



FLUX NEWS

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

Trimestriel d'actualité d'art contemporain: janv., févr., mars. 2011 • N°54 • 3€



S o m m a i r e

E d i t o

2 Édito.

3 Angel Vergara occupe l'Ikob, en avant goût de Venise.News: anniversaire du Mac/Val et Quadriennale d'art contemporain de Düsseldorf

5 Vaast Colson, peintre malgré lui, un texte de Sam Steverlynck

6 Evelynne Axell, expo au Wiels, un texte de Colette Dubois. Pierrick Sorin chez Aeroplastics, par Lino Polegato

7 Le Bps22 à la dérive Interview de Pierre-Olivier Rollin par Eléonore Témoin

9 Laurence Dervaux, au delà des frontières une interview de Michel Voiturier

10-11 Giuseppe Penone au MAC's interview et texte de Céline Eloy.

13 Interview de Daniel Buren par Lino Polegato

14 Décodage de la réalité par la représentation, un texte de Raya Baudinet

15 Mudam, recensement des expos par Michel Voiturier

16 Anne Jones fait chanter l'ardoise, un entretien avec Jacques De Maet

17 »Dark Tourism« Thorbjørn Reuter Christiansen à la galerie Flux, un texte de Céline Eloy. Manifesta 8, un recensement de Catherine Angelini

18 Les révélations du noir au BAM, un texte de Michel Voiturier

19/20/21 Interview de Luc Tuymans par Colette Dubois et L.Polegato

22 9 Evenings Reconsidered, refait surface, un texte de Isabelle Lemaître

23 Lille et Paris deux expos qui présentent la scène belge par Isabelle Lemaître

24 L'Afrique d'entre deux guerres, expo au musée des Beaux arts de Tournai par Michel Voiturier. Expo de Catherine Van den Steen à la galerie galerie Dubois Friedland

25 Francis Alÿs au Bonnefanten Entretien avec Lino Polegato

26 27 Rétrospective d'expositions dans l'Est de la France par Michel Voiturier (Altkirch, expo au CRAC Alsace, Metz, les chefs d'oeuvre du Pompidou au musée d'art contemporain de Strasbourg: Les dix ans du Duchamp.

28 Jean Michel Basquiat au MAM Paris par Maud Hagelstein

29 Liège : Wanderers of Wasteland, expo chez Flux

30/31 Au Nord les collections (Lille, Roubaix, Tourcoing et Villeneuve d'Ascq par Michel Voiturier.

33 Dossier sur Liège. Ouverture de la Comète, d'expérience gallery, expo Jardin d'hiver au Mamac. Entretien sur le devenir du Mamac avec Jacques Charlier et Guy Vandeloise, par Lino Polegato

34 Artissima Turin par Pierre Yves Desaiève. Lucien Kroll nous interpelle sur l'UWA pour la remise d'un «Awards»

35 Agenda

L'année 2011 s'annonce chahutée... Une certaine démobilité générale règne dans le monde culturel, dans le chef des acteurs concernés. Les institutions sont les premières touchées. Difficile donc de souhaiter de bons vœux dans ce climat d'incertitude généralisée et de rigueur budgétaire.

L'indépendance artistique deviendrait-elle une denrée en voie de disparition? Quelques artistes et personnalités du monde artistique tentent néanmoins de faire de la résistance. C'est le cas dans ce numéro avec Pierre Olivier Rollin dont nous soutenons, depuis le début, le difficile combat qu'il mène à Charleroi en tant que directeur du BPS22. Une institution qu'il a marquée de son empreinte et qui est devenue incontournable dans le petit monde de l'art contemporain belge grâce, surtout, à la qualité des expositions qui y ont été produites et dont il est l'instigateur. Il serait catastrophique que ce Centre d'art disparaisse brutalement de l'échiquier belge tant il est clair que c'est tout le milieu de l'art en Communauté française qui en pâtirait. Augurons que pour 2011, les politiques concernés se ressaisissent et répondent favorablement aux interrogations concernant le futur de ses activités à la tête de ce lieu...

Pour continuer dans la lancée des bonnes résolutions, souhaitons également que les autorités liégeoises, en 2011, se reprennent et rebaptisent le futur CIAC en revenant à l'appellation d'origine: Centre International d'art contemporain. On peut rêver! Un dossier, relayé par le blog « flux-news.skyrock.com », s'ouvre dans ce journal et se poursuivra dans les numéros suivants. Remobiliser les acteurs liégeois sur le devenir d'une politique culturelle est une de nos priorités. Nous veillerons donc à laisser grande ouverte la porte de la discussion.

C'est un fait, il est évident qu'à l'heure actuelle, les pôles sont à la mode à Liège. La Ville mène une politique de regroupement et de quadrillage urbanistique autour de quelques points stratégiques. La stratégie n'est pas ici le fruit d'une

politique urbaine concertée, elle n'existe pas. Elle est le résultat d'un manque de politique urbaine. C'est sans doute le syndrome de la gare Calatrava qui opère. Liège qui a vu grand avec une gare beaucoup trop imposante se prend aujourd'hui pour une métropole incontournable. (Saluons l'intervention de Lucien Kroll dans ce numéro). C'est ainsi que l'on a vu la naissance du pôle de l'image, devenu entre-temps un centre commercial, du pôle des Beaux-Arts et que l'on verra bientôt naître un pôle des arts contemporains exilé dans le quartier Nord (dossier en fin de journal). Comme New York a son district de galeries et d'artistes, Liège aura bientôt sa zone réservée. Une ghettoïsation programmée sur le tempo d'une marche forcée à pas cadencés est-elle en route? On imagine déjà les Tours-opérateurs avec descentes programmées et visites d'ateliers: l'artiste liégeois, une valeur sûre pour le tourisme du nord du pays...

Nul doute que le monde politique liégeois et quelques investisseurs fortunés plancheront bientôt, si ce n'est déjà fait, sur un pôle des affaires avec une affectation programmée et la construction de quelques hautes tours qui généreront quelques expropriations à la clef...

Plus sérieusement, le fait qu'aujourd'hui l'art contemporain à Liège puisse se retrouver bientôt confiné et exilé au sein d'un pôle « sous contrôle » crée un certain malaise...

Si le sud du pays a ses problèmes, le nord n'est pas en reste. La montée de courants séparatistes provoque un phénomène nouveau: pour la première fois, des artistes se divisent: l'interview de Luc Tuymans est assez explicite. L'artiste anversoïse envisage même de quitter ce pays si l'éventualité d'une prise de pouvoir nationaliste se précisait. Côté français, l'entretien de Daniel Buren va encore plus loin dans le catastrophisme. Toutefois, des éclaircies optimistes germent ici et là... Il faut s'y accrocher, je vous les laisse découvrir. Bonne lecture!

iselp

EXPOSITIONS

grande salle
Ceci n'est plus Beyrouth
Photographies de Fouad Elkoury
du 28 janvier au 26 mars 2011
dans le cadre de Beyrouth plus belle qu'elle ne l'était, un projet initié par Fabienne Verstraeten, Les Halles

Laurence Dervaux
Installation
du 6 mai au 9 juillet 2011

galerie découverte
Véronique Renier- photographie
du 28 janvier au 30 avril 2011

rayon art / objets & livres
Vanessa Aerts - bijoux
Paola Ahn - céramique
Bokeh - éditions
du 28 janvier au 30 avril 2011

COURS (3E QUADRIMESTRE)

cours d'après-midi 14 à 16h
Lundi - De la reine Mathilde à Louise Bourgeois: un monde artistique au féminin (Ben Durant)
janvier 17, 24, 31 / février 7, 14, 21, 28 / mars 14, 21, 28
Mardi - Musiques et cinéma: dialogues entre sons et images (Gilles Rémy)

janvier 18, 25 / février 1er, 8, 15, 22 / mars 1er, 15, 22, 29
cours du soir 18 à 20h

Lundi - Simple / complexe / ludique / sévère / exaltant: Art conceptuel, une invitation (Laurent Courtens)

janvier 17, 24, 31 / février 7, 14, 21, 28 / mars 14, 21, 28

Mercredi - Introduction à l'architecture de 1945 à nos jours (Maurizio Cohen)

janvier 19, 26 / février 2, 9, 16, 23 / mars 2, 16, 23, 30

SÉMINAIRES (3E QUADRIMESTRE)

De 18 à 20h

Mercredi - Affaires publiques: la production de l'espace public bruxellois (Rafaella Houlstan-Hasaerts)
avril 27 / mai 4, 11, 18 2011

Lundi - Art et technologie: une approche philosophique avec Gilbert Simondon (Ludovic Duhem)
mai 9, 16, 23, 30 2011

Mercredi - Un art adulescent: la culture nouvelle de ces éternels enfants (Adrien Grimmeau)
mai 25 / juin 1er, 8, 15 2011

CONVERSATIONS

De 19h à 21h30

L'art en scène: une rencontre entre plasticiens et scénographes (Sabine Theunissen)

15 février, 24 mars, 28 avril, 26 mai 2011

Angel Vergara occupe l'Ikob

Répétition générale avant Venise... Personne n'est dupe. Les quelques officiels présents le jour du vernissage étaient là pour nous rappeler que cette présentation fonctionnait comme avant-gout d'une autre expo, plus importante, qui se déroulera dans quelques mois dans les Giardini de Venise.

Par convention, les locaux du nouveau musée d'art contemporain d'Eupen sont tenus, d'abriter régulièrement les artistes de la Communauté française. Un excellent contrat puisqu'il nous a permis de revoir un large éventail des œuvres d'Angel Vergara remises en situation. L'ensemble de l'exposition est cohérent et ne souffre pas de télescopage incongru. L'univers de Straatman, étroitement connecté aux performances-actions réalisées par l'artiste dans le champ du hors-cadre, est bien mis en scène. Vidéos, peintures, photos, installations nous dressent un portrait de ses différentes actions au cœur de la cité. Bien mises en évidence, trois vidéos, sous forme de portraits, constituent un triptyque du plus bel effet en hommage à Marx, Engel et Wiertz. Les trois « jeunes héros embourgeoisés », filmés dans leurs costumes d'apparat, prennent la pose de trois quarts. À l'avant-plan, la gestuelle occupe le centre du terrain de jeu. On y voit la main du peintre virevoltant et s'affairant en boucle sur la dernière touche d'une peinture déjà terminée. Une fin de l'histoire déjà écrite ?

Du travail pour nos philosophes et historiens de l'art...

Certains pourront y voir un clin d'œil décalé à la peinture de genre revisitée, la bonne vieille peinture d'histoire. Ou alors, un pied de nez à cette peinture de l'art de la commande, toujours d'actualité, avec l'intronisation d'une nouvelle classe dirigeante qui a remplacé les princes et bourgeois d'autrefois. Les interprétations sont nombreuses et nous renvoient à la démarche d'Angel, aux liens qu'il tisse et retisse avec un monde qu'il n'a jamais cessé d'aimer. Un monde qui prend ses racines au cœur d'une réalité mais également, si on pense à l'ensemble de sa production, à



Angel Vergara, portrait du jeune Karl Marx



vue de l'expo à l'Ikob

une tradition revisitée : références faites à l'art de Vélasquez, dans le tableau des Ménines (avec la mythification de l'atelier du peintre) ou, plus près de nous, à la poétique décalée des jeux de pouvoir d'un Broodthaers quand ce dernier remettait en question la primauté de l'économie sur l'art. Il est clair qu'avec Angel Vergara, on est loin de l'art de contemplation. Début du feuilleton : Venezia, juin 2011.

En duplex de l'expo de Vergara, l'Ikob nous propose sa collection.

L'agrandissement de la surface d'exposition à 800 m² ne permet de montrer qu'une petite partie de l'Ikob Collection'. Déjà à l'étroit, on a compris quelles seront les prochaines priorités du musée...

La collection est constituée de plus de trois cents œuvres d'artistes belges et internationaux tels que Jacques Charlier, Joachim Bandau, Rony Delrue, Jan van Imschoot, Günther Förg, Léopold Plomteux, Jerry Frantz ou encore Denmark. On y dénombre quelques belles pièces qui collent aux goûts éclectiques de l'initiateur du projet. Le bureau et le

salon d'apparat de l'ambassade de la République libre de Cerfontaine, une installation de Jerry Franz ayant trouvé refuge à Eupen, sont bien mis en avant. Une belle installation de Jacques Charlier, clin d'œil au prince Carnaval d'Eupen, ainsi qu'une sélection intéressante d'artistes nationaux et internationaux démontrent le savoir-faire de Francis Feidler.

Ce dernier, avec peu de moyens mais beaucoup de ténacité, a réussi à faire accepter l'idée que les artistes, dans le cadre d'une expo temporaire, puissent offrir une pièce à la collection. L'autre challenge, le plus difficile, était de faire comprendre aux politiciens locaux que l'idée d'un musée d'art contemporain à Eupen était une priorité. Aujourd'hui, c'est chose faite. De plus, un art shop et une bibliothèque donnent à l'ensemble une fière allure.

L.P.

>13/2: Ikob: Loten 3, 4700 Eupen
Mardi-dimanche, de 13 à 17 h
087/560110, www.ikob.be

News

Le Mac/Val célèbre son anniversaire et réserve encore de belles surprises...

Le Mac/Val a fêté ses cinq ans fin 2010. Le musée n'a de cesse d'accroître sa collection portée sur l'art contemporain en France, entre artistes confirmés et jeunes créateurs encore à découvrir. La diversification des acquisitions permet de renouveler l'accrochage à l'envi selon des parcours thématiques. « Nevermore » en est le thème actuel, mêlant mémoire et souvenir avec des artistes tels que Christian Boltanski, Annette Messager ou encore Pierre Soulages et Ange Leccia. Le parcours donne ainsi l'occasion de revenir sur des œuvres ayant marqué l'ouverture du musée, comme « L'Ivrogne » de Gilles Barbier. A ces créations sont associées des acquisitions récentes ou produites pour ce nouvel accrochage. Tel est le cas des « Ombres des brûlis », traces laissées par Christian Jaccard sur une des parois du musée. A présent bien ancré dans le paysage artistique, l'institution propose de nombreuses expositions en rapport avec les événements actuels. La dernière en date s'intitule « Let's Dance », hymne à David Bowie mais aussi à la fête. Les commissaires y invitent des artistes (Elmgreen & Dragset, Boltanski, Huyghe, Gordon entre autres) qui déclinent sous différents aspects les notions de célébration, de temps qui passe, de rassemblement de foules, comme une manière de célébrer l'anniversaire de l'institution. La manifestation laissera la place en février à la première rétrospective en France d'Eric Duyckaerts. A l'occasion d'« Idéo » (contraction de vidéo et d'idée), l'artiste présentera de nombreuses vidéos inédites ainsi que d'autres sculptures et objets produits pour l'exposition.

