, blancs et translucides, qu'auraient pu arborer un caribou.

Plus symbolique, et pas seulement à cause de son titre, *Péril en la demeure* rassemble des ramures suspendues, regroupées en cercle au point de former une évocation de sphère. Ce qui, au vu de leur apparence gelée, suggère l'image d'un igloo.



Musée Würth (Erstein): une architecture d'Ivo Rozsypal. © FN.MV

En liaison aussi avec la pensée écologiste, *Bois en souffrance* aligne des éléments sur ce qui pourrait être une tringle à vêtements ou une barre à suspendre des viandes dans le frigo d'un boucher. Ils sont en équilibre précaire ; ils donnent l'impression d'être en attente d'un dégel, c'est-à-dire, de leur disparition soit par chute brutale au sol, soit par fonte et métamorphose en liquide. Ils sont l'image de la mue, de la mutation, de la soumission au temps qu'il fait et qui passe. L'idée de durée, celle également de cycles se retrouve dans *Se dérobe le jour quand arrive la nuit*, réunion de ramures les unes blanches, les autres noires.

Il est bien d'autres créations accumulées depuis les années à travers les autres salles du musée. Certaines spectaculaires, tel *Seated Dress Impression with drapery* de Karen LaMonte, statue grandeur nature, virtuosité pure qui permet de deviner la finesse de tissus à travers la transparence du matériau. D'autres se confrontent à la luminosité afin de la bouleverser ou d'être modifiée par elle. Telle cette *Green eye pyramid* de Linbensky ou une succession de plaques découpées par Josepha

Gash-Muche, voire une *Construction* verticale de Jirina Zertova. De même pour Melinda Sipos avec *Lumière flottante* ou Ales Vasicek avec sa *Lune de cristal* ainsi *Le piège de lumière* imaginé par Czeslaw Zuber, agrémenté d'illusions d'optique. L'éclairage seul, focalisé sur le matériau permet aux représentations de cube Josepha Gasch-Muche de passer du dense au clairsemé comme si des parties de l'objet étaient substances diverses, comme si sa nature même était fluctuante et sa réalité plutôt virtuelle.

L'élégance préside à la *Vague* de Matei Negreanu. La fantaisie à la version un peu surchargée d'*Alice in wonderland* selon Dana Zámečnicková. La variété des genres est l'apanage de ce rassemblement de pièces où l'abstraction domine. Avec en complément des vitrines consacrées à l'industrie régionale du verre dont l'aspect historique mène à la découverte du travail et des rites d'un monde ouvrier mal connu.

Michel Voiturier

**Éclats** : Marie-France Bertrand, Bettina Tschumi, "Éclats I", Erstein, Musée Würth, 2011, 128p.

**Inlandsis** : Musée-atelier départemental du Verre, 1 rue du Général De Gaulle à Sars-Poteries [F] (entre Avesne et Maubeuge), du mercredi au lundi de 10 à 12h30 et de 13h30 à 18h jusqu'au 4 juin. Infos : +33 327 61 61 44

Catalogue : Anne Vanlatum, Thierry de Beaumont, Katell Palix « Inlandsis », Sars-Poteries, Musée du Verre, 2011, 40p.



# Le grand Atelier

*Traité de l'admirable diversité de la vie  
et du monde à l'usage des enfants*

## MAC's

EXPO GRAND-HORNU

Musée des Arts Contemporains  
de la Fédération Wallonie-Bruxelles  
Rue Sainte Louise 82  
BE-7301 Hornu

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



Реплика Дієго Велла, *I See a Kitten in Sydney, Tate Liverpool*,  
extraït de la vidéo [2009]  
Courtesy Jan Mot, Bruxelles



**Emmenez vos  
parents au musée...**  
**Une expo pour tout public  
jusqu'au 3 juin**



Le MAC's / Musée des Arts Contemporains  
anime le **Kids Corner** de Art Brussels,

**samedi 21 avril et dimanche 22 avril de 12h à 19h.**

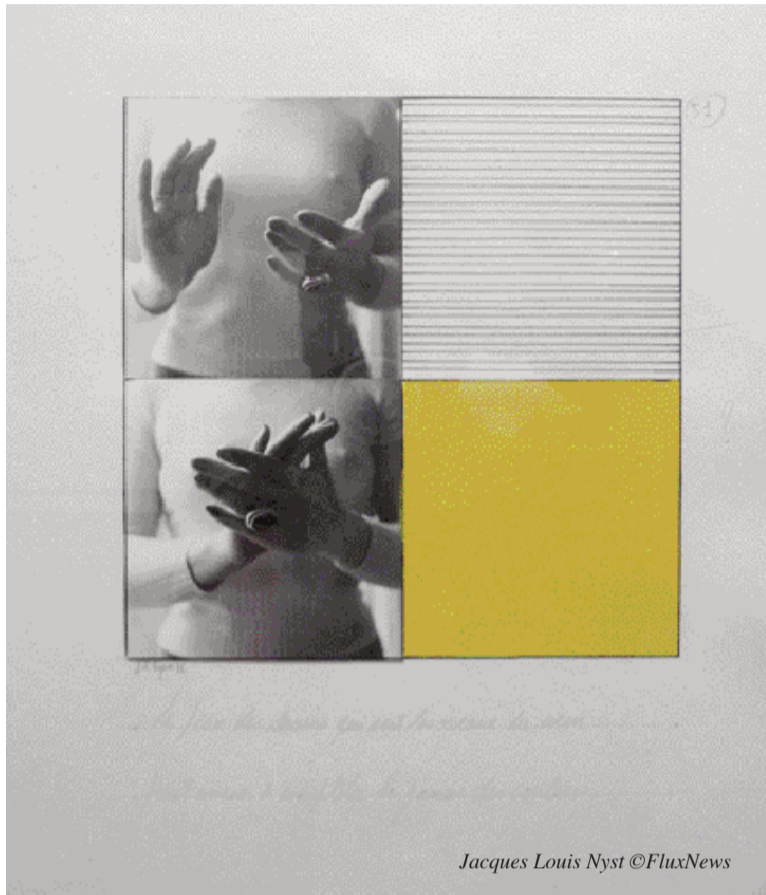
Au programme un atelier créatif sur les affiches grand format  
de l'artiste belge Michel François, un imagier

et un jeu des sept familles liés à l'expo *Le grand Atelier*.

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



# Un esprit du temps en marche: Des Suites Prisunic au CAP qui fête ses 40 ans



Jacques Louis Nyst ©FluxNews

Au Centre de la gravure, deux expositions de qualité viennent à peine de se terminer. Les deux premiers étages accueillent l'Histoire d'une édition: des Suites Prisunic à Catherine Putman et le troisième étage l'histoire du CAP. Ces deux expos nous parlent d'une époque où s'entrecroise avec bonheur une certaine idée du décloisonnement dans le monde de l'art. Fin des années soixante, le dépoussiérage des conventions a vu naître mai 68: l'esprit du temps était en marche.

Il y a quarante ans, naissait le groupe CAP, (baptisé Cercle des Arts Prospectifs à l'époque). Le CAP est constitué de Jacques Lizène, Pierre Courtois, Pal Horváth, Jacques-Louis Nyst, Gilbert Herreyns, Jacques Lennep et Jean-Pierre Ransonnet. L'exposition retrace dix ans de créations, de 1972 à 1982. Placée sous le signe de l'expérimentation et de l'art relationnel, elle rassemble vidéos, images imprimées, photos et textes.

Le spectateur averti a pu se rendre compte, une fois de plus, de l'envergure expérimentale d'un art hors cadre tourné vers l'autre, l'homme, l'objet, le lieu, le social. En un mot la vie. Une grande figure aujourd'hui dispa-

re marque, je trouve, cette belle rétrospective: Jacques Louis Nyst. On peut y revoir les vidéos d'époque et les relire à la lueur de notre présent. On peut remarquer l'étonnante proximité des attitudes d'un Jacques Louis Nyst avec celles, trente ans plus tard, d'un artiste comme Éric Duyckaert. Je pense à l'attitude professorale décalée utilisée par les deux artistes dans leurs vidéos. Duyckaert possédant une culture théâtrale plus affirmée a sans doute pu mieux maîtriser ses jeux de rôles. Pour entrer dans la cour des grands vidéastes qui ont marqué le début de l'histoire vidéo, il a peut-être manqué à Jacques Louis Nyst ce charisme naturel qui fait l'étoffe des grands artistes. On a pris du plaisir également à revoir quelques travaux de l'incontournable petit Maître liégeois qui démarre l'expo en fanfare. (Pour info, Jacques Lizène sera le 12 et 13 avril prochain l'hôte du Palais de Tokyo grâce à Jean de Loisy). Immense coup de fraîcheur également, de retrouver le Jean-Pierre Ransonnet conceptuel du début des années 70, temps où l'artiste développait son langage plastique en se mouvant dans la mémoire d'un lieu: Liernux son village natal. Cette démarche est totalement écartée. Aujourd'hui, l'artiste

choisit de s'abandonner au plaisir de peindre. Le conceptuel à la sauce surréaliste, Jacques Lennep, théoricien et initiateur du groupe CAP, lui, ne s'en est jamais départagé. De l'urinoir désacralisé de Duchamp à la petite perle vidéo « Je sème des pensées dans le jardin de Monet à Giverny » (à prendre au pied de la lettre puisqu'on le voit semer des graines de pensées à la sauvette dans le célèbre parc...) Jacques Lennep poursuit, d'anniversaires en commémorations, à enfoncer le clou. L'esprit du CAP est toujours bien vivant! L'heure de la consécration est reportée à plus tard...

**Histoire d'une édition: des Suites Prisunic à Catherine Putman. Même si l'ensemble des œuvres figurant dans le parcours expositif sont de facture très classique, on reste dans l'esprit des années soixante avec la mise sur orbite d'une idée originale. En 1967, Jacques Putman lançait le concept de l'estampe originale. À l'époque, celle-ci pouvait être acquise à prix raisonnable par les clients du Prisunic.**

On peut se poser la question. Cette

révolution pourrait-elle avoir lieu aujourd'hui? En extrapolant, est-il possible d'imaginer au rayon surgelé du Carrefour Cora des multiples de Cattelan, Jeff Koons, etc. vendus pour des prix imbattables? Impossible bien sûr! A l'époque, le marché de l'art était encore accessible et dès la première édition la vente fut un succès. A la lecture de la liste des artistes qui figuraient dans la première édition: Alechinsky, Lam, Matta, Messagier, Reinhold et Bram van Velde, on peut dire que Jacques Putman a eu le nez fin. Les éditions successives de ces Suites Prisunic (1967-1972), furent tirées à trois cents exemplaires et vendues au prix de 100 francs français. Par après, elles accueillirent de plus en plus de nouveaux artistes...

Surprise et enchantement nous accompagnent tout au long du parcours de cette exposition. Mon coup de coeur est un petit ensemble sculptural d'inspiration étrusque d'étain doré à la feuille d'or de l'artiste chilien Matta, « Il s'y mythe — Elle s'y rite » de 1970.

L.P.

Dans le cadre de La Louvière Metropole Culture 2012 L'art urbain (Street art, graffiti,...) investit la ville de La Louvière.

Prochainement, une expo sur l'art urbain s'intégrera dans la ville de La Louvière. Des vues sur murs avec la participation de Denis Meyers, C215, Doctor H, Evol, Invader, Jef Aérosol, Ludo, Muga, Obète, Obey, Sten & Lex, Swoon. Le Centre de la Gravure fera partie intégrante du parcours dans la Ville en proposant dans ses salles d'expo une réflexion sur l'image multiple, imprimée. Sous la forme de pochoirs, d'affiches détournées ou d'autocollants, une dizaine d'artistes belges et internationaux ayant choisi l'espace urbain comme terrain d'expérimentation y participeront.

CAP, 40 ans — Images réelles et virtuelles. Au Centre de la Gravure et de l'Image imprimée jusqu'au 29 mars Infos: Centre de la Gravure et de l'Image imprimée, La Louvière T: 064 27 87 22

## «Escargots à Gogo»



Si vous passez par la cité des Loups, n'hésitez pas, plongez 14 rue de la Loi au Centre Daily-Bul & Co, une exposition sur l'escargot dans l'histoire du Daily-Bul vous y attend! Au menu: affiches, objets, dessins: «Escargots à Gogo» (jusqu'au 29 avril).

Coup de coeur dans l'expo, les petites sculptures à la paraffine et concombre de Margot Planquelle, une découverte! Le Centre a son pied à terre dans une agréable demeure bourgeoise. L'accueil est agréable, la visite guidée passe même par le jardin où trône un immense

Ginkgo biloba, l'« arbre aux quarante écus ». Tout commença par une rencontre dans les années cinquante entre Paul Bury et André Balthazar. Si Bury l'artiste n'est plus là, il reste André Balthazar, aujourd'hui bien secondé par Jacqueline, son épouse et commissaire de l'expo. C'est en mars 1957 que sort le premier numéro de la revue «Daily Bul». Une future maison d'édition vient de naître et pour marquer le coup est fondée l'académie de Montbliart, ( un pied de nez aux institutions de l'époque ). La pensée Bul, qui s'inspire de dada et du surréalisme s'étend vite au-delà de nos frontières. Parmi les nombreuses perles des débuts, je retiens un petit ouvrage très peu protocolaire consacré à un jeune artiste peintre encore peu connu à l'époque: Yves Klein. Lors de notre passage éclair à La Louvière, nous avons pu rencontrer André Balthazar et Jacqueline. Nous y reviendrons bientôt...

25.05 - 11.07.2012

# citybooks

En collaboration avec le centre culturel De Markten à Bruxelles, de Buren vous invite cet été en voyage à travers l'Europe avec des haltes dans des villes comme Bucarest, Charlevil, Graz, Lublin, Ostende, Sheffield, Skopje, Thessalonique et Utrecht. Ces œuvres sont de Christian Blander, David Bockling, Sander Buyck, Filly Bente, Lea Van Damme, Martijn van de Griendt, Karkha Wakhlan, Maelle Rukasz, Frosina Stojkowska et Lea Tiltz.

**JEUDI 05.06 20:00**  
à citybooks Lublin

Mélissa Poulouzaki et Mélodie Vanhaucourt s'entretiennent avec Jérôme de Buren

**JEUDI 28.06 20:00**  
à citybooks Amman Grunberg

Lecture par et en collaboration avec Amman Grunberg

De Markten  
Rue du Vieux Marché  
aux Grains 5,  
1000 Bruxelles

Heures d'ouverture:  
MAR-DIM 12:00-18:00 h

Vernissage:  
24.05.2012, 19:00 h

PARIS

# AutoBIOGRAPHIES

L'Espace Culturel Louis Vuitton au-dessus des luxueux magasins de la marque sur les Champs Elysées accueille des expositions d'art contemporain originales qui associent souvent la monstration de pièces historiques depuis les années 60 à la jeune génération à qui elle offre assurément un tremplin. C'est le cas d'Auto BIOGRAPHIES qui se concentre sur la part de vie privée que les artistes ont pu intégrer à leur production artistique et cela, même parmi les plus radicaux de l'anti-expressivité en art. C'était aussi manifeste dans Anicroches (commissariat : Fabienne Fulcheri) où l'on voyait cette formidable pièce de Charlotte Moorman, Bomb Cello (1984) côtoyer le thérémine en 3D et en cage de verre de Laurent Saksik. Cette balance quelque peu ingénue, c'est ce qui donne une agréable vivacité à ces programmes.

Dans Auto BIOGRAPHIES, avec Erik Verhagen comme commissaire, l'on peut apprécier un panel d'œuvres majeures des années 1970 dont une série de photos n/bl groupées par 9 en carré de Sol LeWitt, quelques pages de *I met* (jan-juin 1970) et 100 Years Calendar (1989) d'On Kawara ainsi qu'une cinquantaine de planches de la série Poussières d'Etoiles (2007-09) de Franz Erhard Walther relatant ses souvenirs de jeunesse à Fulda (All) comme à New York. Maître de conférence à l'Université de Valenciennes et auteur de l'exposition Jan Dibbets au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris en 2010, Verhagen est en effet un passionné et un érudit de l'art conceptuel. Il porte aussi une vive attention à l'art récent vu sous l'angle de l'œuvre d'art en tant qu'elle soit « praticable », selon ses termes. Ceci nous vaut la contribution de plusieurs praticiens du dessin, de l'aquarelle, de la bande dessinée ou du roman dessiné avec les très fantastiques dessins hors perspective et « hors cadre » de Mélanie Delattre-Vogt, les peintures à l'eau vives en couleur d'Yvan Salomone, la noire BD de David B. et l'incroyable densité des encres de Frédéric Pajak. Pour prendre la mesure de cette exposition, citons encore la présence de Jonas Mekas avec Walden (1964-68), ce journal qu'il tourne live avec sa Bolex, et celle de Fiona Tan dont le documentaire (1997) filmé en Indonésie et en Chine retrace sa généalogie. L'éventail est donc varié.

Mais comment se fait-il que l'autobiographie traverse une part de l'art



Franz-Erard Walther, *Sternenstaub (Poussières d'étoiles)*, 2007-2009 tiré du cycle de dessins, crayon sur papier, courtesy: F.E.W. Foundation, Fulda et Galerie Jocelyn Wolff, Paris

conceptuel ? Et pourquoi l'artiste irait-il à ce jour chercher matière dans son passé intime ? À la première question, je répondrai que l'art minimal et conceptuel vidé de tout romantisme, a pu être rattrapé par son contraire. La volonté d'objectivité, d'évacuation du goût et du choix subjectif, qui les caractérisent présente des limites – que Sol LeWitt accepte en somme, sans transiger sur la rigueur de son travail. Par ailleurs, un nouveau regard critique est sans doute porté sur ces œuvres, 40 ans plus tard. Car elles appartiennent à un moment de l'histoire, mais aussi à l'histoire d'une communauté et de personnes dont on veut sauver la mémoire – ce à quoi F.E. Walther contribue avec son magnifique journal à haute qualité graphique. À la seconde question, il s'agit pour l'artiste de situer ses racines – de façon évidente ou enfouie, selon David B. ou Mélanie Delattre-Vogt. Car outre l'identité culturelle ou géographique, il y a l'identité « particulière » à chacun qui peut constituer le ferment d'une œuvre. Ce curieux lien à soi, c'est aussi ce qui se déniche du côté de l'extime, repère

Jacques Lacan. Mais la psychanalyse est plutôt écartée du projet d'Erik Verhagen qui fustige ce qu'elle a pu provoquer d'interprétations « doctrinales » et « étouffantes ». Je pense pour ma part, qu'elle a évidemment partie liée à la prise en compte de l'autobiographie au champ des arts plastiques. Depuis longtemps, *ogni pittore dipinge se*. Mais depuis la psychanalyse, l'on considère aller à la rencontre d'un « sujet » par le détour nécessaire et essentiel, du tableau. *Sternenstaub* ou les poussières d'étoile sont en réalité 525 dessins et écritures réalisés par Franz Erard Walther entre 2007 et 2009 qui relatent ses souvenirs, des anecdotes comme des moments clé de sa vie d'artiste, depuis 1942 à 1973.

Isabelle Lemaître

Espace Culturel Louis Vuitton jusqu'au 20 mai 2012 [www.louisvuitton.com/espaceculturel](http://www.louisvuitton.com/espaceculturel)

Rejeté par les artistes conceptuels et minimalistes, le genre autobiographique, contre toute attente, refait surface dans la deuxième moitié des années 1970, avant de s'enraciner durablement dans la création contemporaine à partir des années 1980. En témoignent les nombreux artistes contemporains qui ont su s'approprier leur quotidien pour tisser une oeuvre où les frontières entre l'art et la vie sont plus que jamais poreuses.

Les 12 artistes participant à cette exposition sont : David B., Mélanie Delattre-Vogt, Ryan Gander, On Kawara, Sol LeWitt, Jonas Mekas, Frédéric Pajak, Noëlle Pujol, Yvan Salomone, Ernesto Sartori, Fiona Tan, Franz Erhard Walther. Isabelle Lemaître a rencontré ce dernier dont on prévoit une exposition au Wiels la saison prochaine. Vous trouverez son interview dans ces colonnes. LP

## Franz-Erard Walther: « En 1968, Marcel Duchamp me téléphone pour me rencontrer. J'étais un jeune artiste inconnu ! »

**Franz-Erard Walther:** Le plus difficile fut de choisir les histoires que j'allais relater. Il y avait tant de matières ! Mais quand j'ai réussi à trouver un mode de sélection fondé sur ma mémoire et sur les photos que j'avais de ces années-là, j'ai pu démarrer. Par exemple, pour l'année 1957, je me souviens avoir lu cette citation de Platon : des lignes courtes sont belles en soi. Il parlait de l'abstraction, au fond ! Je trouvais cela fantastique. Et j'avais 17 ans à l'époque.

**Isabelle Lemaître: Que se passait-il en ces temps-là ?**

FEW : J'étais totalement opposé à l'illusion, comme d'autres dont Donald Judd etc. Et je ne voulais pas faire de la sculpture. C'était trop long et le résultat trop lourd. Alors, j'ai fait des performances. Pour la première, j'ai posé un squelette de tête de taureau dans les mains d'une jeune femme. Bien sûr, ça renvoyait à Picasso ! Puis, j'ai craché de l'eau et de la farine. C'était juste que mon père avait 4 fours à pain. Cela me venait de lui. Et du fait qu'il ne soutenait pas vraiment MA profession !

**IL : C'était bien avant *Self Fountain as a Portrait (1966-67)* de Bruce Nauman ?**

FEW : Oui, en effet (rires). Puis, il y a eu ce que vous connaissez, impliquant un objet en céramique ou en textile. Il s'agissait « d'acter avec ». Je tentais de devenir moi-même une sculpture, et de faire participer le spectateur, ce qui m'a toujours paru essentiel. Car la visibilité de l'œuvre n'est qu'une partie du travail. L'œuvre, c'est toujours un fragment qui peut être utilisé, puis rangé ou déposé dans une vitrine, puis ressorti à nouveau.

**IL : Cela anticipe sur le travail de Franz West ?**

FEW : Oui et d'Erwin Wurm. J'ai certainement influencé Eva Hesse aussi. Ces performances parfois, je les pratiquais en extérieur comme pour *Sculptural Drawing* où je voulais déplier 1 km de corde. Il me fallait de la place ! C'est cela, la raison. On

ne parlait pas encore de Land Art à l'époque. Je pratiquais comme je pouvais mes *Sculptural Situations in Time*.

**IL : Et le dessin, alors ?**

FEW : En 1958, j'ai entrepris les Arts Déco. Et j'ai fait du graphisme. Ce qui m'a valu de beaucoup dessiner, et de faire cette série de gouaches composées d'un mot, d'une typographie choisie et de couleur en aplat. Ce sont les *Wortbilder*. Seulement, il n'y avait aucune chance que ces choses soient montrées dans les années 60.

Kosuth m'a dit que c'était « beaucoup trop européen », que c'était retardataire (*far behind*) avec l'utilisation de la couleur, qu'on devait travailler en noir et blanc maintenant ! Il faudra attendre 1980 pour que cette partie de mon œuvre retienne l'attention. C'est venu de Krefeld. Il y avait là (Haus der Lange - maison de Mies Van Der Rohe), un directeur de musée très à la pointe {Paul Wember}. Il a été le premier à offrir une rétrospective à Yves Klein en 1961. Il avait présenté mes performances en 1969-70. Et dès la fin des années 70, il est au parfum d'un retour à l'image et à la peinture avec Gerhard Richter et Sigmar Polke. Il entend parler de mes dessins et il les expose.

**IL : Revenons-en aux *Poussières d'étoile*, c'est une œuvre récente ?**

FEW : Oui, mais elle recouvre mon passé dont les 5 années que je passe à New York entre 1967 et 1973. À l'époque, j'ai mon premier catalogue qui est publié en Amérique. Et aussitôt, Marcel Duchamp me téléphone pour me rencontrer. J'étais tellement étonné et sensible à cette invitation. J'étais un jeune artiste inconnu ! Mais entre le coup de fil et le moment choisi pour l'entrevue, Duchamp est mort. Je relate cela à l'année 1968 de mes *Poussières d'étoile*. J'y dessine au crayon un extrait du New York Times qui annonce le triste décès, en France. Et je raconte.

L.P.

A voir sur You Tube un reportage croustillant sur les dix ans de la Space, il vous donnera une petite idée de ce qui fait brûler Alain De Clerk. [flux-news@skyrock.com](mailto:flux-news@skyrock.com).



Alain De Clerk © FluxNews

Ce n'est un secret pour personne, si Liège n'a pas de subsides pour ses artistes, elle a des idées et surtout de l'énergie à revendre, grâce à ses artistes. Luttant contre le manque de soutien des pouvoirs publics vis-à-vis de la création contemporaine locale, Alain De Clerk lance en 2002 l'idée d'une sculpture publique permettant de récolter des sous pour constituer un fond suscep-

## La SPACE, une mise sur orbite réussie!

tible de monter une collection. L'idée est simple: lorsque l'on glisse une pièce dans un horodateur prévu à cet effet une flamme jaillit d'une magnifique tubulure arquée. Ce geste est accompagné d'une intervention de sponsors privés aidant à la constitution d'une collection qui aujourd'hui s'approche de la centaine d'acquisitions. La sauce prend directement et le succès est au rendez-vous.

Dix ans plus tard, la SPAC, allusion détournée au CPAS, devient SPACE (Société Publique d'Art Contemporain Européenne). Une nouvelle

frontière est franchie, c'est l'Europe qui cette fois entrouvre ses portes aux Euroflammes..

Les choses s'accélérent avec le décrochage d'un prix par Alain De Clerk. Il gagne un concours pour importer le principe de la flamme à Maastricht. La flamme brûlera dès le 2 juillet prochain dans cette ville. Elle sera, là aussi, comme à Liège, actionnée par un horodateur récolteur de fonds. Alain De Clerk délègue: La Space disposera de son comité de sélection qui choisira lui-même les oeuvres d'artistes à acquérir mais la collection selon les volontés de son concepteur devra rester unique.

**La Space Maastricht est née. A qui le tour?**

Alain De Clerk est ambitieux et ne veut pas en rester là. Il multiplie les contacts pour que ce principe fasse tache d'huile en Europe. Le Casino Luxembourg se montre intéressé et Marseille, dans le cadre de la capitale européenne de la culture en 2013, ...