La quadriennale d'art contemporain de Düsseldorf

Après quatre mois de manifestations, la seconde quadriennale de Düsseldorf s'achève à la mi janvier. « Hier schlägt der Puls der Kunst » (Voici le cœur de l'art) est le message de cette quadriennale. La programmation, comptant pas moins de dix lieux, a pour objectif principal d'établir et de refléter l'héritage de Düsseldorf dans l'art contemporain. Une grande part est donc laissée aux artistes ayant marqué d'une manière ou d'une autre la ville, tels que Nam June Paik ou James Lee Byars. Une place importante est laissée à Joseph Beuys au K20, où ses installations majeures ainsi que de nombreux dessins sont présentés. La quadriennale donne aussi l'opportunité de se replonger dans l'univers des Becher et de leurs héritiers dans une superbe exposition mêlant entre autres Stephen Shore et Thomas Struth (« Der Rote Bulli. Stephen Shore und Neue Düsseldorf Fotografie »). La notion d'héritage est aussi présente dans l'exposition « Von Realer Gegenwart. Marcel Broodthaers heute ». Tacita Dean, Olivier Foulon, Joëlle Tuerlinckx entre autres y proposent des œuvres en clin d'œil à l'artiste.



L'ambassade de Jerry Frantz a scandalisé les autorités luxembourgeoises qui y ont vu l'émergence d'un Etat autonome menaçant l'intégrité du Grand-Duché...

« Non, pas ce soir... »

Plasticienne, écrivaine, editrice, Annick Blavier a plus d'une corde à sa harpe, elle en ajoute encore une, cette revue au titre évocateur : « Non, pas ce soir... ». Au format journal (comme le présent Flux News), la publication « désire ouvrir les yeux sur certains aspects inaperçus du monde contemporain dominé, par défaut d'audience, à une certaine uniformité ». Vaste et ambitieux programme dont la réalisation espère la collaboration de philo-

sophes, scientifiques, artistes et « autres citoyens, toutes générations confondues ». Difficulté du choix qui se doit d'être étudié, bien ciblé. Un historien de l'art, Arnaud Matagne, partage ces lourdes responsabilités avec la fondatrice. Bienvenue à ce nouvel outil de démocratisation artistique et culturelle.

J. D. M.

Editeur responsable : La Trame A.S.B.L.
contact@latrame.org



Photographier + dormir = mourir

V. Beeckman - V. Duruisseau
V. Cevir - V. Fromstream
V. Di Ruscello - V. von Bach

6 photographes belges
contemporains

15.1.2011 - 20.2.2011

en collaboration avec
la Galerie Jacques Cerami à Charleroi (B)

 **centre d'art**
VILLE DE DUDELANGE
DOMINIQUE LANG

www.centredart-dudelange.lu



Michaël Matthys

Still alive

15.1.2011 - 20.2.2011

en collaboration avec
la Galerie Jacques Cerami à Charleroi (B)

 **centre d'art**
VILLE DE DUDELANGE
DOMINIQUE LANG

www.centredart-dudelange.lu

VAAST COLSON, PEINTRE MALGRE LUI



© Vaast Colson, courtesy Maes & Matthys Gallery foto HUZUN : Francis Wauters

Vaast Colson s'exprime par une diversité de médias, mais c'est la performance qui semble son modus operandi de prédilection. Pour l'artiste, c'est le médium le plus honnête et il a l'avantage d'être moins recherché que la peinture. Bien qu'il ait une relation un peu problématique avec cette dernière, ses performances aboutissent souvent à des traces picturales, comme le démontre sa dernière expo personnelle à la Galerie Maes & Matthys à Anvers.

La pratique artistique de Vaast Colson ('1977) est davantage axée sur le processus de création que sur le résultat final. Colson entretient une saine méfiance envers l'œuvre d'art en tant qu'objet fétiche. Comme il l'exprime lui-même : « L'œuvre autonome, c'est une illusion ! » Tout ce qui précède la création de l'œuvre lui semble aussi fascinant, bien que le marché de l'art semble réduire ce processus à un unique objet vendable. Ces mécanismes du marché sont attaqués par l'artiste d'une manière à la fois fraîche et ironique. Contrairement à la logique de vente, l'artiste a conçu l'idée à Art Brussels d'aller d'un stand à l'autre avec un de ses dessins qu'il échangerait contre une autre pièce. C'est une économie alternative basée sur l'échange de biens en lieu et place d'argent. Colson commence cette action au stand de la Galerie Nadja Vilenne, où il reçoit un dessin de Walter Swennen, artiste qu'il admire beaucoup. Une fois l'œuvre de son grand héros en main, Colson décide d'arrêter l'action, changement impromptu du scénario prévu. Lors d'une édition précédente de la foire bruxelloise, il montrait la sculpture 'Bandit Queen II', emballée dans un sac à dos qui semblait fixé au mur. En réalité, la pièce était portée par l'artiste qui se trouvait de l'autre côté de la paroi. Par cette action, il voulait non seulement exposer une œuvre, mais il tenait à être présent pour toute

la durée de la foire – il dormait même sur place. L'art pour Colson, ce n'est pas un boulot journalier mais un engagement à vie. Et c'est une vocation qui demande souvent beaucoup d'endurance !

Cette notion de présence est reprise dans une autre œuvre qu'il expose au 'Un-Scene' au Wiels, exposition collective qui rassemble toute une génération de jeunes artistes belges. Alors que les autres artistes jouaient des coudes pour obtenir la meilleure place, Vaast – qui travaille toujours d'une manière improvisée – attend qu'on lui donne la seule petite place disponible. Sa réponse est à la fois simple et ludique. Sur une colonne de bandeaux colorés, l'artiste place une petite figurine à son effigie, agrémentée de son éternel bonnet tricoté. Le titre de cette œuvre est révélateur de toute la démarche : 'En poste', renvoie à cette notion d'acte de présence obligatoire. Mission accomplie. La figurine provient d'une œuvre qu'il a réalisée précédemment, où il crée l'effet surprise du Jack-in-the-box (figurine sautant d'une boîte dès qu'on l'ouvre). Colson joue souvent le rôle de bouffon du monde de l'art... Dans une performance plus ancienne, il organise un 'ezelsfeest', une sorte de carnaval médiéval où il se comporte comme un bouffon du roi. L'artiste a un sens de l'humour particulier et l'on ne sait jamais s'il est ironique ou sérieux. Une de ses œuvres remplace les lettres Hollywood par : 'For All The People Forever', quelque part entre utopie et ironie. Même phénomène pour la création de sa fondation, The Vaast Colson Foundation. Entreprise sérieuse pour mieux conserver et protéger son œuvre ou prétention démesurée et précoce d'un artiste qui n'a même pas 35 ans ?

CONVENTIONS

Colson joue avec les règles et conventions de l'art. Le côté marchand était déjà ironisé dans ses actions à Art Brussels mais également dans sa participation à l'exposition 'Freestate' à Ostende. Plutôt que de vendre une pièce unique à un collectionneur, Colson a fait 8000 copies d'un de ses dessins et les a fait jeter d'un avion pendant le vernissage. Gratuit et pour tout le monde ! D'autres conventions comme l'accrochage passent aussi en



© Vaast Colson, courtesy Maes & Matthys Gallery foto HUZUN : Francis Wauters

revue. Pour l'expo 'Tumbleweed' à Milan, l'artiste cherchait avec quelques amis d'autres façons d'accrocher leurs œuvres. Ils aboutirent sur des critères plutôt arbitraires, tel que lancer un ballon contre le mur et fixer les œuvres aux points touchés par la balle. Lors de 'Virus' au Hessenhuis à Anvers en 2007, l'artiste a dépensé tout son budget expo pour réaliser un vieux rêve : acheter une guitare basse. Il l'a suspendue au mur et l'a nommée 'To Retitle An Object Daily During The Course Of A Show'. Durant l'expo, il se rendait chaque jour sur place pour changer la plaque et donner un autre titre à l'œuvre. Bien que rangée dans la catégorie 'action ludique, cette démarche demande un véritable engagement de la part de l'artiste ! L'espace muséal (ou dans son cas la 'galerie') est lui aussi souvent remis en question et ce, d'une façon radicale comme dernièrement, dans 'Breaking Down the Walls'. En effet, pour cette action/ exposition, il a démolit le mur contigu séparant la galerie où il exposait, Maes & Matthys, et la galerie Stella Lohaus. C'est en effet de l'autre côté du mur que son ami Dennis Tyfus – avec qui il travaille régulièrement – exposait à ce moment. Les deux galeries sont dorénavant considérées comme un grand espace où les œuvres des deux artistes sont exposées ensemble.

TRACES PICTURALES

Colson s'exprime souvent avec des performances éphémères documentées par des photos ou films. Parfois, elles peuvent aussi mener à un résidu pictural, dont l'action performative est fixée ou résumée. Pour 'No More Superheroes', il laisse des traces de peinture sur le sol en renversant un pot de peinture et en passant dessus avec son skateboard. Sa participation à la première édition du Canvascollectie – concours d'art organisé par la télé – est aussi typique de sa démarche : en pressant sur un tube de peinture, il en a sorti une grande quantité qu'il laisse là sur place, en attendant que la peinture sèche. Au bout d'un certain temps, les producteurs commencent à perdre patience et lui passent discrètement un message : « Combien de temps cela va-t-il encore durer ? On a quasi plus de batterie ? » Dans une autre performance, il suit les conseils de Bob Ross qui donne des cours de peinture à la télé. Ce dernier dit : 'Quand tu peins des nuages, tu penses nuages', Colson suit ce conseil à la lettre et se suspend tête en bas pour peindre une chauve-souris ! Et une des rares fois où il peint vraiment comme dans 'Helena : The Paintings Pablo Couldn't Paint' il ne présente ses toiles qu'une fois par an. Là où Martin Kippenberger a peint Jacqueline Roque – veuve de Picasso – dans 'Jacqueline : The Paintings Pablo Couldn't Paint Anymore', Colson a fait une série de portraits de la fille de Kippenberger, Helena. Pendant 12 jours, il a fait chaque jour un portrait de la fille dans le style de Kippenberger mais également en intégrant des éléments de ses actions précédentes. Une fois achevées, il a stocké toutes les toiles dans un grand meuble qu'il a conçu spécialement pour l'occasion et qui peut être transformé en banc ('The Helena Sculpture', dans la collection du M HKA). Une fois par an, le 24 août, la journée de l'anniversaire d'Helena, Colson sort ces tableaux du meuble, invite le spectateur à s'asseoir à côté de lui pour entamer une conversation sur Kippenberger pendant qu'il fait des 'rubblings' gratuits des douze toiles.

veuve de Picasso – dans 'Jacqueline : The Paintings Pablo Couldn't Paint Anymore', Colson a fait une série de portraits de la fille de Kippenberger, Helena. Pendant 12 jours, il a fait chaque jour un portrait de la fille dans le style de Kippenberger mais également en intégrant des éléments de ses actions précédentes. Une fois achevées, il a stocké toutes les toiles dans un grand meuble qu'il a conçu spécialement pour l'occasion et qui peut être transformé en banc ('The Helena Sculpture', dans la collection du M HKA). Une fois par an, le 24 août, la journée de l'anniversaire d'Helena, Colson sort ces tableaux du meuble, invite le spectateur à s'asseoir à côté de lui pour entamer une conversation sur Kippenberger pendant qu'il fait des 'rubblings' gratuits des douze toiles.

LES LARMES D'UN ARTISTE

Colson s'exprime souvent au moyen de performances éphémères documentées par des photos ou des films. Parfois, elles peuvent aussi mener à un résidu pictural dont l'action performative est fixée ou résumée. Pour 'No More Superheroes', il laisse des traces de peinture sur le sol en renversant un pot et en roulant dedans avec son skateboard. Sa participation à la première édition du Canvascollectie – concours d'art organisé par la télévision belge – est aussi tout à fait typique de sa démarche : il avait pressé un tube de peinture qu'il souhaitait laisser sécher sur place. Au bout d'un certain temps, les producteurs commençaient à perdre patience et lui passèrent discrètement ce message : « Combien de temps cela va-t-il encore durer ? On n'a quasi plus de batterie ! » Dans une autre performance, il suit les conseils de Bob Ross qui donne des cours de peinture à la télé. Ce dernier dit : 'Quand tu peins des nuages, tu penses nuages', Colson suit ce conseil à la lettre et se suspend tête en bas pour peindre une chauve-souris ! Et une des rares fois où il peint vraiment, comme dans 'Helena : The Paintings Pablo Couldn't Paint', il ne présente ses toiles qu'une fois par an. Là où Martin Kippenberger a peint Jacqueline Roque – veuve de Picasso – dans 'Jacqueline : The Paintings Pablo Couldn't Paint Anymore', Colson a fait une série de portraits de la fille de Kippenberger, Helena. Pendant 12 jours, il a fait chaque jour un portrait de la fille dans le style de Kippenberger mais également en intégrant des éléments de ses actions précédentes. Une fois achevées, il a stocké toutes les toiles dans un grand meuble qu'il a conçu spécialement pour l'occasion et qui peut être transformé en banc ('The Helena Sculpture', dans la collection du M HKA). Une fois par an, le 24 août, la journée de l'anniversaire d'Helena, Colson sort ces tableaux du meuble, invite le spectateur à s'asseoir à côté de lui pour entamer une conversation sur Kippenberger pendant qu'il fait des 'rubblings' gratuits des douze toiles.

Sam Steverlynck

'Hüzün », jusqu'au 22 janvier 2011, www.maesmatthys.be

EVELYNNE AXELL, LIBRE ET BELLE

L'oeuvre d'Evelynne Axell (Namur 1935-Zwijnaerde 1972) est, sinon méconnue, à tout le moins sous-estimée. Entre 1965 et 1972, elle a été une des seules artistes pop en Belgique et est actuellement considérée comme une des plus importantes femmes du pop art au niveau mondial.