Pour ceux qui douteraient encore du sérieux de cette opération, une exposition se déroule actuellement dans les locaux de la Space au 116 rue Feronstrée à Liège. On y montre dans le cadre off de la Biennale photo, une partie des 62 photos acquises dernièrement par la Space, (pour environ 50.000 euros).

Les choix sont pertinents et se concentrent principalement sur des jeunes pousses en devenir, même si cette terminologie de jeunes pousses est totalement devenue obsolète en art. En effet, tant que le marché officiel ne s'intéresse pas à un artiste, il reste jeune toute sa vie. C'est le seul avantage!

# Goran Djurović – Par le filtre de l'image

## Actors and Watchers – l'exposition

Invités par Jean-Michel François, Goran Djurović et Stéphane van Kerckhoven ont présentés une sélection des œuvres de l'artiste à la Maison de la culture de la Province de Namur du 21 janvier au 4 mars 2012. Dans les deux salles d'exposition se côtoyaient la production récente des années 2010-2011 et quelques œuvres plus anciennes datant de 2006, 2008 et 2009. Présenté sous le titre *Actors and Watchers*, cette série de tableaux a également pris la forme d'un catalogue publié aux éditions Hatje Cantz, où s'y trouve associés un texte d'Éric Min ainsi qu'un entretien de l'artiste avec Roger-Pierre Turine. Indéniablement, *Actors and Watchers* crée un ensemble thématique cohérent à l'intérieur de la production de l'artiste et particulièrement au vu de ses dernières œuvres. Il est vrai aussi que ce titre, ouvert à de nombreuses interprétations, intègre quelques pièces qui, sous cette appellation, se présentent comme les points faibles de l'ensemble. Était-ce une question de remplissage de l'espace? L'œuvre *The Kiss* (huile sur panneau, 30x40 cm, 2009), notamment, choisie pour annoncer l'exposition sous la forme d'affiches et de cartons est assez peu représentative du reste de la sélection; son choix paraît répondre à d'autres critères, usant clairement, dans ce contexte de communication, de sa force brute, sa frontalité sans échappatoire, ses teintes et l'évidence sans détour de son sujet. Or, plus qu'une simple présentation des derniers travaux de l'artiste, cette exposition développait bien une pensée sur son travail; dès lors, une sélection plus rigoureuse et une plus grande attention portée à la scénographie aurait sans doute mieux mis en valeur l'œuvre poignante de Goran Djurović. Disposés le long des grands murs et à l'intérieur de petits box, les œuvres fonctionnaient en dehors de tout parcours scénaristique linéaire, se répondant de façon aléatoire, en tout sens, laissant le visiteur se raconter l'histoire au gré de la déambulation.

## Actors and Watchers – des motifs

« Oh, j'ai vu bien des agonies... ici... là... partout... mais de loin pas de si belles, discrètes... fidèles... ce qui nuit dans l'agonie des hommes c'est le tralala... l'homme est toujours quand même en scène... » Louis-Ferdinand Céline, *D'un château l'autre*.

### Les échelles de la représentation

Deux projecteurs sont braqués sur un plateau vide de tout décor. Un homme se tient seul, statique et légèrement voûté, au bord de la poursuite. Quelques ombres de structures géométriques sont projetées au sol et la pénombre s'étend au loin: *Scheinwerfer* (huile sur panneau, 30x40 cm, 2011) ouvre le catalogue.

Parcourant l'ensemble des panneaux peints de la série *Actors and Watchers* de Djurović, une constante et troublante impression de mise en scène se développe. Cette impression, évidente et diffuse à la fois, émane, semble-t-il, de petites touches, d'éléments divers qu'il n'est pas toujours aisé d'identifier. Le plus souvent, ce qui se donne à l'intérieur du cadre du panneau peint met en défaut certains de nos repères de telle sorte que nous ne pouvons situer exactement la scène représentée: quel monde s'ouvre devant nous? Est-ce une mascarade ou une vision du futur? S'agit-il d'une fiction? Suis-je devant ce tableau comme devant un écran? Autrement dit, la référence à la mise en scène, propre aux univers du théâtre et du cinéma, se donne rarement de manière aussi explicite que dans *Scheinwerfer*. Dans ce cas, l'atmosphère de mise en scène ne nous perturbe pas outre mesure puisque la scène de théâtre est représentée. Elle est concrète: nous sommes face au plateau et nous pouvons sans mal reconnaître les signes de cette réalité et nous assurer de notre situation. Peut-être même s'agit-il plus précisément d'une vision de l'œuvre de Beckett? Nous voilà rassuré: « une scène de théâtre » est ici le sujet du tableau. Pas de quoi s'inquiéter.

La pénombre. Un rais de lumière vertical sur la gauche, une porte entrouverte par laquelle se répand, essentiellement au sol, une lumière chaude, rose-orangée. Un homme se tient devant la porte et regarde par sa baie. À maintes reprises, comme ici avec *Die Tür* (huile sur panneau, 24x17 cm, 2008), c'est avant tout l'éclairage qui nous met sur la piste du factice. Un grand nombre des scènes d'*Actors and Watchers* se passent dans



Goran Djurovic - The Waiting - oil on canvas - 60 x 60cm - 2010

la pénombre, de telle sorte que les objets et les corps se révèlent dans l'entre-deux trouble et vibrant de leur rencontre: de la pénombre, du corps et de la lumière. L'éclairage indirect ne donne avec certitude aucune indication temporelle: il est artificiel ou lunaire et nous n'en connaissons pas la source. Dans *Das Paar* (huile sur panneau, 40x30 cm, 2011), une petite ampoule est suspendue dans les ténèbres et répand son spectre sur une présence qui a tout du surgissement. Depuis combien de temps cette présence? Et pour combien de temps encore? Quelle heure? Quelle époque? Quel lieu? La solution n'est pas donnée mais nous pouvons l'imaginer: mise en scène que tout cela! Plateau de théâtre ou studio de cinéma. Ainsi, cette maîtrise de l'éclairage est le premier élément de notre intuition: en lui et devant lui s'étend la piste. Et on la suit.

*Paravents* (huile sur panneau, 23,5x37,5 cm, 2011): un large faisceau de lumière blafarde est braqué tel une poursuite accusatrice sur le buste et le visage de six personnages postés devant six colonnes et répartis à intervalle régulier sur une ligne horizontale. Ce qui prend forme sous cet éclairage composé, c'est un espace sans bornes et grandiose, un environnement indéfinissable et des proportions étranges. Où sont ces personnages et quelle est leur situation? À quel monument se rattachent ces immenses colonnes dont on ne peut apercevoir le sommet? Dans *Die Tür*, Nous sommes aussi face à une architecture qui répond difficilement à une sensation réellement éprouvée: elle est monumentale et terriblement épurée. On ne reconnaît ni intérieur ni extérieur. Quant au reste de l'environnement, c'est le vide. Aucun élément ne donne et ne prend vie ici. Vision d'un autre monde? Ou d'un espace scénographié? Avec *Das Paar*, l'éclairage atteint plus vite ses limites. L'espace architectural, s'il existe, est englouti par les ténèbres. Ainsi, la petite scène à deux personnages, une table et un tabouret se joue au milieu de nulle part. Tout comme pour *Paravents* et *Die Tür*, la vie y est absente ou inconnue. Tous ces personnages sont figés, disposés, ils tiennent une posture. Ces corps semblent en représentation et leur âme est ailleurs.

Une femme de dos en avant plan sur la gauche se tient dans un cercle de lumière. Une silhouette au loin lui fait face. À nouveau cette scène se déroule dans un espace indéfinissable, désertique et sans attributs, un non-lieu, peut-être au beau milieu de l'espace. Dans la partie inférieure du panneau se dessine l'ombre de quelques personnages situés en hors-champs, dont l'un est peut-être l'auteur de la prise de vue. La présence des projecteurs et du plateau de *Scheinwerfer* suggère tout un environnement connu bien que non représenté: celui, habituel, d'une salle de spectacle, c'est-à-dire des gradins et un public, ainsi que les détails particuliers pris dans la mémoire de chaque spectateur. L'idée du hors-champs naît dans ce cas de la reconnaissance du lieu spécifique représenté. Dans *Actors/Watchers* (huile sur panneau, 36x24 cm, 2010), c'est le jeu des regards des personnages représentés qui attire notre attention sur la présence de « quelque chose », fictif ou non, situé hors du cadre. Avec *Out of Time* (huile sur panneau, 30x40 cm, 2011),

le hors-champs est dévoilé, projeté à l'intérieur du cadre. Ici, l'effet est légèrement différent en ce qu'il suggère plutôt la présence d'un appareil de prise de vue à l'arrière duquel se situe un groupe de personnages. L'idée d'un studio de cinéma avec son décor et son éclairage artificiel apparaît évidente. Ces ombres à l'avant-plan deviennent l'indice du jeu: on ne sait ce qui est vrai. *Wahlverwandschaft* (huile sur panneau, 30x40 cm, 2011) produit cette même impression d'image-cinéma de par son cadrage. On y ressent l'influence des prises de vues photo propres aux plateaux de cinéma. À ce niveau s'impose de plus en plus l'affirmation d'une présence derrière l'existence de l'image.

Dans *Dream of the Man* (huile sur panneau, 30x40 cm, 2009), un homme joue avec quelques modèles réduits de voitures dans une ville miniature. Ici, tout est clair! L'absence de détails de l'architecture ne nous surprend pas puisque l'artifice est entièrement révélé: il s'agit bien d'une maquette servant de décor de jeu. Cet objet semble idéal pour se représenter et mettre en scène le monde. Qu'il s'agisse d'un plateau de théâtre, de cinéma ou d'une maquette, nous nous trouvons toujours face à un espace de jeu délimité à l'intérieur de l'espace commun plus grand. La particularité de la maquette étant peut-être qu'elle confronte systématiquement d'autres rapports de proportion. Parfois, comme dans *Bright Dark World* (huile sur panneau, 25x26,5 cm, 2006), ce motif fait entrer dans le tableau le créateur/manipulateur qui généralement se cache derrière son œuvre. *Die Bühne* (huile sur panneau, 30x40 cm, 2008-9), plus troublant, met dans le même espace cet effet de disproportion. Ce pas franchi nous emmène doucement dans un univers fantastique où il n'est plus vraiment possible de dire ce qui est la réduction ou l'agrandissement de l'autre. Quelle est la véritable échelle de ce qui nous est présenté? Quel est le point de vue de *Scheinwerfer*, *Paravents* et *Die Tür*? Un travelling arrière révélerait-il un nouvel espace, une autre réalité? Regardons-nous un homme ou un pantin? Les proportions ne sont pas toujours celles que l'on croit et nous expérimentons alors, à travers l'image, tant la faille de nos sens que la puissance de son illusion.

### Image dans et de l'image

Suivant le fil de ce qui vient d'être écrit, tous ces tableaux se présenteraient, en un sens, comme l'image d'une image déjà composée, ailleurs, selon d'autres procédés. Parfaite illustration de ce propos, *Playtime* (2009-10) est la reproduction inversée d'une photographie du film du même nom de Jacques Tati. Dans le même registre mais sur un autre mode, *The Waiting* (2009) présente un groupe de personnages réunis devant un écran lumineux. Qu'attendent-ils sinon l'image? L'écran de télévision ou de projection est assez récurrent dans cette série de Djurović et apparaît à plusieurs reprises comme une source lumineuse vide de toute animation. Autrement dit, l'image n'y est pas encore composée et nous attendons sont avènement. Dans *Last Picture Show* (2008-9) apparaît la salle de cinéma et quelques traits se dessinent sommairement sur la toile de projection... Cette image que nous produisons et que

## Goran Djurović – le parcours

Né à Belgrade (Serbie) en 1952, Goran Djurović suit le cursus de peinture à l'Académie des Beaux-arts de Dresde (Allemagne) entre 1975 et 1980. Il s'installe ensuite à Berlin où il vit et travaille encore actuellement. Pendant près de vingt-cinq ans, ses peintures sont exposées exclusivement en Allemagne, notamment dans quelques unes des nombreuses galeries berlinoises. Les galeries Queverman (Francfort-sur-le-Main), Refugium (Berlin), Burckhard Eikelman (Düsseldorf) et Weise (Chemnitz) soutiennent alors son travail et le représentent lors des foires annuelles de Francfort et Cologne. En 2003, à l'occasion de la foire de Cologne, Stéphane van Kerckhoven, représentant de la galerie Zuid à Anvers (Belgique), découvre quelques tableaux de Djurović dans l'ombre d'un petit stand et l'expose en Belgique dès 2004. De cette rencontre découle trois événements importants dans la suite du parcours de l'artiste. Sa première grande exposition monographique, *Ich sehe was, was du nicht siehst / I Spy with my Little Eye* organisée au Leonhardi Museum de Dresde en 2008, *Het Spel van de Waanzin / Le jeu de la folie*, une exposition collective organisée au Musée du Dr. Guislain à Gand (Belgique) en 2009 et, la même année, au Musée du Dr. Guislain également, *Unknown Secrets*, exposition individuelle remarquée. En Belgique, depuis ce jour, la critique et la diffusion de son œuvre est particulièrement soutenue par Roger-Pierre Turine.

nous attendons nous dira-t-elle qui nous sommes? *Dackel-TV* (2009) nous met face à deux chiens observant posément leur reflet dans l'écran...