Le pop art a été établi et dominé par un petit nombre d'artistes mâles, pour la plupart britanniques et américains. Avec le recul, on peut estimer qu'ils critiquaient moins la société de consommation de masse qu'ils ne s'en amusaient. L'époque était à l'immédiateté, du passé on faisait table rase et le futur était tellement englué dans les utopies qu'il ne pouvait pas être l'objet d'un véritable projet. Si les femmes du pop art évoluaient dans le même climat, leurs oeuvres portent la marque d'une attention plus aigüe aux luttes politiques et célèbrent la libération de leur corps et de leur sexualité.

A travers une sélection d'oeuvres intitulée "Images contestataires", l'exposition d'Evelynne Axell présentée au Wiels du 22 octobre au 16 janvier dernier démontrait comment, tout en étant pleinement contemporaine à son époque, l'artiste déployait dans sa peinture une singularité qui garde aujourd'hui toute son actualité.

La peinture d'Axell frappe par son aspect graphique, proche des posters ou des pochettes de disques vinyles. La stylisation des formes évoque parfois les papiers découpés et le jeu subtil entre formes positives (colorées) et formes négatives (blanches) s'accompagne d'une composition particulière qui déconstruit le rapport habituel entre le premier et le second plan. Elle a été une des premières artistes à utiliser le plexi, au verso duquel, elle appliquait la couleur. La surface reste brillante permettant au coloris de garder toute sa fraîcheur. La plupart des oeuvres de l'exposition datent du tournant entre les années 60 et les années 70 : la contestation étudiante ("Campus" ou "L'assemblée libre"), les happenings (qu'elle pratiquait aussi), les luttes des Black Panthers ("Angela Davis"). Elles nous apparaissent comme un témoignage vécu, avec parfois une dimension de "peinture d'histoire". Ainsi dans "Le joli mois de mai", Axell rend hommage à mai 68 en évoquant tout autant "Le Déjeuner sur l'herbe" de Manet (les figures féminines aux chevelures libres et colorées de l'avant-plan) que "La liberté guidant le peuple" de Delacroix (la jeune femme qui porte un drapeau rouge au second plan). On reconnaît Pierre Restany, (gourou, critique



Evelynne Axell, "Tableau à caresser", 1970
Email sur Plexiglas, fourrure synthétique.
Photo : Jef Jacobs

d'art, éditeur et promoteur du Nouveau Réalisme) dans un des panneaux latéraux et un autoportrait de l'artiste nue, armée d'un pot de peinture et d'un pinceau dans l'autre.

L'autre grande thématique d'Axell concerne la libération du corps et de la sexualité de la femme. Le mot d'ordre de l'époque était "le privé est le politique" ; l'artiste s'intègre totalement, par ses autoportraits nus, dans ce propos. "Ice Cream", "Les pâquerettes" ou "La terre est ronde. Variation sur le paysage" célèbrent le corps libéré, un aspect développé avec une acuité remarquable dans "Tableau à caresser".

Le tableau est petit, un nu féminin le traverse perpendiculairement, un bras derrière la tête, une jambe tendue et l'autre légèrement repliée. Les yeux sont clos, la bouche entrouverte. La figure surgit en blanc d'un fond vert céladon qui construit aussi le corps en soulignant ses zones d'ombre. La position du personnage évoque "L'origine du monde", mais ici, le visage de la femme est présent et l'expression de son plaisir visible. La zone du sexe est comme masquée

par la stylisation graphique de la figure, tandis qu'à l'avant-plan, comme le résultat d'un déplacement, une découpe dans le panneau laisse surgir une fourrure synthétique verte. Le sexe représenté est offert à la caresse et pas seulement à la pénétration. Il s'expose avec bonheur et sans mystère. On peut réellement effleurer la surface.

Si "Tableau à caresser" dit quelque chose de la sexualité féminine, il dit aussi quelque chose de la peinture. Le toucher de l'oeil, aux fondements de l'érotisme pictural, créé par les hommes, destiné aux hommes est ici complètement renversé. La femme se réapproprie sa représentation, elle se montre libre ; le spectateur peut toucher la douce surface, mais il ne caressera que de la fausse fourrure. A notre époque où le sexe est devenu une marchandise et où aucune représentation du sexe féminin ne choque plus personne, la question de savoir à qui il appartient devrait à nouveau se poser.

Colette DUBOIS

Pierrick Sorrin: « Le rôle de l'artiste, c'est de servir la classe dirigeante pour qu'elle puisse se prouver à elle-même sa supériorité. »

" C'est Mignon tout ça " à la galerie Aeroplastics contemporary, Bruxelles, jusqu'au 31 décembre 2010.

Dès 1988, Pierrick Sorrin se met en scène en se filmant dans des dispositifs vidéo où il est le seul acteur. Au début, ses courts-métrages et installations abordaient son quotidien intime. Dans « C'est Mignon tout ça », il nous délivre un scénario érotico-comique en forme de cul-de-sac. On peut le voir déguisé en femme, s'excitant à la vue de ses propres fesses. Le dispositif vidéo affichant la recette de cuisine de cette mise en boucle frise le croustillant bricolage des premiers montages cinématographiques... Dans ce sketch au contenu minimaliste, le fort accent voyeuriste de l'auto-allumage devient à la fois festif et consternant. Pierrick Sorrin fera par la suite évoluer les scénarios en démultipliant les personnages. En 1994, il crée son propre frère siamois « Pierrick et Jean-Loup (série) » puis s'engage dans une démultiplication de rôles. Dans sa dernière grande production, sa boulimie du déguisement le portera jusqu'à jouer 80 personnages différents. D'une manière générale, ses petites saynètes burlesques, dignes d'un M. Bean halluciné, collectionnent les ratages en séries. Sous les traits d'un humour parfois féroce, elles nous renvoient en pleine figure le désarroi d'une génération en perte d'idéal. Pierrick Sorrin touche au succès, dans le monde de l'art contemporain, vers le milieu des années 1990 en créant des installations mixant vidéos et hologrammes, appelées « théâtres optiques ». Par un jeu de reflets sur une plaque de verre inclinée, on y



voit le personnage central s'animer à l'intérieur d'un décor fixe.

Interview de Pierrick Sorrin par Lino Polegato.

Quel a été l'apport de la technologie dans votre travail ?

Quand j'étais plus jeune, ça m'a donné l'illusion d'une nouveauté. Je me suis embarqué là-dedans et j'y ai trouvé mon compte. Ce qui m'intéresse, c'est l'écriture. Mais j'aime aussi gesticuler, bricoler, prendre des photos. À travers l'art vidéo, j'ai trouvé le moyen d'exprimer différentes facettes de mon personnage mais maintenant, j'ai envie d'un retour à des choses plus simples.

Quel est votre message principal aujourd'hui ?

Il y a peut-être encore du message qui passe mais c'est un peu malgré

moi. Comme beaucoup d'artistes, je ne pars pas de l'idée, a priori, de communiquer réellement. Les choses viennent plutôt d'une nécessité intérieure. Si message il y a, c'est surtout autour de la fragilité de l'individu. Le côté un peu magique des choses que je peux faire n'est pas l'essentiel... Ce dont j'ai le plus envie de parler, c'est d'une fragilité humaine et de rapports humains qui ne marchent pas très bien. Dans mes pièces, au-delà du magique, il y a toujours un côté ratage. Un type fait des rêves où il se fait frapper par son propre double. Il y a toujours un être humain qui fonctionne assez mal au centre du travail.

Vous avez créé Jean-Loup, votre frère siamois, pour accentuer ce phénomène de ratage ?

Au départ, le fait de créer un double, c'était une ficelle scénaris-

tique. Un moyen de développer davantage une narration puisqu'il il y a un deuxième personnage susceptible d'intervenir. J'ai créé une œuvre pour la ville de Nantes. Le film comprenait 80 personnages ! C'est très significatif. Ça démontre mon goût de ne pas vouloir travailler avec plein de gens. Je préfère me déguiser.

Si vous deviez décrire votre philosophie de la vie, quelle image utiliserez-vous ? Un cul-de-sac ?

Un cul-de-sac avec un petit trou en forme de sourire quand même... (rires)

J'observe toujours une certaine pudeur dans vos vidéos. Vous hésitez à vous dévêtir complètement...

Le slip est toujours là mais on aperçoit de temps en temps un petit bout de sexe... Je ne veux pas que l'attention des gens se porte sur le côté trop charnel.

La définition de l'art pour vous ?

Pour moi, l'art n'est pas forcément ce que je fais. Je ne m'interroge pas sur le fait que ce soit de l'art ou pas. Dans mon cas, c'est de l'art parce que ça a été montré dans des musées, parce que ça fait souvent référence à la création. Mais c'est plutôt parce que ça a été montré dans des lieux d'art que c'est devenu de l'art. En soi, est ce que ça l'est vraiment ? Pour moi, toute chose devient de l'art quand on modifie la perception que les gens en ont. Si dans certaines pièces, ce que les gens voient modifie leur manière de penser le monde, alors c'est peut-être de l'art.

Vos recettes de cuisine ?

C'est vrai que je fonctionne sur certaines recettes techniques que l'on appelle des « théâtres optiques », que j'ai cru inventer mais qui existent depuis le XVIIIe siècle. Sinon, j'utilise des trucs que tout le monde connaît, comme les incrustations par exemple, qui sont devenues accessibles avec le développement de la technologie numérique. Il y a en plus quelques jeux de miroirs qui sont spécifiques et qui me sont personnels.

Sur le rôle de l'artiste à un moment où le monde politique se théâtralise de plus en plus ?

L'essentiel de mon propos est centré sur l'être humain, plus que sur l'univers social. Aujourd'hui, le rôle de l'artiste dans notre société, c'est plus de montrer qu'il y a des riches intellectuels et des pauvres qui ne le sont pas, puisque ce sont les riches intellectuels qui vont s'intéresser à l'artiste. Donc, son rôle, c'est de servir la classe dirigeante pour qu'elle puisse se prouver à elle-même sa supériorité.

On vous a vu il y a quelques années chez Bernard Rapp à la télévision. Faire de la TV est devenu aujourd'hui plus important que se montrer dans une galerie ?

Bien sûr ! Mais on ne fait pas la même chose dans une galerie. Mon travail est trop intellectuel pour la TV normale.

« Tout n'a pas été dit, tout n'a pas été fait »

Le **BPS22** à la dérive.

Que serait L'espace 251 Nord sans Laurent Jacob, Les Brasseurs sans Dominique Mathieu, le Musée de la photographie sans Xavier Canonne, le Mac's sans Laurent Busine... le BPS 22 sans Pierre-Olivier Rollin ? Fait constant au sud du pays, la politique culturelle repose d'abord sur les épaules des directeurs d'institutions, qui, contre vent et marée, ont l'énorme responsabilité de la porter. Sans eux, le Roi serait-il nu ? Cette importance individuelle, liant inexorablement les lieux consacrés à l'art à la personnalité de leurs directeurs, témoigne d'abord de l'absence de préoccupation à long terme des politiques en matière de culture. Sans soutien cohérent et suffisant, ne reste que le dynamisme et la conviction de quelques uns.

Concernant le BPS 22, le doute n'est pas permis. Avec un budget incomparable à celui du Wiel's ou du Mac's, il ne faut pas s'étonner que Pierre-Olivier Rollin ait dû batailler comme un diable pour mener l'institution à la reconnaissance qui est la sienne aujourd'hui. Fait-elle de l'ombre à certaines personnalités politiques hennuyères dont la carrière ne dépend pas de Charleroi ? Au demeurant, quelle logique justifie la délocalisation du Prix du Hainaut à Binche ? On doute que l'enjeu soit artistique... Nonobstant cela, le fait que Pierre Olivier Rollin apparaisse aux yeux de certains décideurs provinciaux comme un électron libre était finalement inévitable : point de « T_tris », de « One Shot » ou de « Mexico : esperado/inesperado » sans la pugnacité combative qui le caractérise.

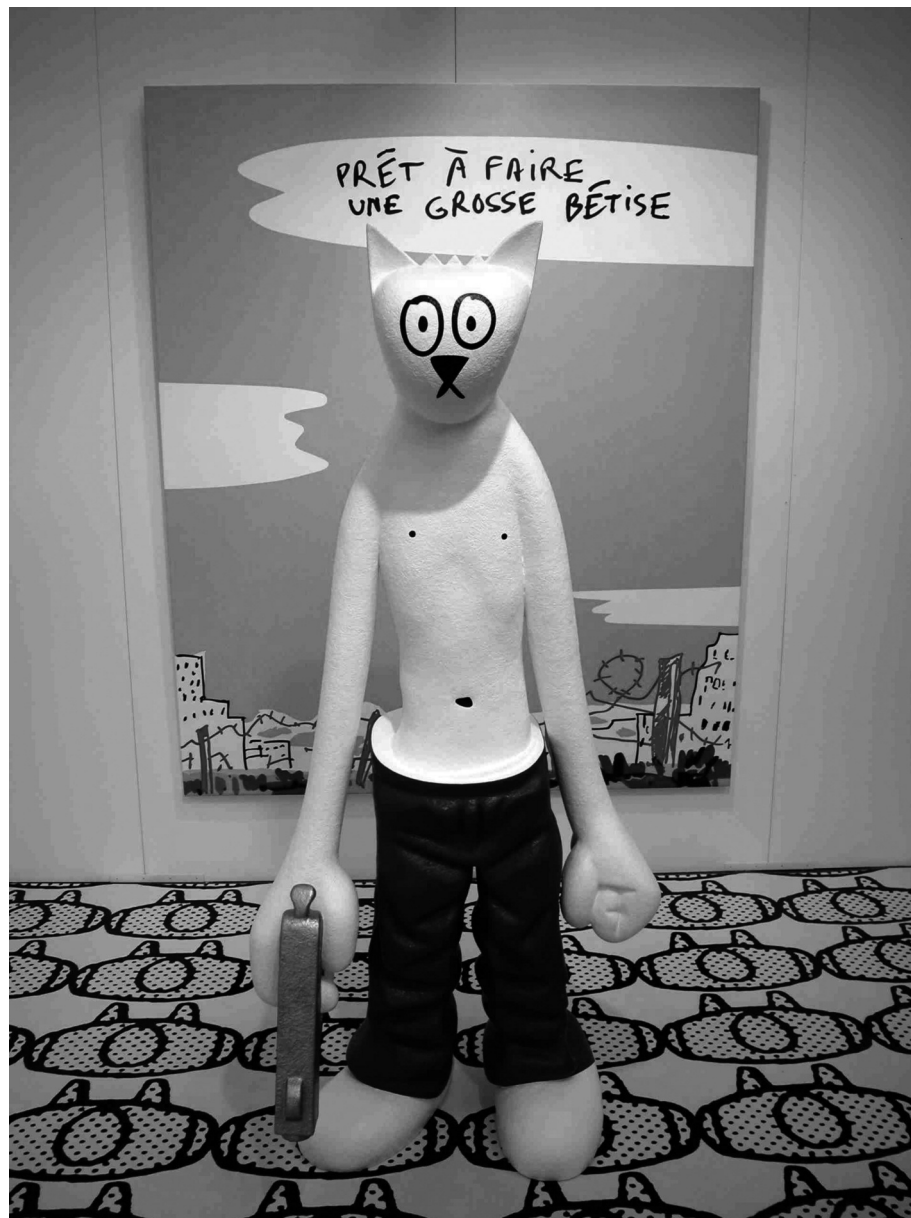
Tous les acteurs le savent, le monde de l'art contemporain exige d'être hyper réactif. Cela demande des moyens. Pas uniquement ceux qu'on croit... Les revendications de Pierre-Olivier Rollin ne concernent pas au premier chef des montants équivalents à ceux alloués, par exemple, à l'asbl provinciale Grand Hornu Images. Il souhaite avant tout plus d'autonomie dans la gestion financière de son projet culturel et la garantie de son indépendance artistique. Finalement victime de son succès, le BPS22 est aujourd'hui un vaisseau fantôme qui, si les choses ne s'arrangent pas, verra partir son capitaine vers d'autres horizons, au détriment du public et des artistes.