## Actors and Watchers – une thématique

« L'homme réalise maintenant qu'il est un accident, qu'il est un être dénué de sens, qu'il lui faut sans raison jouer le jeu jusqu'au bout. » Milan Kundera, *Une rencontre*.

### Quand on rentre dans l'image, on en sort

Djurović peint à l'huile, par couches successives, apprivoisant le temps de pose nécessaire à leur juxtaposition. Il peint le plus souvent sur des panneaux de petits formats et fabrique ses cadres sommairement sans se soucier de leur finition. Sa signature se trouve au dos des panneaux, laissant intacte l'image. Par sa technique et son style, l'art de Djurović plonge ses racines dans l'art ancien et se réclame volontiers de la Byzance slave, de Rembrandt ou de Francisco de Goya. Tout en développant une perception du monde contemporain, on retrouve dans son propos le modernisme finissant de Francis Bacon et la « peinture de scènes » de Mića Popović. La peinture de Goran Djurović porte le regard sur un monde clos. Une vision entière se donne dans chaque panneau peint et chacune d'elle se tient et s'amplifie au contact des autres. L'espace n'y est jamais fini, un hors-champs les lie tous entre eux. Cette succession de petits formats donne à l'ensemble une forme de story-board... Ainsi se dessine l'histoire d'*Actors and Watchers*, en une multitude de visions qui s'ouvrent les unes sur les autres, s'appellent et se répondent en silence ou s'ignorent pour mieux se raconter. À travers les motifs décrit plus haut, c'est toute une iconographie du monde de la représentation, auquel participe l'acte du peintre, qui se développe devant nous. C'est l'image qui se raconte à travers son histoire. Une image qui se saisit d'elle-même, se cherche et se dénonce, dévoilant ses codes et illustrant ses rapports avec les êtres humains. Elle nous révèle en notre absence. Et que nous disent ces visages sans regards, ces regards qui jamais ne se croisent, ces hommes en masses devant le vide ou isolés face à l'écran, ces étendues désertiques, ces lieux sans noms, ces pantins et ces pantomimes? Que nous disent-ils sinon la tragédie de nos solitudes, l'insondable mystère de l'âme, le corps encombrant qu'il nous faut habiter, l'incommunicabilité entre les êtres et l'absurdité de nos stratégies collectives? L'homme est-il avant tout un sujet ou l'élément d'une masse? L'homme s'est fait machine et ses attitudes sont statistiquement calculables... Autrement dit, manipulables. Mais ici, tout est joué! Avec pudeur et douceur, dans le mystère et l'évidence, hors des mots, nous pouvons nous rassembler en une bienveillante intimité. À travers les filtres de l'image, un supplément d'âme nous est offert. Cette mise à distance sobre et respectueuse nous rend plus libres et fait naître le rire.

Jérémy Demasy

# Le poinçon du pinson (sur Christoph Fink)

à l'occasion de l'exposition *Atlas der Bewegingen* au Musée M Leuven  
Alain JérômeZ - 03.2012

Souvent, lorsque je voyageais en voiture, d'autres co-passagers se calaient au fond de leur siège avec un livre ou une revue et, indifférents au paysage en constante mutation, se consacraient à la lecture. Moi qui scrutais par les fenêtres les indices du paysage extérieur, je m'étonnais de cette abstraction du voyage : pour certains, le déplacement se résumait à un point de départ et un lieu d'arrivée. Ce que j'aime dans le travail de Christoph Fink, thématiquement parlant, c'est précisément cette attention portée à chaque instant du voyage, voyage qui en lui-même engendre l'œuvre, déplacement sans temps mort. Le pinson (*finke*) se fait faucon-pèlerin, mais le but du voyage ce sont les micro-événements qui adviennent à chaque instant, un agencement, un usage...

L'exposition du Musée de Leuven commémore les cinq cent ans de la naissance de Mercator, qui étudia à l'université de Louvain. C'était le prétexte à inviter l'artiste. Excellent choix : on peut considérer Christoph comme l'autre grand cartographe flamand. À Mercator les sciences, à Christoph l'art : il est un cartographe sensible et minutieux, qui prend le monde pour une carte à l'échelle 1/1, un peu comme le suggérait Lewis Carroll dans *Sylvie and Bruno*, en 1893 :

*"That's another thing we've learned from your nation," said Jolein Herr, "map-making. But we've carried it much further than you. What do you consider the largest map that would be really useful?"*

*"About six inches to the mile."*  
*"Only six inches?" exclaimed Jolein Herr. "We very soon got to six yards to the mile. Then we tried a hundred yards to the mile. And then came the grandest idea of all! We actually made a map of the country, on the scale of a mile to the mile!"*  
*"Have you used it much?" I enquired.*

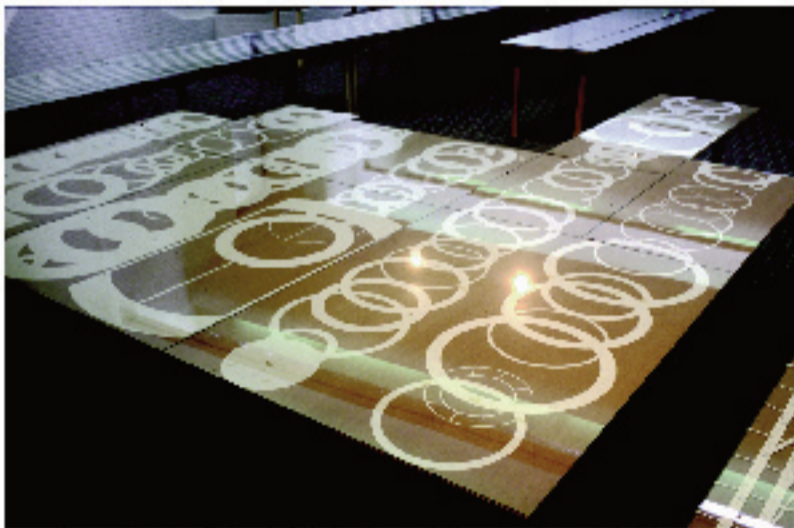
*"It has never been spread out, yet," said Jolein Herr: "the farmers objected: they said it would cover the whole country, and shut out the sunlight! So we now use the country itself, as its own map, and I assure you it does nearly as well."*

C'est bien sûr la dernière phrase qui nous intéresse. Je pense que Christoph a pour véhicule de prédilection le vélo, qui l'immerge dans le paysage, ainsi que l'aïon, qui lui laisse la main libre de noter chaque usage, avec l'exigence d'être installé près d'un hublot. Il trouve également tous les moyens de transport intéressants, ainsi que la marche à pied. Friedrich, Courbet, Fulton, Long... Fink

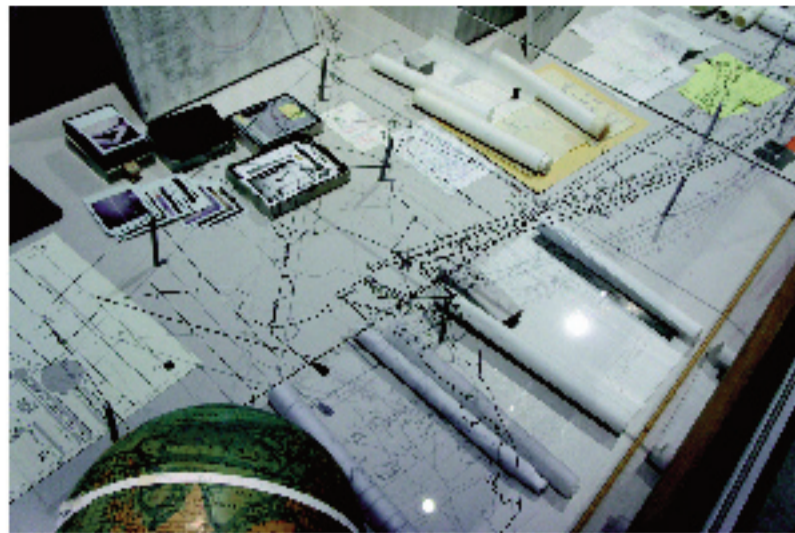


ci-dessus : Christoph Fink, *Küddelkram*, Anvers, 09.2000. Les lignes tentatives (pour un cartographe, *meerkamer*, 1998)

Une telle figure romantique, celle du marcheur-penseur, s'oppose à celle de l'arpenteur, qui mesure à des fins économiques. L'arpenteur est sur la mauvaise pente. Mais je ferai des va-et-viens entre différentes expositions de l'artiste, selon sa cartographie personnelle. L'exposition du Middelheim en Jan 2000 prenait le risque d'une œuvre en extérieur, mais c'est surtout dans le pavillon de Renaat Braem que se mesurait la poésie de Fink. Les découpes de la façade et l'espace légèrement ourliforme du pavillon convenaient me semble-t-il particulièrement bien à l'artiste, libre de disposer ses tréteaux (les œuvres de Fink se montent souvent à l'horizontale) sans être contraint par l'orthogonalité du lieu : l'architecture en a quelque chose des chemins courbes chers à Cézarane ou Jeff Wall, et un territoire ne peut se résigner à un quadrillage régulier.

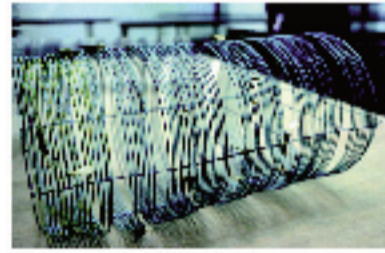
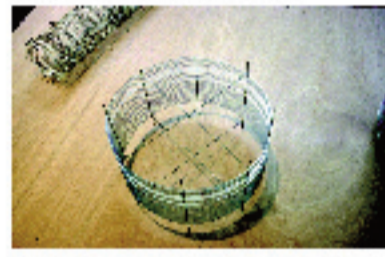


photos ci-dessus : Christoph Fink et le pavillon Braem, Middelheim, Anvers, en 2000. Les cercles en papier découpé d'accord de notes, pages d'un art, un projet en sculpture,



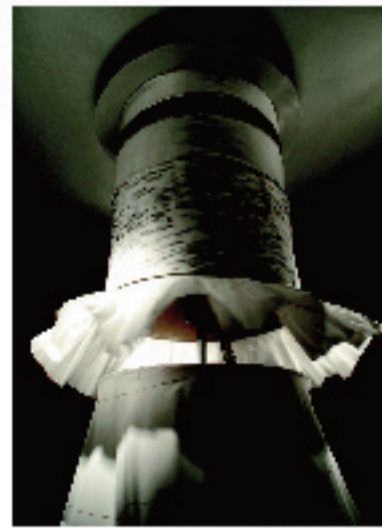
ci-dessus : Christoph Fink, exposition *Atlas der Bewegingen*, Musée M Leuven, B, 2012. *Stavros, Antine / 3.254.97m²*, votre maison, archives et travaux (1970-2012) sélectionnés et disposés par Isabella Duerbeck.

Gérard Mercator résolut la cartographie de la sphéricité du monde en en proposant un développement cylindrique. Des pièces anciennes de Fink, où un trajet se développe le long d'un fil spirale en cylindre semblent se faire l'écho de cette recherche de modélisation.

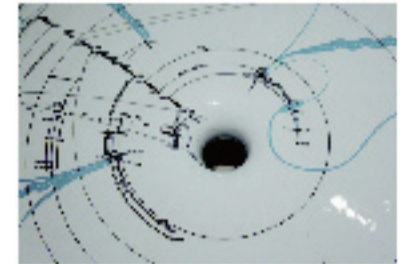
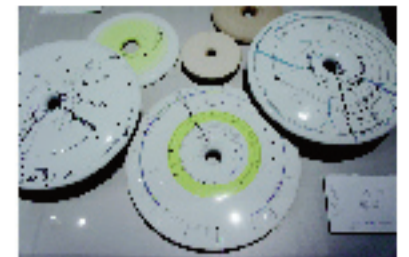


Modélisation et modulations. Fink explore toutes les possibilités d'une sculpture fine qui partitionne ses voyages, sous différentes formes et médiums. Et si ses sculptures font penser à des partitions de musique du vingtième siècle, il réalise aussi des pièces sonores à l'aide de ses notations sonores enregistrées.