Entretien mené par Eléonore Témoïn.

Dans un article paru dans Le Soir du 10 novembre, Didier Albin annonçait la mise en place d'une ASBL propre au BPS22 lui permettant une certaine souplesse des gestions par rapport à l'administration provinciale, à l'instar de Grand Hornu Images. Pourtant, la situation est à ce jour toujours bloquée, aucune exposition n'est prévue au calendrier, le Prix du Hainaut des Arts plastiques se délocalise à Binche, et tu évoques une participation compromise au projet Mons 2015. Malgré le soutien de la ville de Charleroi, et plus largement, du monde de la culture, le B.P.S. 22 semble vivre des heures bien sombres...

Les problèmes qui aujourd'hui sont révélés existent depuis toujours ; mon prédécesseur, Xavier Canonne, les avaient déjà relevés. Ils sont la conséquence de l'inadéquation entre la structure administrative et les objectifs culturels vers lequel tend le B.P.S.22. Jusqu'à ce jour, nous avons pu surmonter ces difficultés au prix d'efforts importants, consentis par certains membres de mon équipe et moi-même, convaincus que la quantité et la qualité de travail finiraient par convaincre les responsables provinciaux d'adapter la structure administrative aux besoins du projet.

Aujourd'hui, tous les indicateurs nous laissent à penser que rien ne changera ; la proposition de créer une asbl propre au B.P.S.22, étape pourtant nécessaire à la réalisation du projet de musée provincial, a été balayée et les problèmes dus à la



Alain Séchas, *Grosse Bêtise*, 2003, Coll. Province de Hainaut
Au sol : Emilio-Lopez Menchero, *Cap Max*, 1996, Coll. Province de Hainaut

lourdeur administrative n'ont fait que s'accroître : des nombreux fournisseurs n'ont pas été payés, des prestataires n'ont pas reçu leur traitement à temps, le personnel du B.P.S.22 a été contraint d'avancer des sommes d'argent importante, afin que l'exposition « Mexico : esperado-inesperado » soit correctement montée, et n'a été remboursé que très tardivement.

J'ai donc préféré stopper la programmation, afin d'interroger les responsables provinciaux sur leurs souhaits. En l'occurrence : soit, la structure administrative est adaptée au besoin du projet culturel, avec en point de mire, les travaux de transformation du B.P.S.22 en vue de la création du musée provincial ; soit la structure administrative actuelle est maintenue et le projet culturel est alors revu à la baisse. C'est une décision véritablement « politique », en ce qu'elle concerne l'ensemble de la Cité ; c'est donc aux responsables politiques de trancher.

Concernant le Prix du Hainaut, mon souhait était d'offrir aux artistes sélectionnés des conditions d'exposition « professionnelles », dans un lieu qui signifiait tout de même quelque-chose dans le petit milieu de l'art contemporain belge. Le but était de donner une certaine crédibilité à ce Prix et d'apporter un « plus » aux artistes par le fait d'exposer chez nous. Si, aujourd'hui, les responsables provinciaux ont souhaité déplacer le Prix du Hainaut dans d'autres lieux en Hainaut — on parle du Kuursal à Binche —, c'est qu'ils ne partagent les objectifs que nous avions fixés. À nouveau, il faudrait leur demander leurs motivations car, à titre personnel, je n'ai reçu aucune explication.

La participation du B.P.S.22 à Mons 2015 est-elle réellement compromise ?

Bien avant Mons 2015, il y a un autre événement culturel important à mes yeux : « Charleroi 2011 », anniversaire de l'exposition Industrielle et Commerciale de Charleroi de 1911, dont l'unique vestige est le bâtiment du B.P.S.22 ! J'ai informé les responsables provinciaux, en septembre 2010, que, compte-tenu de notre situation administrative, il nous serait impossible d'y participer. A ce jour, rien n'a bougé...

Pour Mons 2015, nous avons été sollicités par les responsables de Mons 2015, il y a plus de trois ans, pour remettre un projet ambitieux mais crédible. Cela a été fait et, du moins me semble-t-il, ce projet a été fort apprécié. Je crois que les responsables de Mons 2015 comptent sur le B.P.S.22. Mais, à nouveau, la réalisation d'un tel projet requiert la mise en place d'une structure de gestion adaptée et professionnelle. Sans cela, il ne faut même pas songer à participer. A nouveau, c'est une décision politique que doivent prendre les responsables provinciaux...

Quel était ce projet pour Mons 2015 ?

Il s'agit d'un projet important, liant cultures populaires et art contemporain, et exploitant différentes ressources disponibles, notamment des coproductions internationales. Le thème rencontre en effet les préoccupations de nombreux acteurs culturels. Ainsi, l'exposition « Insiders » qui s'est tenue au Capc, à Bordeaux, abordait également ces questions. En m'y rendant, j'ai appris que c'était le projet que le Capc avait

remis pour la candidature de Bordeaux au titre de Capitale Européenne de la Culture en 2013 !

N'y a-t-il pas derrière tout cela un dialogue difficile à mener sur le sens même d'une institution dédiée à l'art contemporain aux yeux de certains décideurs en Province du Hainaut ? Le blocage n'est-il pas l'effet d'une méprise politique amalgamant démocratie culturelle et démocratisation de la culture ? En d'autres termes, et malgré les efforts pédagogiques menés par l'équipe du B.P.S.22, reproche-t-on à l'institution de ne pas être « banquable » vis-à-vis d'une population dont on sous estime la réceptivité vis-à-vis des formes actuelles d'expressions artistiques ?

Le futur Musée provincial, s'il sort un jour de terre, ne sera pas exclusivement consacré à l'art contemporain, puisque la collection provinciale couvre la fin du XIXe au début du XXe siècle. Par contre, l'approche portée sur la collection d'art ancien devra être « contemporaine » ; c'est-à-dire nourrie des connaissances et outils théoriques actuels. Il faut cesser de regarder l'art ancien comme on le regardait il y a cinquante ans. Notre regard et nos connaissances ont évolué. Il est en outre faux de croire que l'art ancien draine un public plus nombreux que l'art contemporain. C'est un public différent qui peut, parfois, se joindre à celui des amateurs d'art contemporain.

Pour des raisons de positionnement culturel et de conservation, nous avons privilégié jusqu'à ce jour, au B.P.S.22, l'art contemporain et cela ne nous a, à ma connaissance, jamais été reproché. De surcroît, le travail de médiation mené depuis le début, à destination de publics très différents, porte aujourd'hui ses fruits et nous avons des affluences correctes. En 2010, sans la suppression du Prix du Hainaut des Arts plastiques, nous aurions atteint les 20.000 personnes, sur huit mois d'ouverture. A titre de comparaison, à Anvers, une ville très différente de Charleroi, le Muhka annonce annuellement 50.000 visiteurs.

Pourquoi, dès lors, freiner le projet ?

Je pense qu'il faudrait poser cette question aux responsables provinciaux ! Et confronter leurs réponses aux situations que connaissent effectivement les différentes institutions provinciales...

Idéalement, comment vois-tu le BPS22 d'ici deux ou trois ans ?

Dans trois ans, j'espère que les travaux auront été réalisés sur base de projet culturel qui fonde notre action. J'ai coutume de dire que c'est un projet culturellement ambitieux mais économiquement viable. Je ne conçois les travaux de transformation du B.P.S.22 qu'en vue de ce projet culturel et je ne vois pas comment on pourrait poursuivre ces travaux tout en remettant en cause le projet initial. Aujourd'hui, la réalisation de ce projet passe par une phase de professionnalisation à tous les niveaux de l'institution, à commencer par la structure de gestion. Et bien sûr, la garantie de l'indépendance artistique.

Et si les choses n'avancent pas ?

Si rien ne va plus et que les jeux sont faits, je songerai évidemment à réorienter mon activité ; peut-être d'une manière plus égoïste en me déchargeant des responsabilités collectives que j'ai toujours choisi d'assumer jusqu'à présent.



BIENNALE INTERNATIONALE DE GRAVURE CONTEMPORAINE

LIÈGE

24 MARS > 15 MAI 2011

FÊTE DE LA GRAVURE

Paula Almozara *BRA*
Edward Bateman *USA*
Derek Michael Besant *CAN*
Marina Bindella *ITA*
Marina Boucheï *BEL*
Luvier Casali *PRY*
Sabine Clochey *FRA*
Marilyne Coppée *BEL*
Jana Dahms *DEU*
Sabine Delahaut *BEL*
David Delesalle *FRA*
Edvin Dragicevic *HRV*
Agnès Dubart *FRA*
Paul Dumont *BEL*
Charles-François Duplain *CHE*
Luc Étienne *BEL*
Raphaëlle Goffaux *BEL*
Juliana Gomez Montes *COL*
Anne Goujaud *FRA*
Raphael Griswold *USA*
Alexandra Haeseker *NLD*
Marcelle Hanselaar *NLD*
Chantal Hardy *BEL*
Willy Heyer *DEU*
Yuji Hiratsuka *JPN*
Taïda Jasarevic *BIH*
Anne Lildholdt Jensen *DNK*
Janne Laine *FIN*
Ingrid Ledent *BEL*
Joe Lima *PRT*
Ruud Matthes *NLD*
Ludovic Mennesson *FRA*
Ricardo Mojardin *ESP*
David Ortega Del Campo *ESP*
Sophie Palisse *FRA*
Michelle Park *KOR*
Dimitrije Pecic *KOS*
Goedeke Peeters *BEL*
Ute Pleuger *DEU*
Nicolas Poignon *FRA*
Fernando Javier Polito *ARG*
Diana Quinby *USA*
Ross Racine *CAN*
Nathalie Reba *FRA*
Colleen Ross *ZAF*
Stéphanie Russ *CAN*
Richard Schimanski *DEU*
Giske Sigmundstad *DEU*
Hans-Jürgen Söffker *DEU*
Piotr Stachlewski *POL*
Waltraut Taenzler *DEU*
Hans Van Dijck *BEL*
Sofie Vangor *BEL*
Ana Vivoda *HRV*
Hans Wap *NLD*
Flavia Yue *BRA*
Burdy Zenon *POL*
Wenhäi Zhang *CHN*

Musée d'Art moderne et d'Art contemporain & Cabinet des Estampes et des Dessins
3, parc de la Boverie, 4020 Liège / +32 (0)4 342 39 23 / cabinetdesestampes@skynet.be
www.liege.be / www.cabinetdesestampes.be
du mardi au samedi de 13 à 18 h et le dimanche de 11 à 16 h 30



Éditeur responsable : Jean Pierre Hupkens
92, Féronstrée, ss-4000 Liège.



Laurence Dervaux, *au-delà des frontières des pays et de l'existence*



Laurence Dervaux © MV Flux News

Poursuivant une production centrée sur le corps humain, le passage du temps, l'inévitable fin des êtres, Laurence Dervaux, de retour de la biennale internationale de Busan (Corée), associe la tapisserie aux autres médias qui sont les siens.

Laurence Dervaux (Tournai, 1962 ; vit et travaille dans sa ville natale) a toujours pratiqué une activité exigeante dans laquelle les installations spectaculaires ont tenu une place importante. Notamment cette pièce coproduite par l'ISELP, architecture de flacons en verre qui représente de manière monumentale la quantité de sang pompée par un cœur humain durant un certain temps, pièce exposée à Busan à l'occasion de la 7^e biennale « Living in Evolution ».

MV. : Quelles circonstances ont-elles amené une artiste belge francophone à se retrouver en Asie au milieu d'une septantaine d'artistes internationaux ?

LD : Ma participation à la biennale de Busan est une conséquence indirecte de mon exposition personnelle à Séoul, produite en 2009 par la fondation d'entreprise Hermès. Grâce à Alice Morgaine de la Verrière Hermès à Bruxelles, j'ai rencontré un curateur coréen, Manu Park. Il a parlé de mon travail au curateur japonais de la biennale, Takashi Azumaya. Ce dernier est venu visiter mon atelier à Tournai et

du coup a tenu absolument à ma participation à la biennale de Busan « Living in Evolution ».

MV : Quelle importance pour un artiste de participer à ce genre d'événement ?

LD : Ces manifestations internationales permettent de rendre visibles les artistes. Elles finissent par devenir des enjeux économiques pour lesquels de gros moyens sont mis en œuvre. Pour la région qui les programme, elles engendrent des emplois. Et, lorsque, comme à Busan, il y a 200 000 visiteurs parmi lesquels beaucoup de jeunes et des familles avec enfants, l'impact est considérable. Quand on voit cet intérêt surprenant du public pour l'art d'aujourd'hui, c'est primordial. Sans compter les rencontres avec d'autres créateurs. C'est l'occasion d'échanger, de nouer des liens, de confronter des démarches. Ce fut le cas, par exemple, avec Claude Lévêque. L'expérience est enrichissante.

MV : Outre l'installation 'sanguine' vous avez présenté d'autres pièces.

LD : D'abord une sculpture composée d'un crâne humain percé de trous laissant filtrer une lumière fluctuante produite par des led et projetée sur un plafond afin de produire un effet de constellations. C'est une représentation

de l'individu fragile, éphémère face à l'immensité du cosmos, infini, quasi éternel. C'est aussi une évocation du vivant car les modulations lumineuses correspondent au mouvement d'une respiration. Ensuite, j'ai ajouté un diptyque vidéo. Sur un écran, à l'infini, passe en boucle l'image au ralenti de la chute d'un vase rempli d'un liquide rouge. Sur un autre écran, ce même vase se brise et éclabousse l'environnement. J'associe donc à nouveau le durable et le fragile.

MV : Il semble toujours y avoir chez vous une traduction cohérente de ce que j'appellerai une représentation concrète et synthétique de l'inconscient collectif en ce qui concerne les dualités vie-mort, durée-fugacité. Ce qu'on retrouve dans une tapisserie produite au CRECIT avec l'appui de la province de Hainaut.

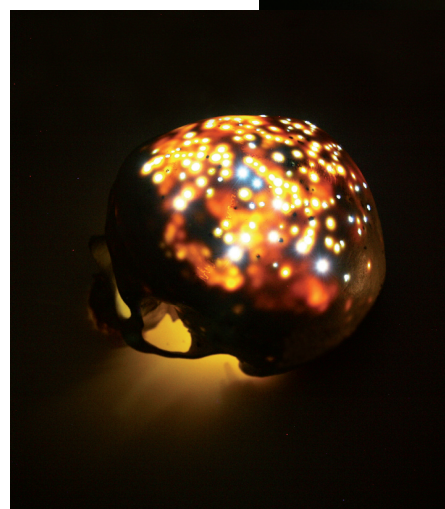
LD : Le médium textile m'attirait. Créer une tapisserie est forcément lié au temps. La réalisation de celle-ci a pris une année. Les licières qui s'en sont occupées incarnent bien la patience, le lien avec la continuité. C'est dire combien cette technique est proche de mes préoccupations.

MV : Le dessin du carton correspond également à votre réflexion sur l'existence, sur les apparences et donc sur le rapport entre la vie réelle et la transposition esthétique.

LD : Lorsqu'on regarde la tapisserie de loin, on a l'impression de voir une fleur, une tulipe. Dès qu'on s'approche et qu'on découvre le titre, on se rend compte qu'il s'agit d'un muscle. Pour moi, il y a un lien entre la fragilité florale et la densité musculaire, entre le provisoire de la plante et celui d'une vie humaine. Le dessin est léger et il a fallu trouver des astuces techniques pour que sa finesse ne soit pas altérée alors que tisser des obliques est une difficulté majeure. Avec ce motif, je renoue à ma façon avec les vanités aux fleurs d'autrefois qui mettaient en présence vie et mort. Le symbolisme de tout cela m'est encore apparu plus évident lorsque j'ai trouvé que les fuseaux, qui ont servi à porter le fil du tissage, avaient une signification liée à la mythologie. Ils étaient l'instrument des Moires – que les Romains ont repris sous le nom de Parques – qui réglaient le destin des humains en filant, enroulant et coupant le fil de leur existence. Mon intention est d'ailleurs de ne pas exposer cette pièce en solo. Je suis en train de lui confectonner des éléments qui l'entoureront et en affineront le sens.

V : Ce sont ces sortes de petits ex-votos ou de petits fuseaux suspendus sur le côté ?

LD : Oui. Il y en aura environ 300. Ce sont des osselets humains sur lesquels j'ai enroulé un fil rouge similaire à celui de la tapisserie. De loin, ils ressemblent en effet à des fuseaux. En fait, j'ai voulu faire comme si ces témoins d'une existence terminée je les entourais à nouveau de chair, comme si, une fois encore, il y avait un lien



participation à la biennale de Busan « Living in Evolution » photos de l'installation du crâne avec la lumière. © Laurence Dervaux

entre mort et vie.

je rêve d'une nouvelle expo à Séoul.

MV : Quels sont les projets de l'avenir immédiat ?

propos recueillis par Michel Voiturier

Laurence Dervaux présentera une expo à l'Iselp du 6 mai au 9 juillet 2011

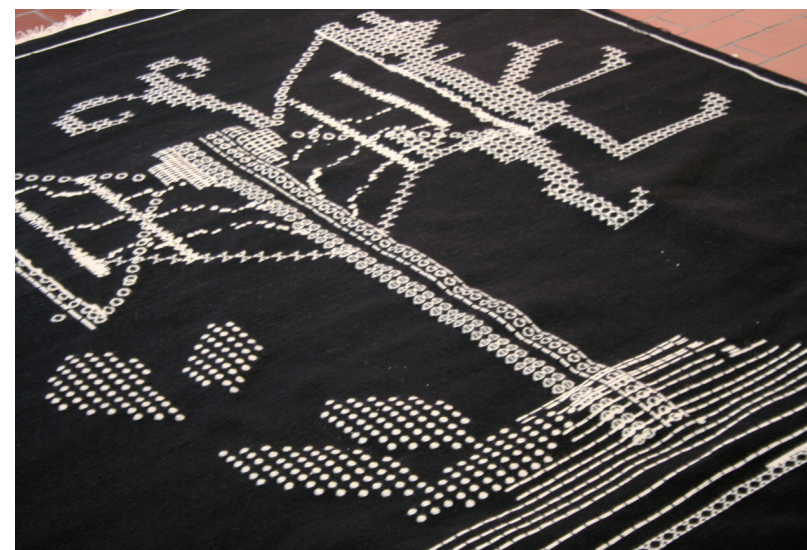
LD : Du 6 mai au 9 juillet 2011, une exposition à l'ISELP avec notamment une scénographie de vidéos interactives. Sinon, avec un ensemble comprenant la tapisserie en diptyque. Puis,

Le CRECIT : restauration et création

Le CRECIT (Centre de Recherches, d'Essais et de Contrôles pour l'Industrie textile) qui fonctionne depuis 1954 a pour fonction initiale d'être un laboratoire de recherche sur les teintures, les analyses des matériaux textiles et, accessoirement, l'analyse des eaux.

Il s'est adjoint un volet important de restauration de tapisseries anciennes et, depuis peu, de production de tapisseries contemporaines. Avec la collaboration de la Province de Hainaut, il a réalisé des cartons de Raymond Rapaich, René Huin, Roger Dudant, Wang Du, Laurence Dervaux, des jumeaux Gert et Uwe Tobias... En cours de réalisation, la proposition de Valérie Chuffart : « 1998-2007, 30.000 enfants disparus et sexuellement exploités », lauréate du concours du Domaine de la Lice.

CRECIT asbl
2, rue Paul Pastur - 7500 Tournai
Infos : 069/23.22.78



Tapisserie des frères Tobias réalisée au Crecit (détail) © MV Flux News

De la nature et des mains jaillit l'étonnement...

Le Mac's propose jusqu'en mars une exposition de Giuseppe Penone, comme un hymne à l'étonnement qui nous donne envie de regarder la nature autrement. A travers ses œuvres et avec un langage plastique qui lui est propre, Penone nous révèle des parts de lui, de ce qui l'étonne encore et toujours.

Dans une interview accordée à Flux News, l'artiste dit ne pas vouloir évoquer le terme « créer ». Il n'est donc pas question de créer, dans le sens de réaliser par un « geste surhumain »¹ un objet totalement nouveau et par là absent avant sa création. L'artiste préfère parler d'invention, c'est-à-dire selon le terme latin « trouver, indiquer, découvrir ». Ses idées surviennent de « l'amusement de regarder les choses, d'essayer de comprendre quelles sont les choses, de s'étonner de choses très simples ». Le jeu entre la forme trouvée dans la nature et le geste artistique donne alors naissance à l'œuvre. La nature est omniprésente dans le travail de Giuseppe Penone, sous forme de dessins ou d'installations impressionnantes. La fascination pour la forme et pour la nature mais aussi la volonté d'ajouter sa touche à un élément vivant avec sa propre histoire trouve un parfait exemple dans « Matrice di linfa » (Matrice de sève, 2008). Installée dans la grande salle longitudinale du Mac's, la matrice projette sous nos yeux toute sa puissance à la fois formelle et symbolique. Un immense arbre trône au milieu. Il est vidé de sa chair et de son histoire, de ses années de croissance. « C'est un moulage de l'arbre, qui est fait par l'arbre même ». A cette absence de matière, de ce qui constitue son intérieur, prend place une résine végétale, épousant la forme de l'arbre, lui en restituant une certaine matérialité. Elle devient de la sorte l'histoire reconstituée par les mains de l'artiste, par son imagination. L'œuvre est posée, enracinée sur de grandes peaux de cuir permettant d'entrer en contact direct avec elle. « On est à l'intérieur d'un organisme qui a été vivant ». Nous évoluons à l'intérieur de cet espace, de cette enveloppe, pris par d'autres sens que la vue. Les pieds frottent contre la douceur du cuir ; l'espace est baigné de cette odeur de cuir brut. Nous sommes de la sorte transporter dans un autre monde, dans un espace-temps suspendu à la découverte de l'œuvre.

Cette peau animale évoque non seulement pour l'artiste « la limite vis-à-vis de la réalité qui nous entoure » mais aussi, et surtout, « le corps, notre corps enveloppé par la peau ». Par cette référence au corps, Penone met en évidence un élément essentiel : les mains. Importantes, elles le sont pour la compréhension de la réalité, pour son appréhension. Elles le sont également pour prendre conscience d'une forme. Il évoque ainsi le simple fait de prendre une tasse à deux mains

et de sentir nos mains s'adapter à l'objet même. Cette action est déjà « liée à la sculpture car c'est une adaptation du corps à une forme qui lui est extérieure ». La main qui découvre et qui a une empreinte sur le monde, qui dépose son empreinte sur la nature, est présente tout au long de son travail artistique. Elle peut être suggérée comme dans « L'impronta del disegno » (L'Empreinte du dessin, 2002-2003) où d'une empreinte de doigt se propage presque des cernes d'arbre telle une mandorle sacrée. Elle peut aussi agir sur la nature. Dans « Alpi marittime - Continuera a crescere tranne che in quel punto » (Alpes maritimes - Il continuera à grandir sauf en ce point, 1968), la main en bronze s'incruste dans l'évolution naturelle d'un arbre. L'artiste pose sa main sur le tronc puis le végétal se réadapte. Dans sa croissance, il englobe, enveloppe la main de Penone, conservant ainsi dans sa structure la mémoire du geste. Cette action artistique devient pour Giuseppe Penone « végétale » car, comme l'arbre qui mémorise tous les gestes de sa vie, la sculpture va à son tour garder en mémoire, « comme si on fossilise tous les gestes de notre vie [...] figés là dans le coin d'un espace très précis, dans une matière ».

Cette capacité qu'a Penone d'emprunter des formes et des matières préexistantes et de s'en inspirer provient de son amusement à observer des choses simples, comme par exemple des traces de pas dans la boue. Elle lui permet d'« inventer » des œuvres en constante relation avec la nature, tout en créant d'infimes liens avec la sculpture. Une œuvre, pour lui, doit posséder une partie fondamentale, celle de l'étonnement. Ce que l'on retrouve dans son art. Pas de grands discours donc, ni de grandes théories sur l'art. Juste un étonnement vis-à-vis des choses qui l'entourent. « Dans les œuvres d'art, il n'y a pas de miracle. Il y a de l'étonnement qui est lié à la matière, qui est lié à la réalité des choses. C'est peut-être miraculeux que l'on s'étonne... Mais cette capacité de s'étonner vis-à-vis des choses les plus simples, ça fait partie de l'apprentissage de la réalité que l'on a dans chaque création. » « Mais pour cela il faut être un peu stupide » et savoir encore s'étonner pour pouvoir étonner les autres, conclut-il...

Céline Eloy

¹ Tous les éléments placés entre guillemets sont issus de l'interview de Giuseppe Penone.

"Des veines, au ciel, ouvertes"

Giuseppe Penone au MAC's
du 31 octobre 2010 au 13 février 2011

Grave !

Dans le mot gravure, ce n'est pas tant le radical grav- qui importe que le suffixe -ure. Peint-ure, sculpt-ure, architect-ure, bien sûr, mais aussi bavure, biffure, craquelure, enjolivure, éraflure, dentelure, pliure, rognure ou zébrure.

U, r, e : ces trois lettres suffisent en français à désigner la trace laissée par une action quelconque.

C'est à cet endroit exact que se situe la Biennale; c'est cette trace qu'elle s'ingénie à recenser et à montrer, et c'est cette action qu'elle contribue à susciter et à conforter.

Jean-Marc Gay
Directeur des Musées de la Ville de Liège

La 8e Biennale internationale de gravure contemporaine de Liège au MAMAC-CED
du 25 mars au 15 mai 2011



Interview Giuseppe Penone, propos recueillis par Thierry Genicot «Le Monde invisible» et Lino Polegato «Flux News»

Giuseppe Penone : J'ai enlevé le latex, j'ai enlevé le gant que j'ai mis sur l'autre main. Donc j'avais la peau de la main gauche sur la main droite. En même temps ce n'est pas un négatif parce que comme c'est le gant, la main droite était en positif. Alors mes mains sont là.

Thierry Genicot : Les mains sont importantes dans votre travail...

G.P. : Oui, elles sont importantes pour la compréhension de la réalité, le cerveau n'a pas de mains. Le cerveau il est dans la droite, il y a une forme de la boîte du crâne et le cerveau il n'a pas conscience de la boîte crânienne. Par contre s'il veut comprendre quelle est la forme, quelle est la surface du crâne, on doit toucher à deux mains. C'est alors parmi les mains, parmi l'extérieur du corps qu'on arrive à comprendre ce qu'on a de plus précieux aussi dans notre corps. C'est parmi les mains et la vue. C'est très important pour l'existence.