Avant de continuer de vous parler de l'exposition de Leuven, je vais donc faire un détour par Malines et Anvers. La pièce *Vertex des Délices* (*Vertex der Heerijdeels*) de Christoph Fink a d'abord été présentée dans une petite tour de gardien malinoise, puis chez Uli Lindwayer à Anvers (2007), où je l'ai vue. Une sorte de sculpture qui évoque à la fois le carrousel (en rotation), la colonne Morris (deux mille ans d'histoire s'enroulent cylindriquement autour de ce tronç), ou une femme qui danse en tournoyant sur elle-même (une sorte de robe blanche se soulève du fait de la rotation, laissant apparaître l'appareillage technique interne), le tourne-disque ou le cylindre du juke-box... (une pièce sonore constituée d'enregistrements divers sur le terrain ainsi qu'en Palestine est diffusée lorsque la pièce est activée, et se termine par l'enregistrement d'un carillon). Enfin, le mot *vertex* désigne un tourbillon, une tornade, mais est aussi prisé des auteurs de science-fiction où il définit la téléportation, le plus souvent dans le temps ou l'espace. Fink m'explique son intérêt pour les idées du constructiviste Heinz von Foerster, pour qui la réalité résisterait pas, et à quel point le fait de savoir que nos activités les plus sérieuses relèvent donc de la fiction est libérateur pour lui, dans un monde à la dérive.



ci-dessus : Christoph Fink, *Vertex des Délices*, en rotation, grand écran, 22.03.07, Anvers. 11.2010



Toute l'œuvre de Fink nous parle de la rotation du monde. Son œuvre *Vertex* est prise dans un maelstrom de notions spirituelles, scientifiques ou artistiques qui la rend assez peu libre de quitter l'axe central qui la soutient (et d'une complexité à faire pâlir Anish Kapoor et son pauvre tourbillon assisté dans l'église de San Giorgio Maggiore à Venise l'été dernier). Mais il n'est sans doute pas innocent que les deux œuvres aient été présentées dans des édifices à connotation religieuse (dans le cas de Fink dans un sens critique, d'appropriation des outils synagogiques). Nous pouvons à présent passer de Mechelen à La Mecque, et revenir à Leuven. Un de ses voyages a mené Christoph en Palestine, bien sûr, là où Mercator commença. Comme de nombreux artistes flamands, il lui faut se débattre avec la religion, à qui il reproche de chercher des solutions sans laisser de place au doute. *"Le fait que les églises soient tellement populaires, c'est qu'on n'a pas cherché assez d'autres choses, et cette autre chose, ce pourrait être l'art!"* nous dit à peu près Fink (je simplifie). Ce qui est très curieux dans l'expo louvinoise, c'est le fait que la salle est au sommet du musée, quelle en est la plus humaine et que tout est capitonné de tapisseries gris. Ce serait tout à la fois une référence à la casbah de la Mecque et une nécessité de ne pas dépasser les 50 lux exigés par les préteurs de la carte de Palestine de Mercator, exposée dans un cabinet nommé *Kasba vi: Palestinian/Israël méditation*. Enfin, une maquette de l'exposition insiste sur la position de la salle dans le musée, représentant l'escalier depuis le rez-de-chaussée. Il faut "quitter la croûte terrestre pour aller vers l'étage, monter en coquille d'escargot". Et j'en reviens au vélo et à l'aïon : l'un, pour s'approcher au plus près de la croûte terrestre, l'autre de la voûte céleste.



ci-dessus : Christoph Fink, *Atlas der Bewegingen*, Musée M Leuven, maquette de l'exposition dans l'exposition. En haut à gauche, *Vertex*. La grande tour de l'été au ciel est l'œuvre de l'artiste et de son équipe. Photo Alain JérômeZ.

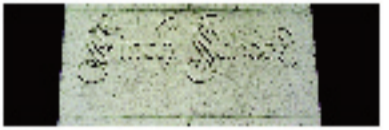


Photo Stefan, école professionnelle, en direction de la bibliothèque de la U.L.B. (note de l'auteur) Christoph Fink à la descente d'un avion, en 1998, Ghisgorn, 1998 (photos souvenirs)

différents projets en vélo (un cercle au jour), les tentes de plusieurs villages d'Anvers, et la Bibliothèque de Ghisgorn (photo souvenir)



l'éditeur responsable : Paul-Emile Mebard, 13, avenue Destrucy, 1000 Liège | Decennio@asbjepes.be | info@openairs.be

# OPEN AIRS

sculptures monumentales  
dans le cœur historique de Liège

12  
05  
12  
>  
30  
09  
12

AUDREY FRUGIER + SOPHIE GIRAUX + PETER KOGLER + CLAUDE LEVEQUE + JOHAN MUYLE + ORLAN + FREDERIC PLATEUS + ELVIS POMPILIO

[www.openairs.be](http://www.openairs.be)

avec le soutien de

une organisation du service culture de la Province de Liège  
en collaboration avec l'OPMA



# Catherine Lorent

## ACEDIA

10.3.2012 - 20.4.2012

18.4. finissage - release catalogue et  
performance Gran Horno feat. Natasa Gehl



Puer Resurrectionis (Tageslicht) Mischtechnik/Papier/ 280x300cm  
ResurrectionBaby (Daylight) (Ink/MixturPaper 110.2x118.1in)

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

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

## Chez PocketRoom, Carole Vanderlinden Penser en couleurs

En 2007, Wim Waumans a ouvert PocketRoom, une galerie située en plein centre d'Anvers où il offre aux jeunes talents et aux artistes dont l'œuvre ne bénéficie pas de l'attention qu'elle mérite un lieu de visibilité et de rencontres. Jusqu'au 6 mai, son petit espace atypique accueille les peintures et les dessins de Carole Vanderlinden (°1973).

Sa présence régulière sur la scène de l'art depuis 2003 allie réserve et détermination. C'est qu'elle est intrinsèquement peintre et refuse toute instrumentalisation de la peinture. Celle-ci est étrangère à toute idée de style ou de série, elle allie abstraction et figure et se nourrit autant des formes de l'histoire de l'art que de celles de la nature. Extraits d'une petite conversation à bâtons rompus avec l'artiste.

**Flux News:** Dans cette exposition, tu montres une quinzaine de peintures, des petits et des grands formats et tout cet ensemble peut presque être vu, à partir de la rue, d'un seul coup d'œil. Quel sens attribues-tu à cet accrochage ?

**Carole Vanderlinden:** C'est la première fois que je montre autant de peintures dans une exposition. C'était une prise de risque d'autant plus que certaines toiles ont presque 10 ans et qu'elles sont côte à côte avec celles de ces derniers mois. Mais c'était quelque chose que je souhaitais faire depuis longtemps: mélanger. Pour moi, le travail a une continuité. Au lieu de coïncider mon travail dans une seule démarche, j'en montre la diversité et il y a un lien qui se tisse, mais il n'est peut-être pas évident à trouver. Je voulais vraiment montrer cette ouverture vers quelque chose qui ne sera jamais terminé.

**On a l'habitude d'appeler ce genre d'accrochage « mur d'atelier », mais ça n'a rien à voir avec un mur d'atelier**

réel. Donc, ici l'idée c'était plutôt de procéder à des regroupements, à des éloignements. Et des trous aussi. C'est un peu une vue panoramique sur le travail qui contient l'idée que tout ça peut, va encore bouger. Même les trois peintures qui se trouvent en vitrine jouent avec celles de l'intérieur.

Pour moi, c'est très important que ces trois-là soient vues avec les autres. Ça me plaisait beaucoup qu'on voie l'ensemble sans tout voir dans le détail et que ça invite ensuite à un vrai regard.

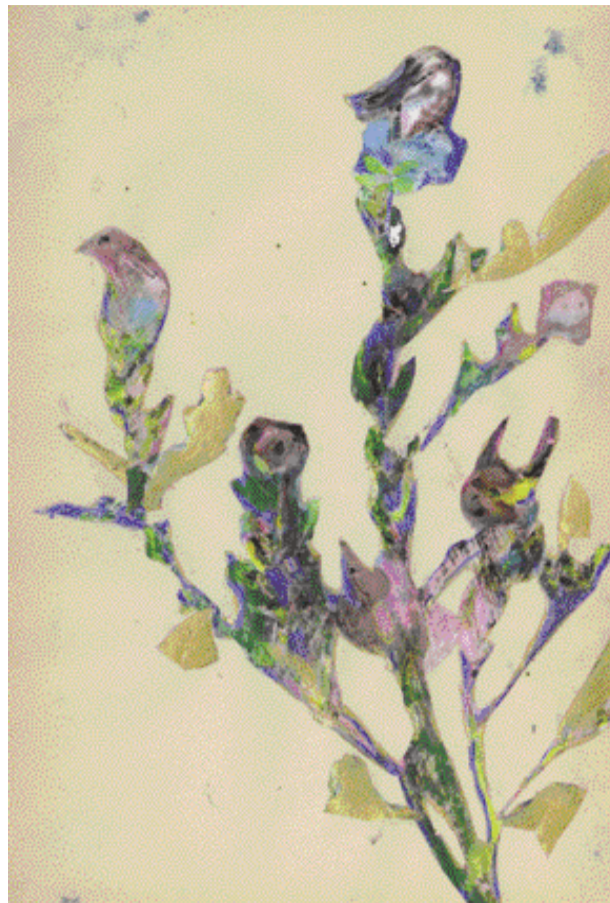
**La plupart des dessins se trouvent à l'étage dans des tiroirs qui jouent un peu le rôle d'écrans. Ça m'apparaît un peu comme une chasse au trésor.**

C'était évident que je les mettais encadrés dans les tiroirs, je voulais indiquer quelque chose, comme je l'ai fait avec l'accrochage. Ça a l'air très diversifié, mais ça ne l'est pas. Il s'agit en fait de faire des propositions.

**Dans le texte de Hans Theys qui accompagne l'exposition, il est beaucoup question de couleur...**

Il reprend un propos du peintre Johan De Wilde qui évoque des « couleurs inexistantes, autonomes ». Moi, des couleurs qui n'existent pas, je ne sais pas ce que c'est. Je pense en couleurs. Je n'y réfléchis pas spécialement, mais je vis la couleur. Dès que je vois quelque chose, j'ai le réflexe de savoir de quoi la couleur est composée. Par exemple je vois ce bleu et je cherche de quoi il est composé — plus vif, plus jaune plus vert — je cherche sa composition. Dans un certain univers, ou dans une certaine réalité, je vois une association de couleurs, je vais la photographier mentalement et peut-être va-t-elle ressortir dans une peinture.

**Tu dessines beaucoup, mais presque toujours en couleur et, dans le débat**



arbre-oracle, Carole Vanderlinden

**classique entre couleur et dessin, tu es résolument du côté de la couleur.**

Je dessine très peu dans ma peinture, le trait est peu présent. C'est plutôt la rencontre de deux surfaces qui va former une frontière. Et puis, il y a cette notion d'espace. Profondeur — espace, c'est un grand dilemme pour moi.

**Ca recouvrirait une question de fond/motif ?**

Oui. Est-ce que je veux ou pas créer ces vrais espaces, ces vraies profondeurs ? L'idée du dégradé qui est quelque chose d'assez « facile » pour créer une profondeur. Beaucoup de gens voient une grande profondeur, dans la peinture noire par exemple. Moi, je n'en trouve pas tant

que cela. Là, je ne sais pas très bien moi-même où j'en suis. Marlène Dumas disait qu'elle n'arrivait pas du tout à travailler l'espace. Il y a toujours ses personnages collés devant. Je ressens quelque chose de semblable.

**Qu'il s'agisse des peintures ou des dessins, des petits formats ou des grands, on est dans d'un même univers mais, parce qu'il y a énormément de facettes à cet univers, il est difficile à définir.**

Mais cet univers, c'est juste la peinture. Et tous les détournements qu'il y a par rapport à la surface, au format, et comment je peux, à partir d'un certain moment, jouer avec ce qui est cadré, pas cadré... Quand

## ANVERS

je parle des cadres, c'est que je joue toujours avec une fenêtre dans la fenêtre.

**Ce qu'en cinéma on appelle du sur-cadrage**

Oui. Et puis, une fausse profondeur qui apparaît et qui est plus assurée ou assumée dans une peinture que dans une autre. Il y a l'idée de la fenêtre qui revient très régulièrement.

**Donc, l'idée, c'est toujours d'avoir une fenêtre, vers quelque chose. Soit vers l'intérieur, soit vers l'extérieur...**

Oui. Ou alors parfois d'étirer le format. Donner cette illusion que le format a d'autres limites que celles de la peinture elle-même.

**On serait venu prélever quelque chose à l'intérieur d'une chose plus grande...**

Voilà. Et ça, c'est toujours en lien avec mon idée de souvenir visuel du détail. Du souvenir olfactif aussi, de plus en plus.

**La traduction de l'olfactif en visuel ?**

C'est la première fois que j'ose affirmer le rapport que je vis constamment quand j'ouvre une boîte de crayons, un pot de gouache. Il y a d'abord ce rapport-là. Et puis, je n'en reste pas là et ça me permet aussi de plonger dans le souvenir. L'odeur de la peinture, l'odeur des crayons, l'odeur de craie me rappellent toujours plein de choses. Tout, du papier, du vieux papier... C'est quelque chose dont le spectateur ne se rend pas compte. Et ce n'est pas important, c'est juste ma popote interne.

**Ta « madeleine de Proust »**

Voilà. Tout à fait.

Propos recueillis par Colette Dubois.

«Play with the Peacock» de Carole Vanderlinden jusqu'au 6 mai chez PocketRoom, Hofstraat, 2 à Anvers. Ouvert du vendredi au dimanche de 14 à 18h. [www.pocketroom.be](http://www.pocketroom.be)

## Fabrique d'un duo improbable : TKAF de Latifa Echakhch et REG de Marcel Berlangier

Peu de choses m'autorisent à associer ces deux artistes, Latifa Echakhch et Marcel Berlangier, si ce n'est que leurs expositions, respectivement à Paris et à Bruxelles, se déroulent simultanément et que dans l'entre-deux, j'y ai perçu une même intensité. Au-delà de ça, Latifa Echakhch expose ici en galerie, Marcel Berlangier en centre d'art. Elle pratique l'installation et il est peintre. Elle puise ses sources dans ses origines arabes, il adore la minéralogie et l'organique. Elle aime composer avec une certaine économie de moyen, il opte volontiers pour un dispositif technique élaboré. Tandis qu'un dédale de briques rouges gît au pied de murs eux-mêmes badigeonnés de trace de mains terreuses s'y étant frottées à la galerie Kamel Mennour, une suite de tableaux très souvent accrochés au mur, parfois dressés dans l'espace, parfois mus en caisson lumineux perforés, majoritairement noir et blanc ou bien bi chromes structurent le long volume du Botanique avec sa coursive. Autrement dit, même si l'une et l'autre expositions se donnent généreusement, rien ne semble les réunir.