L.P. : J'ai vu un dessin ici intéressant dans le couloir en dessous, avant de monter dans le pont. Il y a ce dessin avec la mandorle. C'est un dessin qui est important dans votre parcours, ça remonte à l'origine...

G.P. : Ça remonte un petit peu à l'origine du travail qu'on a dans la *Matrice de sève*, ce grand arbre que j'ai vidé de sa forme et à l'intérieur il y a de la résine. Il y a un lien avec cette idée parce que la mandorle c'est dans la tradition de représentation catholique, c'est la divinité à l'intérieur de la mandorle mais ça devient aussi quelque chose qui devient comme une matrice. Je me rappelle quand j'étais enfant, il y avait ce christ, qui s'inscrivait dans cet ovale. Il y a toujours un côté symbolique dans la représentation,

qui souvent nous échappe ou qui est un peu caché. Je me rappelle de certaines représentations où il y avait des anges avec les ailes terminées comme des poils. Après tout c'était pas tellement caché. Mais si vous pensez aussi à la Sainte Vierge avec son drap, son manteau qui s'ouvre un petit peu, aussi ça on peut le voir autrement que comme la figure. On peut voir seulement un détail d'une figure très agrandie.

L.P. : Cette dualité masculin-féminin vous a guidé et vous guide toujours aujourd'hui dans votre travail?

G.P. : Non ce n'est pas la préoccupation majeure mais c'est vrai dans la sculpture vous avez positif et négatif, vous avez des formes en volume et des formes en creux et c'est sur cette dualité je crois que l'on a bati une grande partie des objets qui nous entourent. Une tasse c'est positif en même temps c'est négatif. Ça peut déclencher une petite réflexion même si cet objet est banal et quotidien. Aussi le fait que quand vous prenez une tasse, vos deux mains vont s'adapter à l'objet même, ça c'est déjà une action qui est de la sculpture parce que vous adaptez votre corps à une forme qui est extérieure, et c'est une prise de conscience d'une forme. En même temps vous laissez une trace sur la tasse qui est une image et cette image peut être aussi objet de réflexion intéressante.

L.P. : Quand vous dites "créer une sculpture, c'est un geste végétal", que voulez-vous dire par là?...

G.P. : Créer? Je n'ai pas dit créer, ce n'est pas une création, c'est plutôt un travail qui est fait à partir d'une prise de conscience, de découvrir ou d'indiquer une forme... Je ne crée pas une forme. Je trouve une forme qui préexiste. Je dis que c'est un geste végétal parce que le végétal... dans sa croissance, il suit. S'il y a une pierre, il va l'englober, il l'enveloppe, il prend

« *Fin des années 60, notre propos était de faire un travail qui n'était pas seulement réservé à une élite culturelle, mais qui était compréhensible pour un public plus modeste.* »



Giuseppe Penone, © FluxNews

L.P.: Comment surgissent les idées ?

G.P.: Les idées sont là, c'est aussi l'amusement de regarder les choses, d'essayer de comprendre quelles sont les choses, la capacité de s'étonner sur des choses très simples peut-être. C'est... Il y a une empreinte, une empreinte digitale, il y a des petites lignes, si on relie entre elles les petites lignes ou bien si vous touchez un plan d'eau avec un doigt, vous avez des ombres qui sont une propagation de ce geste. Même chose dans la structure des arbres, il y a une propagation de la matière qui sont circulaires et si je fais une empreinte digitale, déjà dans l'empreinte, il y a cette idée de propagation, parce que c'est la peau après qui va envelopper tout le corps et moi je relie entre elles les lignes, je trouve, j'arrive à créer un cercle, je continue cette distinction des lignes sur la surface du papier. Pour moi ça devient quelque chose d'étonnant et qui m'amuse, c'est aussi un travail qui indique une espèce de méditation. Quand je fais un travail comme cela, il y a un bonheur par rapport à la matière, on ne pense pas à autre chose. Après

T.G.: Et la peau animale sur laquelle nous sommes invités à aller ?

G.P.: La peau animale c'est le corps, notre corps enveloppé par la peau. On rentre en marchant sur la peau, on rentre à l'intérieur de la *Matrice de sève*. C'est important pour ça. Et on est à l'intérieur d'un organisme qui a été vivant, qui peut muer. On ne voit pas quelque chose qui est à l'extérieur de nous mais c'est quelque chose dans lequel nous sommes. C'est une autre sensation, une autre lecture.

T.G.: Pouvez-vous nous décrire la « *Matrice de sève* » ?

G.P.: Je pourrai dire que c'est un moulage d'un arbre, qui est fait par l'arbre même. J'ai pris l'arbre avec toutes ses branches, j'ai coupé en deux, je l'ai ouvert et j'ai vidé l'intérieur de l'arbre, de la forme que l'arbre même avait à un certain âge. C'est dans ce sens qu'est le moulage parce que c'est comme si l'arbre qui était au milieu, il est à côté. Il n'est plus là mais il pourrait être encore présent... C'est une logique en rapport à la sculpture, le négatif et le positif. Il y a cette absence et il y a quelque chose qui est la résine végétale qui ici est matière du bois, qui a rempli un tout petit peu le vide à l'intérieur de ce creux.

L.P.: Dans les artistes de votre génération, je pense principalement à Luciano Fabro, vous avez eu des contacts au niveau du travail.

G.P.: Dans les années 60-70, il y avait une nouvelle génération d'artistes qui ont commencé à travailler, parce qu'avant il y avait toutes les théories sur l'art, qui prétendaient que l'art était mort... Et là il y a eut une vitalité, on a commencé à utiliser les choses, les matériaux autres. L'attitude vis-à-vis du travail a été différente. Une grande liberté aussi. C'est un moment de très grande liberté par rapport à aujourd'hui, c'est presque étonnant la liberté qu'il y a eu. Et les artistes qui travaillaient plutôt avec le même esprit. Ils se trouvent aussi entre eux et il y avait du respect, on partageait la même idée. Il n'y avait pas tellement de problèmes. Le travail a été fait souvent contre l'idée du marché pour affirmer les idées plutôt qu'une valeur d'idée, d'argent. Il y avait de l'amitié, de la considération. C'est vrai que les années 60 c'était intéressant. Si un artiste montrait des choses inintéressantes, il était exclu automatiquement. Il y avait une nouvelle façon d'imaginer la réalité en essayant de créer quelque chose de différent d'avant. Notre propos était de faire un travail qui n'était pas seulement réservé à une élite culturelle, mais qui était compréhensible pour un public plus modeste. Avant il y avait toujours dans l'art une idée d'avant-garde qui était une idée d'affirmation des valeurs qui était partagée entre une élite, une élite culturelle et sociale. Dans les années 60, le fait que par exemple les fils des gens riches, qui avaient le pouvoir, et les fils des gens pauvres partageaient la même école a créé une vision complètement différente des choses et ça a cassé beaucoup de conventions sociales qui existaient avant.

L.P.: Pour créer, il faut s'étonner toujours des choses. Je voudrais vous poser la question du miraculeux, de l'état de grâce.

G.P.: Le miracle c'est un étonnement parce que c'est quelque chose d'illogique par rapport à la convention des choses. Dans les oeuvres d'art il n'y a pas de miracle. Il y a de l'étonnement qui est lié à la matière, qui est lié à la réalité des choses. C'est peut-être miraculeux qu'on s'étonne peut-être mais cette capacité de s'étonner vis-à-vis des choses peut-être les plus simples ça fait partie de l'apprentissage de la réalité qu'on a dans chaque création.

L.P.: Mais cette capacité d'étonnement justement elle n'est pas donnée à n'importe qui, il faut encore pouvoir la cultiver

G.P.: Il faut être un peu stupide. Si on est trop intelligent, on n'arrive plus à s'étonner. Il faut être vraiment un peu stupide, avec la stupidité, on arrive à s'étonner. D'autre part stupeur et stupide, c'est une dérivation de stupeur.

A ne pas rater le 27 janvier 2011 à 22h05 sur la RTBF première : l'émission « Le monde invisible » sur Penone

Judith Kazmierczak: Peut-être allez-vous pouvoir m'expliquer vos sculptures en bronze ?

G.P.: J'ai pris des objets géométriques dans ma main et c'est cette forme géométrique qui a donné la position de mes mains et j'ai versé du plâtre à l'intérieur de ma main, j'ai enlevé les mains, j'ai eu un objet. Cet objet là est devenu la sculpture.

Il y a une logique mais peut-être c'est moins évident comme forme... Mais il y a une logique.

J.K. : Et le fait qu'il y ait comme cette espèce d'autre matière, avec un miroir...

G.P. : C'est parce que c'est la partie géométrique que j'avais dans mes mains. Et le miroir c'est parce que le miroir c'est aussi un espace, c'est un espace libre. Après vous trouverez aussi sur le détail, il y a un trou qui correspond à la forme géométrique et à l'intérieur il y a mes mains. On voit les mains. Il y a une clé de lecture.

J.K.: Oui c'est ça, je n'avais pas la clé. J'ai pensé serrure parce que je n'avais pas la clé.

G.P.: Et il y a aussi après dans la salle suivante les photos et là, je crois que cela devient clair. Je crois aussi qu'il ne faut pas tout expliquer aussi dans une oeuvre. Il faut qu'il y ait un petit peu de mystère sinon on n'a plus la surprise.

conscience de ces choses. Un arbre, c'est exemplaire de la sculpture parce qu'il mémorise tout dans sa structure, tout son vécu, tous les gestes de sa vie. On le retrouve dans la sculpture à l'intérieur de l'art. S'il y a eu un accident on retrouve cet accident. C'est comme si on fossilisait tous les gestes de notre vie. Ils sont là figés dans le coin d'un espace très précis, dans une matière. Et ça je trouve vraiment extraordinaire et c'est emblématique de la sculpture, du problème de la sculpture.

L.P.: Donc la problématique de création ne vous implique pas en premier ?

G.P.: Ça ne m'intéresse pas. Qu'est ce que ça veut dire créer, c'est difficile de faire quelque chose qui n'existe pas. C'est toujours des choses qui sont existantes ou c'est une application de concept ou de matériaux... C'est plutôt l'invention dans le sens latin de « inventer », de trouver, de découvrir. Je pense qu'au lieu de créer on trouve une forme. Je pense être juste. La création c'est quelque chose qui est associé à l'absence de quelque chose qui est et qui arrive par un geste sur-humain.

il y a peut-être l'étonnement de penser au travail qui a été fait pour faire ce dessin et c'est dans cet étonnement qu'il y a l'intérêt de l'oeuvre. Toujours. Une oeuvre, il y a une partie de l'oeuvre, qui est fondamentale, qui est l'étonnement. Après il y a d'autres considérations pour ce travail mais l'étonnement c'est quelque chose qui doit être présent. Peut-être fait par contact. Il y a beaucoup de façons de créer l'étonnement et ça fait partie aussi du métier. On doit s'étonner. Si on n'arrive pas à s'étonner, on n'arrive pas à étonner les autres.

L.P.: Qu'est qui vous étonne ces derniers moments, ces derniers temps ?

G.P.: Des choses simples, quand vous marchez dans la boue, vous laissez une trace, une empreinte. S'il y a une branche qui est tombée au même endroit, ça donne aussi une empreinte. Ça peut être un étonnement. La boue mémorise le geste. Il y a quelque chose de similaire entre la boue et l'idée de la mémoire. C'est ça qui m'intéresse et m'étonne.

Vue de l'exposition, © FluxNews

Jean-Michel Alberola - L'œuvre imprimé

19 février > 15 mai 2011

Une exposition de la Bibliothèque nationale de France et du Centre de la Gravure et de l'Image imprimée

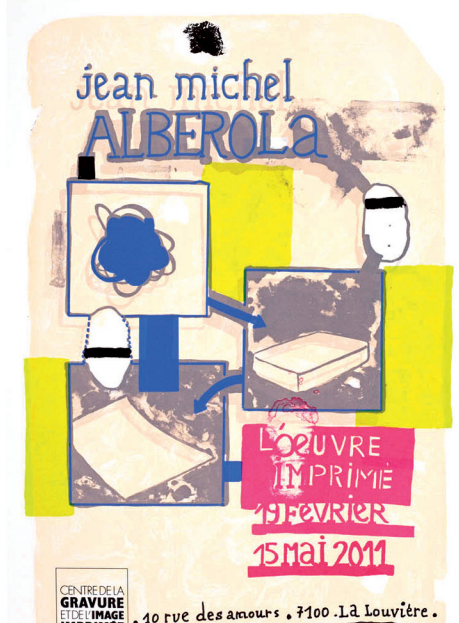
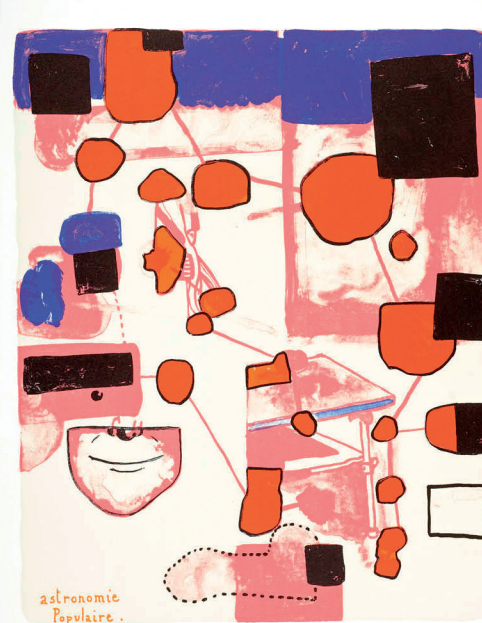
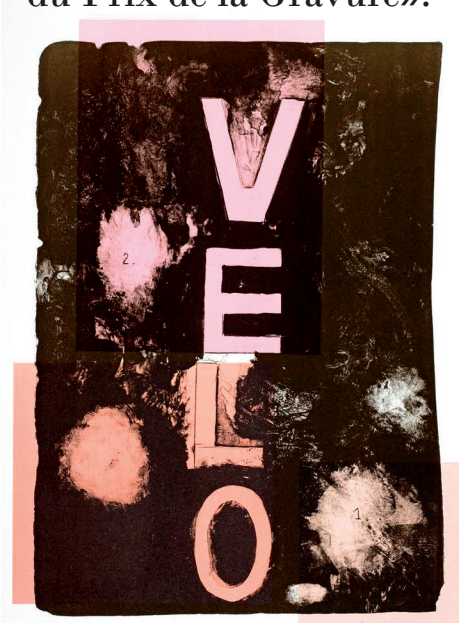
CENTRE DE LA
GRAVURE
ET DE L'IMAGE
IMPRIMÉE

Grand week-end de réouverture gratuit
les 19 et 20 février 2011 de 10 à 18h
Infos: 064 27 87 27 - www.centredelagravure.be

10, rue des Amours. B-7100 La Louvière
Du mardi au dimanche de 10 à 18h00.
Fermé le dimanche 3 et le mardi 5 avril (Carnaval).



L'œuvre imprimé de Jean-Michel Alberola... Près de 200 estampes et livres choisis dans les collections de la Bibliothèque nationale de France permettent de découvrir les différentes voies qu'explore depuis 25 ans ce créateur singulier. Cette vaste rétrospective est présentée sur 2 niveaux, le 3ème est consacré à la «20ème édition du Prix de la Gravure».



Le Centre de la Gravure bénéficie du soutien de la Communauté française Wallonie-Bruxelles, de la Région wallonne et de la Ville de La Louvière

(BnF) COMMUNAUTÉ WALLONIE - BRUXELLES
COMMUNAUTÉ FRANÇAISE DE BELGIQUE

Loterie Nationale
créateur de chances

LA PREMIÈRE
Restons curieux

le trois

Daniel Buren : « Le musée n'a plus de force, le musée n'a plus de discours, il y a autant de discours que de musées. Donc les musées se sont dissous d'eux-mêmes. »

Interview Daniel Buren - Lino Polegato réalisée au Mudam lors du vernissage de son installation «ARCHITECTURE, CONTRE-ARCHITECTURE : TRANSPOSITION» TRAVAIL IN SITU

L.P. : A propos de musée, en phase avec votre intervention au Mudam, ce qui me vient naturellement en mémoire c'est votre intervention au Guggenheim qui avait fait grand bruit. S'il y a un musée impraticable au monde, c'est peut-être celui-là et vous avez fait une intervention vraiment très intéressante. Cette impraticabilité n'offre-t-elle pas à l'artiste un challenge intéressant, dans le sens où elle le pousse à se mesurer à ce pouvoir de l'architecte ?

D.B. : Si. Une fois de plus cela dépend de ce qui est fait. Quand le Guggenheim a été construit, on le sait parce qu'en plus on a des documents noirs sur blancs, tous les artistes importants de l'époque ont fait des pétitions pour dire qu'ils n'iraient jamais dans ce musée, qui était absolument nul et qui était un musée qui était fait contre eux artistes. Ils avaient quand même vu quelque chose qui était assez vrai. Ce musée était très contre la peinture, contre les deux dimensions, etc. Comme c'était la majorité des œuvres qui se faisaient à l'époque, on peut dire que c'était un musée fait contre l'art de l'époque. Et sans doute des époques précédentes. Donc la révolte des artistes à l'époque n'était pas due à rien du tout. Maintenant dans le même moment, et moi quand j'ai fait quelque chose dans ce musée la première fois c'est-à-dire en 70, évidemment pour moi c'est un musée qui déjà à l'époque était quelque chose d'extrêmement intéressant, parce que justement un lieu où on peut poser les problèmes même de la peinture, les problèmes du tableau, les problèmes de l'objet, presque obligatoirement parce que si on ne les pose pas, on est mangé par le musée. Donc on est presque entraîné à fortiori par le musée lui-même pour répondre à cette demande. Alors soit on fait une mauvaise tête et on n'y expose pas, ce qu'on choisit de faire quelques artistes au tout début du Guggenheim en 57-58, soit finalement on y expose bon gré, mal gré et on a des choses bizarres comme les œuvres sur des murs non existants, des œuvres octogonales sur des planchers pentus et des plafonds en diagonales etc. etc. Bon on s'habitue à tout et pourquoi pas. Mais enfin tout ça c'est très très artificiel et c'est pas ce que demande à mon avis a priori une peinture, un tableau. Maintenant dès qu'on ne fait pas de tableau, dès qu'on ne fait pas de peinture et qu'on n'est plus dans la sculpture je dirais traditionnelle, le musée c'est une espèce d'enveloppe, et cette enveloppe, surtout celle du Guggenheim dans la mesure où elle est en plus absolument magnifique au niveau de son résultat plastique, eh bien on peut jouer avec, ça c'est sûr et certain. Et du coup elle est plutôt enrichissante que contraignante.

L.P. : Pouvez-vous me citer un exemple d'architecte qui aurait compris que cette dialectique conflictuelle entre artiste et architecte peut se résoudre de la manière la plus harmonieuse ?

D.B. : Je pense que ça n'existe pas. Ou il y a des architectures qui sont relativement, on ne peut presque dire pas neutre, mais relativement calme où beaucoup de choses sont permises et où donc on peut

faire beaucoup de choses différentes. Je pense que même s'il y a des choses très difficiles à résoudre, c'était l'une des grandes qualités du musée Beaubourg quand il est arrivé en place, c'est que beaucoup de choses étaient possibles et ouvertes. Ou on joue quelque chose qui est très formellement contraignant et tout doit se plier à ça pour le meilleur et pour le pire. Et comme je le disais, il n'y a pas de solution puisqu'on ne sait pas pourquoi on fait un musée. Si vous savez pourquoi vous faites un musée, vous allez pouvoir dire ben tiens je vais faire un machin qui fait 500m de haut et 12m de large parce que c'est là qu'on va pouvoir mettre l'œuvre « x ». Mais on ne sait pas ça.

L.P. : La fonction du musée aujourd'hui ? Selon vous ?

D.B. : La fonction du musée a toujours été de plus ou moins mettre un peu en exergue, un peu en valeur l'objet qu'on sélectionne. Aujourd'hui à mon avis la fonction du musée qui a été une fonction extrêmement autoritaire, forte, est complètement dissoute. Ça n'existe plus. Le musée n'a plus de force, le musée n'a plus de discours, il y a autant de discours que de musées. Donc les musées se sont dissous d'eux-mêmes. Au niveau de l'autorité. Maintenant il y a toujours des musées plus intéressants que d'autres et ça dépend simplement des gens qui dirigent le musée. Ce n'est pas une question d'architecture.

L.P. : Les foires n'ont-elles pas remplacé le musée dans le fait de présenter des artistes différemment...

D.B. : Ah non justement. Non les foires ça c'est ce qu'il y a de pire dans le genre. On ne peut pas confondre une foire et un musée. Un musée ça a certaines prérogatives et certaines possibilités qu'une foire n'a pas. La foire c'est la vitesse: on montre tout et n'importe quoi. On essaie de vendre, on ferme et on en fait une autre. Je veux dire que ça n'a aucune philosophie, tout juste la philosophie de la vente mais c'est tout. Non ce qui est triste souvent, c'est de voir que de plus en plus des expositions de groupe, des expositions d'œuvres d'art d'aujourd'hui sont de plus en plus très assimilables à une foire. Donc entre la foire qui était il y a encore 35 ans un endroit un petit peu chaotique, dans lequel on présente des œuvres parmi lesquelles quelques-unes sont biens, la grande majorité est très mauvaise et on fait du business. Aujourd'hui une exposition comme Venise ou autre c'est la même chose sauf qu'on ne dit pas que c'est une foire. Mais c'est la même chose, le même business qui est fait, le même méli-mélo, le même manque de choix, la même position des galeries qui dirigent tout. Tout ça c'est la même chose avec des voiles différents et c'est de plus en plus flagrant. Entre la Biennale de Venise et la Fiac, il n'y a même pas un cheveu.

L.P. : On en arrive là à parler tout naturellement de la fonction de l'artiste aujourd'hui. Je me rappelle il y a 20 ou 30 ans vous lanciez l'idée que l'artiste ne devait pas simplement fonctionner en tant que décorateur d'un système mais en tant qu'aiguillon. Questionner, poser les bonnes questions...

D.B. : Je pense que cela reste dans les choses intéressantes qu'un artiste peut faire, très difficile mais ça fait partie des choses qu'un artiste qu'on pourrait dire digne de ce nom devrait faire. Alors ils



Daniel Buren ©FluxNews

ne le font pas tous et ce n'est pas très facile aujourd'hui je pense. Ça n'a jamais été facile mais je pense qu'aujourd'hui c'est spécialement difficile parce que le poids d'un système commercial est bien plus important qu'il ne l'était quand moi j'ai commencé à travailler. Le commerce n'existait pas. Je me souviens même de critiques que j'ai pu proférer ou écrire sur le côté commercial de l'art, c'était presque une invention, c'était très théorique et en fait dans les faits ça n'existait pas. Aujourd'hui en revanche ça existe bigrement, c'est extrêmement prépondérant à tel point je pense que les jeunes artistes qui n'arrivent pas à très vite accrocher un minimum de marché ont très peu de chances d'être invité et de pouvoir exposer. C'est beaucoup plus difficile dans ce sens-là, même s'il y a plus de galeries, plus de musées, plus d'artistes, tout ce qu'on veut. C'est plus difficile qu'il y a 40 ans parce qu'il y avait plus de gens, parmi la proportion existante, qui étaient là pour se battre sur des idées ou pour aider les gens à développer quelque chose avant même de pouvoir dire qu'on peut vendre le résultat en tant qu'œuvre ou même que l'œuvre est quelque chose à vendre. Aujourd'hui des idées pareilles paraissent complètement utopiques.

L.P. : Vous avez l'air plutôt pessimiste par rapport aux attitudes...

D.B. : Je pense que oui, oui, je suis très pessimiste et pas à cause de l'art seulement. Le monde va à sa perte. On est dans un cycle assez catastrophique qui j'espère arrivera à s'arrêter avant la catastrophe. Mais moi je vois ça très sinistre, très très sinistre. Je ne vois pas du tout d'espoir au bout. Sauf que... l'espoir si, on peut toujours rêver à la révolution. Mais... Pour toute révolution, je ne vois pas beaucoup en ce moment de grandes raisons d'espérer sur la façon dont le monde se développe et donc par voie de conséquence, le monde de l'art ne peut pas échapper à ça. Donc ce qui peut être plus que tragique ou pénible dans le quotidien se retrouve d'une autre façon dans le milieu artistique. Ça n'est qu'un reflet ou, on ne peut même pas dire que ce soit en avance, c'est un reflet d'une espèce de cynisme ou de chaos généralisé qui est très perceptible dans le monde de l'art et de la sensibilité à mon avis. Très visible,

beaucoup plus et beaucoup plus inquiétant que cela n'était dans les années 60 où effectivement on voulait tout changer, tout était en ébullition mais il y avait une espèce d'ouverture ou de possibilité que ce qui allait changer allait vraiment changer. Et que en plus il y avait des chances que cela change. Aujourd'hui il y a un cynisme qui fait que cette volonté de changement est beaucoup plus désespérée. Donc elle peut arriver mais quand elle arrivera à mon avis elle va être très sérieuse, très grave.

L.P. : Surtout avec ce qui se passe en France pour le moment. Des problèmes de censure, etc...

D.B. Ah non ne parlons même pas de la France. Alors là! On est au ban de la société européenne en ce moment... Enfin l'Italie et la France peuvent se donner la main dans les pays les plus sinistres à l'heure actuelle, les plus rétrogrades et malheureusement qui risquent d'influencer d'autres pays de façon très négative. Mais c'est aussi l'état du monde, c'est l'état de l'Europe. On n'est pas dans une ambiance qui donne envie de dire « ça va aller mieux, on a vu, on sait un peu la route à prendre etc. », non. On est dans quelque chose, c'est presque sauve qui peut, on est foutu. Donc ce n'est pas une position, même si on veut lutter contre ça, ce n'est pas une position qui est très agréable à supporter si on en a conscience. Si on se trompe, ben tant mieux. Si on se trompe en fin de compte c'est qu'on est complètement pessimiste, on est un peu aveugle et qu'en fait les choses ne vont pas si mal et vont peut-être aller beaucoup mieux. Si on ne se trompe pas, on est vraiment dans une espèce de spirale aspirante, extrêmement dramatique. Et justement dramatique parce qu'on ne voit pas trop comment cette spirale va tout à coup s'arrêter pour essayer de reprendre souffle et de se dire « bon allez maintenant ça ne peut pas durer comme cela, il faut remettre un petit peu les choses en place autrement. » Pour l'instant ça, je ne le vois pas.

L.P. : Pour en revenir à l'art, vos «cabanes» me font un peu penser aux constructions architecturales d'un Brunelleschi. Je pense au Baptistère de Florence. Je ne sais pas si vous connaissez, qui est un lieu embléma-

tique à Florence, qui est juste en face du dôme. Une espèce d'astronef qui vous fait décoller...

D.B. : Ça c'est une chose, comment dire, qui dépend de ceux qui regardent et pas tellement de l'intention de celui qui le fait. Donc beaucoup de choses d'abord de ce que je fais m'échappent. L'intention que je peux avoir, si toutefois j'en ai, n'est pas vraiment, obligatoirement, impliquée dans le résultat de l'œuvre. Pour moi ce n'est pas lié tout ça. Heureusement d'ailleurs. Ça prouve que même quand on fait des choses extrêmement construites, il y a heureusement des choses qui échappent et que ces choses-là parfois échappent tellement que hop ça bascule et qu'on est autre part que ce que la construction même intellectuelle a permis de faire. Donc mes intentions quelles qu'elles soient ne sont pas... d'ailleurs si même objectivement je regardais un petit peu, quand je parle ou quand je réfléchis sur les choses, je suis effectivement plutôt pessimiste. Quiconque connaît mon travail jamais ne dit que mon travail est pessimiste. Jamais, jamais je n'ai entendu dire cela. Non pas une fois. Donc ça veut dire que j'ai beau penser ce que je pense ou le dire, je fais quelque chose qui n'est pas vraiment... Les travaux pessimistes, généralement d'ailleurs, je les déteste par dessus le marché. Je trouve parce que souvent les travaux qui ont cette possibilité de pessimisme sont souvent des travaux qui véhiculent du pathos etc. Et dès que je sens ça dans un travail quel qu'il soit, j'avoue que je suis tout de suite critique, réticent etc. Mais ça confirmerait ce que j'ai toujours cru et ce que je pense, c'est que le travail c'est une chose et la façon d'y arriver, la façon de faire des choses en est quasiment une autre.