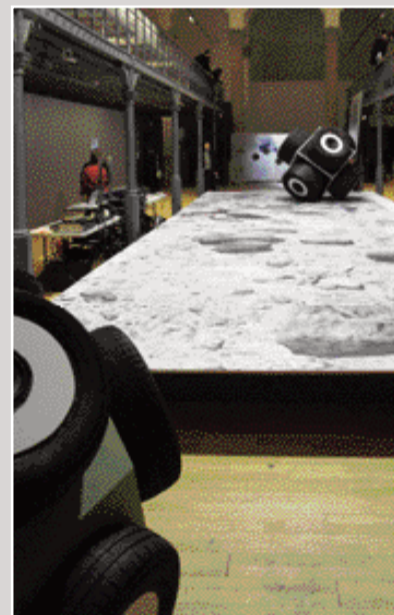
Pourtant, outre deux intitulés monosyllabiques a priori obscur, TKAF (un mauvais sort en dialecte maghrébin) et REG (un désert rocaillieux) qui incluent une



Latifa Echakhch - Vue de l'exposition "TKaf", kamel mennour, Paris, 2012 © Latifa Echakhch Photo. Fabrice Seixas Courtesy the artist and kamel mennour, Paris

sonorité à ces deux expositions, il y a d'autres confluences. Que ces artistes aient une grande conscience de l'histoire de l'art et que leurs œuvres renvoient à nombre de référents plus ou moins évidents, ne leur est bien sûr pas spécifique. Mais c'est très travaillé. Je ne ferai que lister quelques exemples que la peinture à l'huile de Marcel Berlangier rappelle, à savoir Le Caravage (sa méduse), Cézanne (son château noir), Rodney Graham (son arbre à l'envers), ou bien le cinéma hollywoodien avec Naomi Watts sous le feu des projecteurs ainsi que dans une autre mesure, Christopher Wool qui affleure lorsqu'il est fait usage de la technique du spray. Mais je renvoie pour plus de détails à l'article d'Alain Géronnez (dans cette édition). Au sujet de Latifa

Echakhch, je peux citer les grottes de Lascaux ou de Chauvet (pour ses marques de main rouges au mur) comme Pollock à voir l'encre noire tombée goutte-à-goutte mais concentrée au centre des toiles en tondo (*Tambours*, 2012), et encore le surréalisme de Magritte à buter contre la vingtaine de chapeaux melons jonchant le sol. Leur simple dépose à l'envers à terre, de façon diversement penchée grâce à l'ajout de cette même encre noire épaissie à la résine, personnalise ces vieux chapeaux des années 50 qui semblent participer d'une pièce de théâtre ! Qu'est-ce qu'il se joue ? Peut-être la suite à la vraie fausse rencontre entre Magritte et Broodthaers qui s'échangent leurs salutations « au chapeau ». Dans ce cas, l'on devrait con-



Marcel Berlangier, vue exposition au Botanique. Avec *Harpia harpia*, graphite sur feuille de verre en fibre de verre 133 x 233cm, 2008 collection de l'artiste ©: Alain Géronnez

siderer que la scène s'est étendue à une plus grande communauté d'artistes aux prises avec le surréalisme ou tout simplement, un plus grand nombre de poètes échangeant des mots rêveurs. En réalité, Broodthaers est une référence commune à Echakhch et à Berlangier en ce sens qu'une fiction permet de mieux saisir la réalité pour elle, et reprenant à la critique de l'institution pour lui.

Ce qui est sûr, c'est que ces deux œuvres déclinent un réseau de sens et qu'elles fonctionnent par ramification polysémique qui emprunte à l'art comme au monde. Prenons Berlangier qui reproduit par coups de pinceau une page tirée du quotidien arabophone *El Hayat*, il nomme les guerres de ces pays en tant qu'ils sont bordés par le désert, sujet

essentiel à sa peinture. Quand Echakhch dépose ces traces de main en terre rouge au mur, elle évoque son observation du même phénomène dans les souks au Maroc pendant qu'elle entend des femmes hurler dans le mausolée voisin. La différence, c'est que l'œuvre d'Echakhch repose sur un fort fond politique — celui qui se déroule au Moyen-Orient en particulier. L'étrange « épouvantail au jasmin » dans un coin, c'est sa manière de cacher un sortilège dans le placard, note Bernard Marcadé. Tandis que Berlangier s'attarde à creuser la question du vide qui a traversé toutes les avant-gardes du siècle dernier, l'enjeu étant de le faire en peinture, cette forme chargée d'histoire et de contenu que le 20<sup>ème</sup> siècle a largement condamnée. Quoique l'intrus ait aussi droit de cité. Preuve en est dans l'exposition au Botanique, le moulage en plâtre cristallisant le vide d'une botte en caoutchouc !

À force de rapprocher ces deux œuvres, j'espère surtout les avoir retenues pour ce qu'elles sont, différentes même à croiser les choses de l'art et les choses du monde dans un charivari de signes et d'images également dynamique et dynamisant. Et qu'en quelques mots les discernant, j'aurai tissé un début de réflexion sur deux styles, deux genres (féminin/masculin) et deux manières de poursuivre en art contemporain. Sans que l'une n'exclue l'autre.

Isabelle Lemaître

Latifa Echakhch, galerie Kamel Mennour (Paris) → 17.03.2012  
Marcel Berlangier, Botanique (Bruxelles) → 22.04.2012

## Chronique 4

Aldo Guillaume Turin

Djos Janssens, Diane Arbus,  
Walter Benjamin,  
Elise Leboutte.



# UN TEMPS SANS AGE

La présentation sensible de l'ordre, plutôt du désordre du monde, son chaos, les incertitudes qu'il se subordonne quant à l'intelligence que nous en avons, voilà un thème qui n'a cessé d'occuper les artistes, depuis les origines. Les mots comme les images transportent le sentiment d'exister sous l'ombre d'un danger, à tout le moins d'un risque, personnel aussi bien qu'universel, dans un lieu que sa particularité isole au plan d'un horizon n'ayant semble-t-il d'autres buts que de nous rassurer. Mais si un bonheur d'une sorte transitoire offre comme un début nouveau à l'aventure de vivre, il y a, dans le même temps, un doute qui s'empare de nous. Au nombre des « choses visibles », selon l'expression commune mais qu'avait retenue Georges Perec lorsqu'il tenta d'élaborer la taxinomie complète d'un site parisien, viennent s'ajouter des ingrédients peu reconnaissables — authentiquement problématiques. Le candidat à l'apaisement voit son bonheur atteint par une flèche empoisonnée dès qu'il détourne le regard d'un tableau ou s'interroge, ne serait-ce que durant une seule minute, sur les intentions d'un personnage de roman qui, effet de mise en abyme oblige, flottera dans ses songes en lui volant ses propres traits. Aux choses visibles le préalable que suppose toute appréhension du donné réel se voulant beauté et geste artistique tendra un miroir où, ainsi qu'il arrive dans *Le Horla* de Maupassant, les signes et les figures se transforment en laissant émerger du fond de ces choses un univers indiscernable et que l'on ne saurait rabattre sur la catégorie de *mimesis*.

Rencontré alors qu'il entreprend de mettre la dernière main à l'une de ses pièces, Djoss Janssens, par la perspective critique qu'il inclut à ses décisions, une à une et en s'inspirant de ce qui a déjà fourni une assise à son parcours précédent, admet que s'il est un enjeu pour lui, c'est de lutter contre la dépréciation de l'expérience immédiate, formelle, temporelle. Le recul pris ne sert son auteur qu'à la condition extrême de se confondre avec une volonté de dépouillement, l'écart défini par les actions et les traces engagées dans le processus ouvrant ne peut se lire qu'en tenant compte d'un esprit de méthode. Il y a dès les commencements chez Janssens l'envie d'affirmer ce qui relie faits et choses, car il s'agit pour lui d'énoncer un premier degré de l'affection à l'égard de la réalité, de tenter de déconstruire l'emprise du négatif sur ce qui fait le prix de cette réalité en la soumettant à un cadre très concerté.

Cette fois encore Janssens se livre à une « intégration ». La réflexion y règne en maîtresse puisque ce sont des écrits de poètes qui ont motivé ses choix : c'est le rituel d'une parole exigeante et intime, en réfraction avec le voir, le toucher, l'instinct — notamment de survie — et le désir de connaissance, d'effacement de la ligne de partage avec autrui, qu'il s'est donné pour but de médiatiser. On note que l'artiste établit ses prescriptions sur la base d'une pensée conjecturale que traversent et nourrissent des idiomes différents — l'arabe, le néerlandais, le français — et des alphabets éloignés — le cyrillique par exemple. La démarche n'étant néanmoins celle d'une anthologie sélective, ou exclusive, on soulignera que par elle se concrétise un dessein de mémoire universelle. Rien en effet ne ressemble moins à un diagramme rapprochant des « fragments de culture » que ces phrases chantantes. Janssens à dressé à la verticale, s'inspirant du lieu où il les rassemble comme d'un dispositif, des trajets d'épure et de fatalité.

Le bâtiment qui accueille le projet proposé est l'Académie des Arts de la commune de Bruxelles chiffrée mille quatre-vingt à l'annuaire postal, connue pour son important taux d'immigration depuis des décennies. Un musée d'histoire locale doit couramment 2012 prendre place dans une des ailes de l'édifice, et c'est de la cellule de tête de cette future structure qu'est venue l'initiative de la commande.

Une fois le seuil franchi, on se retrouve dans un étroit prisme de verre (en fait un ajout fonctionnel récent) qui défend une entrée monumentale, puis un escalier de vaste ampleur qu'entourent des murs anciens, l'ensemble hésitant entre le goût néo-classique et l'éloquence. Conçus à l'aide de films adhésifs comme il s'en trouve aujourd'hui fréquemment sur les surfaces vitrées de nombreux quartiers urbains, certains des textes retenus s'imposent au sommet des marches, et il appartient au visiteur à qui ils s'adressent de les lire dans le contre-jour puisqu'ils se détachent sur trois fenêtres baignées de lumière. René Char y affirme : « *C'est l'enthousiasme qui soulève le poids des années. / C'est la supercherie qui relate la fatigue du siècle.* » La version arabe prête à ces deux lignes une tonalité lointaine, il est possible que des cadences imprévues les habitent. Mais, de son côté, Mohammed Berrada, qui décide de réinventer le langage ordinaire tout en manifestant dans sa syntaxe assez de tanchant pour que l'on sache qu'elle n'incarne pas selon lui un point d'équilibre absolu, voit sa parole courageuse épeler en écriture latine chaque syllabe de sa quête. Ses formules précisent mesure par mesure quel est l'appel : « *N'est-ce pas cette pluralité de ses modes, de ses moments d'histoire et des langues de ceux qui ont résidé sur son territoire, qui l'a rendu si proche de l'âme à jamais éprise de costumes et de masques pluriels, de passions et de corps pluriels?* » Quant à l'hexaèdre de verre, par où l'exercice de lecture débute, Aragon y voisine avec celui qui fut un des meilleurs interprètes des désastres de l'exil, des réparations calculées et perverses qui leur succèdent et tuent l'espoir, Mamhoud Darwich.

Les lettres et les signes ici rappellent la présence des choses qu'ils prennent en charge par le jeu de délicates échancrures dans l'adhésif, manière de revivifier les pleins et les déliés de la typographie. Un gris pâle et transparent redessine le contour des fenêtres. Les couleurs primaires, en revanche, enduisent de brillances contrastées les parois du volume de verre promus, autant que mirage, troublante métaphore de la division ontologique résultant de Babel et du combat de la poésie pour sauver les hommes des conséquences tragiques qu'entraînent les fractures d'être et de pensée. Le sentiment qu'éprouve le visiteur est que mots et choses, s'ils ne cessent de s'opposer, de se nier d'une parole à une autre, produisent un écartèlement insupportable, justifiant que l'on refuse à bon droit de se déclarer pourtant vaincu. Mais alors, dans quelle exacte confiance assumable, et suivant quel ordre de renoncement aux articulations ordinaires du langage parlé ou écrit, quel nouveau destin pour la création plastique?

Interminable était la file de personnes qui, l'hiver dernier, aux Tuileries, devant le musée du Jeu de paume attendait d'obtenir l'accès à l'exposition de photos de Diane Arbus. Il fallait s'y reprendre à plusieurs reprises, les guetteurs formant la première avancée de la troupe au repos lançant d'une voix asséchée par l'air frais des cris d'Indiens afin que l'on resserre les rangs. L'impression que donne cette foule est, ce dimanche-là, qu'elle a accepté un sort enchanté sous le ciel d'un bleu abrasif, plus même : qu'elle se sent envahie par une grâce qui la tient prisonnière d'un piège où elle jette toute sa fragilité, toute sa brûlante impatience.

Le rendez-vous que lui fixe l'Américaine aux yeux de cendre conjugue l'épouvante animale, la tendresse et la cruauté. Combien sommes-nous à avoir subi un énorme choc en feuilletant les livres de formats divers où Arbus épinglait comme des insectes naturalisés les visages dont elle aimait les traits bruts et dégrainés? Pareille à un ange exterminateur que le soupçon de commettre un acte répréhensible arrête, elle s'était promenée de long en large dans les rues, avait exploré des logements lépreux, des roulottes de cirque, des refuges emplis

d'ombre et de feu, de drame et de vertige. L'ange retient son souffle, s'effraie lui-même de son intention et des buts auxquels il a voué la machine à images, mais pendant ce temps, il s'est saisi d'une chorégraphie d'hommes, de femmes, d'enfants que leur apparence trahit et que leurs gestes condamnent à une extériorité définitive, une banalité de souffrance enfouie derrière des masques de peau. Disons que ce sont eux que l'exposition au Jeu de paume aura réunis, depuis le petit garçon avec à la main une grenade jusqu'à ces couples hydrocéphales, ces danseurs aux pieds démesurés tournoyant au son d'une musique qui fut un bref moment leur rêve. On les revoit, on les redoute, on voudrait que cela passe vite et on demeure écrasé par tant d'immatérialité réelle.

Une finesse exquise, jointe à une désapprobation récurrente du cynisme des habitudes, s'est mise à régner durant quelque vingt années ou un peu plus sur les lettres allemandes, à l'écart des cénacles universitaires où elle ne pouvait d'ailleurs que courir le danger de perdre l'impact qui la qualifiait et qui serait plus tard, après la catastrophe, son meilleur atout contre l'indifférence, contre le vide dont témoigne la pensée d'aujourd'hui. De Walter Benjamin qui en fut l'orfèvre attentif, doué d'une méticulosité intellectuelle qui ne se formalisait d'aucune mauvaise surprise, certains honorent l'entêtement à décrire un *Weltgeist* que gestionnait de plus en plus la haine devenue dogme. Le philosophe, originaire de Berlin, exilé à Paris dès 1933, vécut ses derniers mois dans la terreur de connaître une rafle de la Gestapo, et c'est un Juif traqué qui en compagnie de sa soeur Dora prit littéralement la fuite en direction des Pyrénées d'où lui avait-on annoncé il arriverait à rejoindre la côte espagnole avant d'obtenir une place à bord d'un transatlantique partant pour les États-Unis. L'échec sacré du calcul de ces coordonnées que désagrégeaient des volontés adverses, et Benjamin, détenteur d'un visa qui eût autorisé l'embarquement, se suicida le 26 septembre 1940, aussi inflexible devant l'ultime pas à faire qu'il l'avait été au fil de son oeuvre.

*Walter Benjamin. Archives* est le titre d'un recueil de documents épars à propos desquels existent, face aux controverses venues de différents milieux qui tous et séparément souhaitent jeter des ponts entre les écrits de l'auteur, plusieurs tentatives pour leur donner un statut qui interdirait qu'on les enchâsse dans un tout. Leurs dimensions inattendues prouvent que ces documents sont le creuset d'une pensée qui change, qui ne se perpétue qu'à modifier ses bottes secrètes. L'autoréflexion constituant la voie que Benjamin suivait au moindre détour de son écriture, on acquiert immédiatement la conviction, devant l'épais volume coédité par l'Académie der Künste et Klincksieck, de se trouver face à une montagne au trésor. Loin d'agencer les documents, de les considérer entre eux comme de possibles hypertextes, ce livre leur reconnaît une nudité immanente : ils sont désignés tels des restes qui invitent à questionner le degré d'émancipation culturel atteint par les sociétés passées et présentes auxquelles renvoient pour l'essentiel les thèses benjaminienes.

Le Musée d'art et d'histoire du Judaïsme s'est associé à ce moment d'apprentissage. Les manuscrits s'isolaient dans des caissons lumineux, offraient que nous soyons les récepteurs d'une logique où l'identité du « collectionneur » jouirait d'entrée d'un préjugé favorable. Où Baudelaire, pour ne citer que lui, Baudelaire à qui Benjamin a consacré un essai qui décrit le poète dans sa fascination pour les rebuts de la ville moderne, réapparaît, car les notes en vrac du philosophe ne cachent pas qu'elles estiment les catégories mises au point par son prédécesseur comme surtout l'expression non du don mais de l'acte d'exister.

Le pointillisme, le rayonnement au service du souhait d'établir un bilan sur les outrages du temps, la persévérance à admettre qu'il y a un « contenu de vérité » à sauver du pire avaient, lors de cette exposition, l'insolence brutale d'un idéal critique enfin atteint.

A partir de clichés qu'elle a puisés dans des magazines de toutes provenances mais qui ont en commun de servir d'échos fallacieux, indiscrets ou platement objectifs aux scènes de la vie sociale, Elise Leboutte a conçu des toiles de dimensions réduites qu'elle montrera bientôt. Ces petits formats sont traités à l'acrylique. Ce qui les caractérise, c'est, en raison du champ qu'ils embrassent, leur constante monumentalité, l'accent qu'il font porter sur le voeu de gommer un référent qu'ils tiennent pour secondaire mais qui cependant s'enlève sur un fond qui en augmente le banal prestige. Peu de variations dans ces composantes. La palette se distingue par des tons rappelant les vergetures en dégradé des camaïeux en usage jadis chez les Classiques et, ce qui laisse entendre un intérêt pour la notion désormais courante de travail sériel, ces toiles mobilisent des correspondances entre elles. La résine que les illustrations de départ — redécoupées, reprogrammées — accueillent couche après couche désignent la matérialité du tableau, mais rien n'est soumis à un agencement aéré et vibratile comme ces couleurs fusionnant avec les ocres, les bruns, les violets industriels tirés de *Life* ou du *Figaro*. Le résultat final évoque l'aspect d'une chrysalide à l'abandon. On a la très nette impression que, née en 1984, Leboutte entretient avec son époque des liens distendus, ce qui est loin dans son cas, fort loin, de ressembler à une pose revendiquée ou à une attitude se voulant étroitement de défi. Et c'est peut-être parce qu'elle laisse intact l'écheveau des contradictions que sa sensibilité enregistre qu'elle parvient à dérouler, face à des images de peu de poids et de peu de vaillance comme la presse en répand n'importe où, une sauvagerie aussi maîtrisée.

L'atelier situé à Forest dont le peintre se sert pour son accrochage, nous le connaissons. Une location collective a permis que s'y établissent des liens entre divers praticiens de la forme, tous jeunes, ayant élu ici de quelque manière leur second domicile. A chaque retour du printemps, des rencontres s'y organisent. Deux ou trois jours suffisent à célébrer l'affection adressée par tous aux hasards de l'heure et à la rêverie survenant sur le chemin, quand l'expérience que l'on a ressentie comme douloureuse quelquefois incite, d'un coup, à ajouter un relief positif aux apparences. Il est dommage que l'on entretienne le malentendu de l'écrivain ou du plasticien élevés au rang de thaumaturges.

Les formes tiennent leur ordonnance de ce qui transcende l'écrasement sous des charmes réifiant la dynamique de vivre — voilà pourquoi la création ne va pas sans recherche d'un désaveuglement, et pourquoi, l'effort fourni réclamant son dû, des fleurs déchirées toujours l'accompagnent.

Pas de subsides officiels. Pas de philanthrope soutenant ce lieu. A plus d'un titre, l'autonomie de l'atelier est prodigieuse. Sa ligne de clivage, Elise Leboutte l'aura reconnue tout de suite : elle y appuie tant que de besoin la sobriété que ses toiles cherchent à faire paraître.

# Agenda

## Liège

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

3, Parc de la Boverie, 4020 Liège  
T: 04 343 04 03  
8ième BIENNALE PHOTO DE LIEGE  
DU 10 MARS AU 6 MAI 2012  
Nan Goldin, Erwin Olaf, Sylvie Blocher, Thomas Chable...

### Musée de l'Art wallon

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

### Grand Curtius

Féronstrée - 4000 LIEGE  
Ernest de Bavière, Un Prince liégeois dans l'Europe moderne. > 20.05.12

### Les Brasseurs

6 rue des Brasseurs, 4000 Liège. Tél. 04/22.4.91  
BIP 2012: >6/5: Sandra ANCELOT  
Anne-Catherine CHEVALIER Lara GAS-PAROTTO Hervé GUILBERT Patricia KASER Sabine KOE Jean-Claude LOUBIERES PURPOSE / desire

### Centre culturel des Chirox

8 Place des Carnes 4000 Liège  
T.04 2224445

### Une certaine galeté...

9/11 rue des Mineurs, 4000 Liège

### Mad Parc d'Avroy

à Liège T. 04 2223295  
"RUMEURS / RUMOURS" autour des travaux irrépressibles de quatre personnalités hors du commun : Miroslav Tichý, Morton Bartlett, Lee Godie et Loulou.

### Espace 251 Nord

251 rue Vivegnis 4000 Liège  
T.: 04 2271095

### Experience Gallery

76 Av. Blondin 4000 Liège  
T.: 04 2526556

### Galerie Flux

60 rue Paradis, 4000 Liège, Tél. 04/253.24.65  
-Landscape memories (part two)  
Elka et Manika Picboeuf, expo photo a partir du 27 au 11 mai 2012  
Nathalie De Corte: 25 mai au 9 juin 2012

### Lehmann

4 Bd Piercot 4000 Liège  
04 2235893

### Monos

39 rue Henry Blès 4000 Liège  
04 2241600  
-20/5: Jean Marc Chapa

### Galerie Périscope

355, rue St Marguerite, 4000 Liège  
T.: 04/2247050

### ESPACE UHODA

rue Léon Frédéricq 14  
B-4020 Liège -  
T +32 (0)4 222 02 60

### Galerie de Wégimont

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

### Assurances Fédérales

25 Bd de la Sauvenière 4000 Liège

### Cinéma Le Churchill

20 rue du mouton Blanc  
4000 Liège

### La Châtaigneraie

Centre wallon d'Art Contemporain  
Chaussée de Ramouil, 19  
T.:04/2753330  
BIP 2012: OUT OF FOCUS.

## Nadja Vienne

5 rue Cd Marchand 4000 Liège  
Nadia Vienne and Jean Michel Botquin  
16 mars au 29 avril 2012: Emilio Lopez Menchero, Marie Zolamian, Jeroen Van Bergen, American Cabin

## Centre culturel de Marchin

place de Grand Marchin  
T.: 085 41353381  
29/4-20/5: Tchip Tchip, expo collective sur le thème de l'oiseau

## Verviers

## Galerie Arte Coppo

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

## Stavelot

## Le Triangle Bleu

Cour de l'Abbaye, 4970 Stavelot  
080/864294  
merc. au dim. de 14h à 18h30  
>27-05 Loïc Le Groumellec Peinture

## Eupen

## Ikob

Musée d'Art contemporain Eupen  
Loten 3, 4700 Eupen T. 087/560110  
du jeu. au di.: 14/18h  
Jusqu'au 27 mai 2012 «Der unbe-wachte Augenblick... die kontrollierte Unkontrolliertheit beim Zeichnen» avec Luc Tuymans, Philippe Vandenberg, Anne-Mie Van Kerckhoven, ...  
Maurice FRYDMAN: « Etirements matriciels et fébrilités érotiques »

## Luxembourg Belge

## Centre d'art contemporain du Lux

BP56 T.: 061/315761 Florenville  
Halles à charbon // Montauban-Buzenol  
>21 avril 2012, l'exposition "Déclinaisons lapidaires" au Musée Archéologique d'Ar-lon: Jean-Paul Couvert et Anne-Marie Klenes, Leo Kombrust et Paul Schneideret Bertrand Ney.  
Bureau des forges de Montauban et son annexe dès le 29 avril 2012.  
Laurence Gonny et Rohan Graeffy

## L'Orangerie

Centre culturel de Bastogne  
58 rue du Vivier 6600 Bastogne  
061 216530  
Exposition du 14 avril au 13 mai 2012: Marie France Bonmarriage  
du 19 mai au 17 juin 2012: Hugues Dubuisson

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

10 rue des Amours, 7100 La Louvière T.: 064 27872727/4  
>L'estampe, un art pour tous  
>des suites Prisionic à Catherine Putman  
>CAP - 40 ans  
images réelles et virtuelles  
du 28 Janvier au 29 Avril 2012  
Vues sur murs - L'imprimé dans l'art urbain du 26 mai au 2 septembre 2012

## Musée lanchevici

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

## Mariemont

Musée Royal de Mariemont  
100 Chaussée de Mariemont,  
064 212193

## Tournai

## Maison de la culture de Tournai

Bd des Frères Rimbaut 7500 Tournai  
T 069 253080  
ANNE MARIE VIN - OLMIER SONCK  
24/03 au 22/04

## Charleroi

## Musée de la Photographie

11 Av. Paul Pastur, 6032 Charleroi T.: 071/435810 tous les jours:10/18h, sauf les lundis  
21/1 - 20/5/12:  
Georges Vercheval, Rétrospective  
Jan Banning, Bureaucraties  
Witho Worms, Cette montagne c'est moi  
**B.P.S. 22**  
Boulevard Solvay, 6000 Charleroi  
T.064 225170  
jeudi -dim. de 12H à 18H  
>27/5: SWAP Gianni Motti

## Mons

## BAM (Beaux Arts Mons)

8 rue Neuve 065 40530628  
Du 31 mars au 24 juin:  
Jean Pierre Scouffaire

## KOMA

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

## Namur

## Maison de la Culture

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

## Musée Félicien Rops

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

## Grand Hornu

## MAC's Musée des arts contemporains Grand Hornu

82 rue St Louise 065 652121  
4 mars au 3 juin 2012 : Le grand Atelier

## Bruxelles

## Aeroplastics

32 rue Blanche, 1060 BXL  
T.: 02/5372202  
21/4-2/6: Mircea Suci

## Aliceday

10 rue du Rouleau  
B-1000 Brussels T./ 02 6463153  
- 26/05/2012 'Walter Swennen'

## Argos

13 rue du Chantier, 1000 BXL  
T : + 02 229 00 03  
22/4-1/7: Maria Iorio & Raphaël Cuomo  
Nicolas Provost - Plot Point Trilogy

## Artiscope

35 Bd St Michel, 1040 BXL,  
02 7355212  
- 29.06.2012: 'FUTURES'

## Art@Marges Musée

rue haute 312  
1000 Bruxelles T.: 02 5110411  
La collection de La Fabuloserie  
10.02 >27.05.2012

## Baronian-Francey

2 rue Isidore Verheyden 1050 BXL  
T.:02 51292951  
April 20, 2012 to May 19, 2012  
Eric Poitevin  
May 25, 2012 to July 14, 2012

## Botanique

236 rue Royale, 1210 BXL,  
02/218 37 32  
- 22.04.12: REG Marcel Berlangier. Invité :  
Jonathan De Winter

## Bozar

23 rue Ravenstein, 1000 BXL  
T.:02/507.84.80  
Cy Twombly 01.02 > 29.04.2012  
Per Kirkeby 10.02 > 20.05.2012

## GALERIE FAIDER

12 rue Faider 1060 BXL  
du 16 mars au 19 mai 2012: Jean Pierre Pincemin

## La Centrale Electricue

44 Pl Ste Catherine  
02/2796444  
PRESENT ! expo collective  
15.02.2012 > 22.04.2012

## Les Contemporains

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

## Contretype

1 Av de la Jonction 1060BXL  
02 5384220  
ANNE LEFEBVRE Billankoursk  
14/03 - 22/04/2012

## Galerie Didier Devillez

Rue Emmanuel Van Driessche, 53  
1050 BXL Tél. 02/215.82.05

## Etablissements d'en Face

161, rue A.Dansaert, 1000 BXL  
02/2194451

## Komplot

295 avenue Van Volkemaan,  
B-1190 Brussels  
>Fin mai: The Public school

## Greta Meert

rue du Canal 13, 1000 BXL.  
T. 02/2191422  
JEF GEYS: APRIL 20 - JUNE 16, 2012

## ISELP

31 BD de Waterloo, 1000 BXL  
02 5048070  
Du 4 mai au 7 juillet 2012  
ARMES BLANCHES POUR NUITS  
NOIRES. : Marina Abramovic (RS), Carlos Aires (ES), Eric Angenot (BE), ...

## Rodolphe Janssen

35 rue de Livourne, 1050 BXL  
T.02/5380818  
GERT & UWE TOBIAS  
29.03 > 26.05.12

## La Galerie.be

65 rue Vanderlinden, 1030 BXL  
02 2459992  
>4/5: Roby Comblain (gravures contemporaines)

## Maison d'Art Actuel des Chartreux

Rue des Chartreux, 26-28 1000  
Bruxelles 02/513.14.69  
[ 21 avril au 19 mai 2012 ] Brooklands  
Artiste :Sébastien Reuzé

## DE MARKTEN

5 Vieux Marché aux Grains, 1000 BXL  
T. 02 5123425  
PRESENT ! expo collective  
15.02.2012 > 22.04.2012

## Meessen De Clercq

2a Rue de l'Abbaye  
1000 Brussels  
Particles Ignasi Abalí, Björn Dahlem,  
Lieven De Boeck, Kris Martin, Claudio  
Parmiggiani, April 21, 2012 - May 26,  
2012

## Jan Mot

190 rue Antoine Dansaert1000  
BXL 02 5141010  
07/04 - 26/05: Ian Wilson

## Office d'Art Contemporain

105, rue de Laken - 1000 BXL  
0 2 512.88.28  
OFF ART FAIR BRUSSELS 2012  
20/04/2012 - 23/04/2012

## Pascal Polar

108 ch de charleroi 1060 BXL  
02/5378136  
Merc.au sam., 14h à 19h  
Miroslav Tichý May 26, 2012

## ROSSI CONTEMPORARY

Rivoit Building, ground floor # 17, chaus-sée de Waterloo 690  
1180 Brussels T:0486 31 00 92

## Xavier Hufkens

8 rue St Georges 1050 BXL  
02 6396738  
Evan Holloway 5 April - 5 May 2012

## WIELS, Centre d'Art Contemp.

Av. Van Volkemaan 354  
1190 BXL  
tel +32 (0)2 340 00 50  
>29/4/2012: Daan Van Golden  
Rosemarie Trockel

## Hasselt

## CIAP,

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

## Z33, Zuivelmarkt, Hasselt

011/295960  
Mind the System, Find the Gap  
02.06 tot 30.09.2012

## Antwerpen

## M HKA

Leuvenstraat, 2000 Anvers,  
tél:03.2385960  
- 10/6: Too Far Too Close: Chantal  
Ackerman

## Micheline Szwajcer

14, Verlastraat , 2000 ANVERS.  
T:03/2371127  
MATT MULLICAN  
22 March - 5 May 2012

## Maes & Matthys Gallery

Pourbusstraat 3, 2000 Anvers  
+32-478-48.50.31  
VAAST COLSON >5 May 2012

## Zeno X gallery

16 L. De Waelplaats 16  
03 2161626  
Bart Stolle >April 28, 2012

## Gent

## S.M.A.K.

Stedelijk Museum voor Actuele Kunst  
Citadelpark, 9000 Gent T.09/2211703  
tous les jours 10/18 h  
25.02... 03.06.2012  
Sarah Ortmeyer | SCHAAK SHOW  
Nedko Solakov | All in Order, with  
Exceptions  
21.09.2011... 04.11.2012  
Daniel Buren | Le Décor et son Double

## FORTLAAN 17

Fortlaan, 9000 Gent,  
T.09/ 222.00.33  
4 May - 30 June 2012  
ABSENCE#PRESENCE  
with Stief Desmet, Manor Grunewald,  
Joey Kötting, Pieter Laurens Mol...

## Galerie Tatjana Pieters

Burggravenlaan 40/ 2nd floor  
9000 Gent + 32 9 324 45 29  
01.07.2012 – 31.08.2012  
GROUP SHOW CURATED BY RIVET

## FRANCE

## Centre Wallonie-Bruxelles

127/129, rue Saint-Martin, 75004 Paris,  
T. 01 53 01 96 96 Tous les jours: 11/18  
h; sauf les lundis et jours fériés.

## 49 Nord 6 Est - FRAC Lorraine

1 bis rue des Trinitaires F-57000 Metz T.:  
+33 (0)3 87 74 20 02  
27 JAN - 08 AVR 2012  
formes brèves, (expo collective)

## Palais de Tokyo

13 Av Président Wilson 75116 Paris  
+33147235401  
RÉOUVERTURE AVRIL 2012

## Le Plateau

angle de la rue des Alouettes  
+33 153198410

## Luxembourg

## Mudam Luxembourg

Musée d'Art Mod. Grand-Duc Jean  
3, Park Dräi Eechelen  
L-1499 Luxembourg  
+352 45 37 85-960  
MAURIZIO GALANTE & TAL LANCMAN  
TRANSVERSAL DESIGN. HAUTE  
COUTURE - DESIGN - ARCHITECTURE  
11/02/2012 - 13/05/2012  
TINA GILLEN  
11/02/2012 - 13/05/2012

## Toxic Galerie

2 rue de l'Eau  
1449 Lux. +352 26202143

## Casino Lux. Forum d'art cont.

41, rue Notre Dame, 2240 Lux.,  
T.352 22 50 45 tous les jours, sauf le  
mardi : 28 janvier 2012 – 22 avril 2012  
L.A. Raeven – Ideal Individuals

## Galerie Nel Licht

rue Dominique Lang Dudelange  
T. 352 51612129220  
>20.04.2012 : CATHERINE LORENT  
ACEDI  
28.04. - 25.05.2012  
ROLAND QUETSCH - PASCAL PIRON -  
MAX MERTENS - FRANCK MILTGEN

## Galerie Dominique Lang

gare de Dudelange  
10.03. - 20.04.2012  
PINA DELVAUX  
Sur la pointe des pieds

## Hollande

## Bonnefantenmuseum,

Maastricht250 Av Céramique  
6221 Maastricht +31 433290190  
13 maart-17 juni 2012  
Martin Visser, verzamelaar, ontwerper,  
vrije geest

## Infos.:

Antwerpen. La Fondation Verbeke  
organise du 14 avril au 29 juillet  
2012 une exposition consacrée à  
Wolf Vostell (1932-1998). info:  
simon@verbekefoundation.com

# Abonnez-vous!

**Australia** Neon Parc **Austria** Heike Curtze / Ernst Hilger / Christine König / Krinzinger / Mario Mauroner / Raum Mit Licht / Steinek / Elisabeth & Klaus Thoman / Hubert Winter **Belgium** A.L.I.C.E. / Aeroplastics / Aliceday / Anyspace / Baronian-Francey / Base-Alpha / Bodson-Ernelinckx / Crown / Patrick De Brock / Dependance / Deweer / Geukens & De Vil / Gladstone / Hoet Bekaert / Hopstreet / Xavier Hufkens / Jamar / Rodolphe Janssen / Elaine Levy / Maruani & Moirhomme / Greta Meert / Mèessen De Clercq / Mulier Mulier / Nomad / Nathalie Obadia / Office Baroque / Tatjana Pieters / Elisa Platteau & Cie / Almine Rech / Sebastien Ricou / André Simoens / Stephane Simoens / Sorry We're Closed / Micheline Szwaiger / Transit / Triangle Bleu / Twig / Van De Weghe / Van Der Mieden / Tim Van Laere / Samuel Vanhoegaerden / Axel Vervoordt / VidalCuglietta / Nadja Vilenne / Waldburger / De Zwarte Panter **Brazil** Leme **Czech Republic** Hunt Kastner **Denmark** Martin Asbaek / Avlskarl / Larm / David Risley **France** Galerie 1900-2000 / Jean Broly / Bernard Ceysson / Chez Valentin / Cortex Athletico / Laurent Godin / Alain Gutharc / Jeanne Bucher – Jaeger Bucher / Fabienne Leclerc / Lelong / Magnin-A / Marion Meyer / Nathalie Obadia / Perrotin / Almine Rech / Michel Rein / Pietro Sparta / Daniel Templon / Torri / Georges-Philippe & Nathalie Vallois / Aline Vidal / Xippas **Germany** 401 Contemporary / Anita Beckers / Bourouina / Conrads / Cruise&Callas / Michael Janssen / Andrae Kaufmann / Koal / Kwadrat / Gebr. Lehmann / Looock / Peres Projects / PSM / Florent Tosin / Tanja Wagner / Wentrup / Zink **Greece** Bernier/Eliades **Iceland** i8 **India** Maskara / Seven Art Limited **Italy** Cardi Black Box / Continua / Monica De Cardenas / Fama / Fluxia / Galleria Cardi / Gentili / Invernizzi / Moire Contemporary Art / Prometeo / Tucci Russo / Mimmo Scognamiglio / Jerome Zoco **Japan** Art Statements / Yumiko Chiba **Luxembourg** Bernard Ceysson / Mosbaum & Reding **Portugal** Filomena Soares **Slovenia** Skuc **Spain** ADM / Max Estrella / Marlborough Fine Art / Senda / Michel Soskine / Toni Tapies / **Sweden** Niklas Belenius / Christian Larsen **Switzerland** Annex 14 / Blancpain / Susanna Kulli / Lelong / Patricia Low / Mai 36 / Saks / Skopia **The Netherlands** Paul Andriessse / Ellen De Bruijne / Grimm / Motive / Gabriel Rolt / Martin Van Zomeren **United Arab Emirates** Isabelle Van Den Eynde **United Kingdom** Hanrah Barry / Pilar Corrias / Carl Freedman / Ibid / Simon Lee / Marlborough Fine Art / Other Criteria / The Paragon Press / Karsten Schubert / Wilkinson / Works Projects **United States Of America** Cherry & Martin / Clearing / CRG / Luis De Jesus / Fitzroy / Honor Fraser / Gladstone / Christopher Grimes / Inman / Lelong / M+B / Marlborough Fine Art / Mc Caffrey / Patrick Painter / Eleven Rivington

**FIRST CALL / Belgium** D+T **France** Gaudel De Stampa **Germany** Soy Capitan / Chert / Krome / Tanya Leighton / Harris Lieberman **Ireland** Mother's Tankstation **Italy** Norma Mangione **Romania** Plan B **Sweden** Johan Berggren **United States Of America** Exile / Alex Zachary (index December 2011)

# ART BRUSSELS

30<sup>th</sup> contemporary art fair

**Thu 19 - Sun 22 April 2012**

Brussels Expo - [www.artbrussels.be](http://www.artbrussels.be)

Preview & Vernissage Wed 18 April (by invitation only)