DANIEL BUREN
«ARCHITECTURE, CONTRE-ARCHITECTURE : TRANSPOSITION» TRAVAIL IN SITU
Mudam >22/05/2011
L'exposition de Daniel Buren dans le Grand Hall du musée est commentée page 15 de ce numéro, lire le texte de Michel Voiturier sur le Mudam.

Document et fiction. *Décodage et réencodage plastique de la réalité par la représentation.*

Si la vérité n'est plus ni dans la beauté, ni dans la perfection de la forme, la mise en crise de la représentation, qui rapproche les arts de la scène des arts plastiques, n'a pas pu faire l'économie d'un questionnement sur la vérité. Pour ce faire, le geste artistique s'est alors trouvé mis à l'épreuve du réel. Et cela souvent pour le pourfendre. Une réalité alors pourfendue par la représentation. Une réalité qu'on aurait pour finir brisée, attaquée et remise en cause. La représentation participant de la fonction critique d'une contestation du monde alentour, face à une réalité insatisfaisante. Mais serait-ce une contestation du réel, juste parce que le réel est réel, et non pas rêvé voire fantasmé ? Oui, mais pas seulement, puisque le geste artistique en œuvrant pour le réel du côté du « tout est vrai » a pu poser le réel aussi comme quelque chose de suffisant. En d'autres termes, une réalité suffisamment riche pour ne pas en réinventer une autre. La réalité a souvent plus d'imagination qu'un artiste, énonçait Robert Filliou, et nombre de situationnistes.

On a vu alors des processus de transformation, d'augmentation de la réalité, par le biais de sa perpétuation et, de sa conservation. Certains artistes conceptuels tentent dans ce sens la documentation du réel par l'archivage volontaire de faits et gestes de la vie quotidienne, ramenant alors le geste artistique à une valeur d'usage, comme à une valeur factuelle, et partant le rendent à son anony-mat.

En outre, puisant à la source même du commun, de l'ordinaire, et du disgracié de la vie, certains créateurs en ont fait leur principal matériau pour des réalisations non pas réalistes, mais *in vivo*. Des actions performatives, par exemple, réalisées à partir de gestes triviaux, composées pour finir une sorte d'histoire factuelle, par la voie de gestes, et d'actions prémédités qui deviennent des documents enregistrés, des formes d'archives.

Ces actions ont pu trouver parfois mêmes leur raison d'être dans cette possibilité d'archivage. Cet archivage qui participe ainsi au déplacement du champ artistique vers l'espace public, puisque par le catalogage, le classement, à travers livres, photo etc., est rendu manipulable par la trace (le rebut). Une façon comme une autre d'historiciser le geste artistique et, ainsi, de le restituer au monde.

L'acte performatif à cet égard — proprement éphémère — filmé, storyboardé, photographié, peut alors répondre à la fois à la disponibilité du moment vif, comme à la possibilité de sa description. On intervient tout autant sur le cours de choses, en les archivant. On légende, on réagit aussi à l'archive, par son commentaire. L'archive filmée, ou photographique d'une action, est encore la preuve et le témoignage, qu'il y a du vif, du vivant, que le sujet ne s'objective pas. Et l'art de « l'après coup » ne signe pas là, une fermeture, mais plutôt l'accès au processus de transformation de la forme par le réel. Ainsi lorsqu'on revoit une performance de Bruce Nauman, ou de Marina Abramovic grâce à la vidéo, il s'agit de revivre. Le spectateur peut alors entrer en résonance avec le partage d'une temporalité différée, mais néanmoins prise à l'instant où quelque chose a eu lieu. La photographie, quant à elle, est la source première de ce rapport entre réalisation artistique et teneur de réalité, voire de vérité, et cela du fait même de son rapport sensible à la réalité factuelle, à sa

réalité d'archive, de clichés devenus traces de la mémoire. C'est sans doute ce que font les photographes, qu'il soit Cartier-Bresson passant du reportage au musée, ou Jeff Wall qui mélange factuel du reportage et geste artistique.

À chaque fois, ces photographes posent la vérité comme idée directrice qui a conditionné leurs gestes, qu'ils soient du côté de sa portée authentique ou fallacieuse, comme pour les truquages et la mise en scène du réel des photos de Jeff Wall. Ce détour par la photo, car à la question du « Tout est vrai », et de son contenu tautologique : « See what you see », comme de sa qualité documentaire, la photographie a soulevé la première, suivie de près par le cinéma, ce qu'il en est sans doute, du tout est vérité, qui pousserait au tout est finalement représentable, documentable.

Pouvoir être écouté ou entendu, c'est ce pouvoir immense de la représentation, face à des publics en perte de réalité, du fait d'un matraquage d'images d'actualités. La représentation du réel via le théâtre permettrait-elle de retrouver de la douleur réelle ?

Dans ce « vrai du vrai » qui se donne facilement : « y a qu'à voir, y a qu'à photographier », le geste artistique a trouvé là, peut-être, une manière de se recoliner la vérité. Ce détour pour comprendre une tendance actuelle du spectacle vivant : La visée documentaire.

La représentation théâtrale se souhaite alors lisible, reconnaissable, à la même distance que le public pour appréhender le contenu de la représentation, et cela selon un terrain connu, familier : la vie courante et ses acteurs sociaux, mêlant la réalité à la fiction, au cœur de la représentation, sans toujours démêler ce qui en est de ce qui n'en est pas. Si l'art a pu descendre dans la rue, et faire avec la vie, il restait à faire éclore des formes, qui à partir de l'ordinaire, parlent à tout le monde grâce à des témoins réels. De facto, ces formes déjouent le problème de la médiatisation du sens, du sacre des auteurs, du mystère et des élites, qui vont au théâtre sans le peuple qui en aurait besoin. L'art ne servant peut-être beaucoup trop à rien, ce théâtre documentaire pourrait être un moyen pour tous, un lieu où tout converge : entre l'espace public et une nouvelle agora. Plusieurs exemples de travaux de metteurs en scène illustrent cette tendance. Pour l'un, on peut parler de théâtre documentaire. Il émane d'un collectif de metteurs en scène allemands appelé *Rimini Protocol*. On a pu voir leur travail avec pour sujet *Das Kapital* de Karl Marx.¹¹ Kunst festival des arts, Bruxelles 2007.

Sur scène, des auto-interprètes, c'est-à-dire des vrais gens, ou plutôt des témoins de l'ère marxienne. Il y a ceux qui étudient Marx, comme ce professeur d'économie du nom de Kusczyński, dernier directeur de l'Institut d'histoire économique de la RDA ; un réalisateur serbe Margevics, accusé de dissidence par l'ex-URSS, une interprète Russe — Allemande qui aspire, et a finalement quitté la RDA pour la RFA ; un homme de 69 ans, qui a l'âge de 25 ans a fait flamber un billet de banque en public ; un escroc ; un autre qui a accumulé un capital de 20 mille disques dont des disques de jingle de marques publicitaires des années cinquante. Des témoins donc, avec des récits à la première per-

sonne. Des témoins plutôt âgés du temps anciens, et un témoin/acteur nouveau : un jeune homme de 20 ans qui s'inspire des idées de Marx, membre du Parti Communiste allemand le DKP, et souhaite une révolution socialiste en 2015 : Pléthore d'expériences et de références.

Ce projet faisait suite à d'autre expérimentation de *Rimini Protokoll* où la réalité pouvait être aussi l'objet de manipulation : à Hanovre, au dixième étage d'une tour surplombant la place principale de la ville à une heure de grande affluence, ils placèrent les spectateurs avec jumelles et écouteurs, braqués sur les passants. Pour un autre projet, il demande à des citoyens à Bonn, de répéter en direct tout ce qui se disait pendant une session du Bundestag à Berlin, ailleurs encore, ils demandent à des adolescents de faire profiter le public de leur

domaine d'expertise : leur érudition et leur plaisir à tirer avec une arme. *Rimini protokol* dit de lui-même : nous recherchons l'authenticité.

Les experts donc jouent le rôle de leur vie. Rendre compte du réel à partir du réel lui-même est, évidemment, une procédure aussi ludique que parfois sujet à caution. Et bien que le texte n'a plus lieu d'être, et que le matériau soit la parole — chacun des protagonistes parle de son expérience vécue en directe — chacun s'improvise que très peu et, est l'auteur de son texte. Le témoin, d'ailleurs, rejoue sa vie d'autant mieux qu'il sait ce qu'il a à dire. Ce traitement autobiographique de la représentation ne va pas sans poser difficultés. Ici on ne reproduit pas, on ne refait pas, on colle au réel, pas plus banal, en effet, qu'une représentation documentaire, elle œuvre ailleurs via la fascination de la scène, et la puissance des images qu'elle suggère au spectateur. Ici, il n'est pas fait appel à l'interstice d'un entre-deux : entre réel et fiction, tout est visiblement là, lisible, le décryptage ne peut avoir lieu que sur le mode du doute, d'une distance critique, mais pas ouvertement : Sont-ils bien réels ces personnages ? Suis-je manipulé ? Qu'est-ce qui fait art ? Faux débat avec *Rimini protokol*, ce qui importe est de faire événement avec l'être brut, non transformé. Le théâtre humain est suffisamment riche pour y puiser toute la force d'une mythologie individuelle et collective. Voilà qu'on montre le registre de la croyance à l'œuvre dans la lettre marxiste manipulées par les idéologues qui l'ont transformée en dictature, une croyance dans ce qu'elle pourrait avoir de dangereux : elle fait vrai. Et il en a résulté des expériences vécues suffisamment spectaculaires, en elles-mêmes, pour qu'il n'ait pas été demandé d'en rajouter. La dramaturgie consistera à faire exister, dans le cas de *Das Kapital*, ou d'autres spectacles de *Rimini protokol*, ces personnages les uns avec les autres selon des tempos : Qui parle, à quel moment, et pour combien de temps ?

Sans comparaison aucune des totalitarismes entre-eux, mais parce qu'il me semble être le paradigme de la question du témoin, où se maintient la possibilité

de faire un geste artistique, et cela vis-à-vis d'une histoire, fut-elle la plus effroyable ; le cas de Primo Levi et de son livre : *Si c'est un homme*, est de ce point de vue remarquable.

Primo Levi, paradoxalement — mais on va voir, pourquoi ce paradoxe se résout de façon suffisamment cohérente — a témoigné de son expérience des camps d'extermination nazie en passant par la littérature.

Et cependant, il n'a pas fait œuvre de fiction, il a ordonné, mis en scène dans l'espace de la page, trouvé un langage approprié. Il a travaillé à une dramaturgie des éléments entre-eux, composant une chronologie en même temps qu'une narration cohérente.

Primo Levi ne convoque pas à l'émotion du lecteur par la voie d'un pathos qui plongerait directement le lecteur dans la réalité. Primo Levi ne fait pas œuvre de journaliste, il est un témoin en même temps qu'un écrivain, c'est-à-dire qu'il dit aussi le silence, le néant, la tragédie désinformée de l'intérieur, presque idiote, absurde. Et pourtant, il s'agit de transmission mémorielle radicale. Car qu'est-ce qu'un témoin sur scène ne nous fait pas voir ? Fut-il plus vrai qu'un acteur chez *Rimini Protokoll* ?

Son silence, la part documentaire de toute fiction, qui sans doute doit s'absenter de son discours, pour que se fasse entendre une parole singulière. Or, il est à penser que cela se construit selon une part manquante, une part cachée. Si on n'est plus face au mystère du geste artistique, ou face à une quelconque sacralisation de son auteur, qui nimbe de transcendance et clôture les œuvres sur elles-mêmes, au nom d'une présence qu'on aurait qu'à contempler, il se pourrait toutefois que l'on soit face à leur énigme.

Une énigme qui ouvre sur une question, une énigme proche du *unheimlich/inquiétante étrangeté* telle que l'entend Freud, qui relève à la fois d'une angoisse face à l'inconnu, et soit de l'ordre du *Geheimnis*/secret, du dissimulé. Selon ce paradoxe énoncé, en ces termes, par Freud lui-même : « *Dans la fiction, bien des choses ne sont pas étrangement inquiétantes qui le seraient si elles se passaient dans la vie, et que, dans la fiction il existe bien des moyens de provoquer des effets d'inquiétante étrangeté qui, dans la vie n'existent pas.* »²² secondes Freud, *Essais de psychanalyse appliqués*, Paris, coll. idées Gallimard, 1973, p. 206.

Il est question d'incertitude, quant à la réponse à trouver, par rapport à ce qu'on voit et entend. Et ce caractère énigmatique, du geste artistique, pousse la mémoire à recomposer à partir d'une inconnue, d'un inexistant, de ce qui est secret et n'existe pas à la lumière. Et cependant, cet inconnu se retrouve enfoui dans la mémoire de tous, selon un aller-retour. La conscience a besoin — si tant est que la représentation est de l'ordre du phénomène — de percevoir et de réaliser un travail de réappropriation de l'évidence de la perception, qui reste une énigme de la pensée. Cette évidence est celle de la réalité perçue objective, qu'il va falloir subjectiver, rendre à la pensée, pour en faire une expérience intersubjective, c'est-à-dire qui se conçoive sur le mode de l'adresse au spectateur. Il n'y a donc pas forcément une si grande distance entre le contenu de la représentation et la réalité. En revanche, il y a plus souvent dédoublement, inversion, face à face du miroir avec lui-même, selon des démultiplications qui nie l'exactitude, puisque de

toute façon, il ne s'agit que de surfaces polies par l'invention. Le cinéaste Jean-Luc Godard disait à propos de son film *le Mépris*, où jouent Michel Piccoli et Brigitte Bardot : j'ai fait un film documentaire sur Brigitte Bardot. Ce qui rejoint ces paroles du dramaturge Bruno Meyssat : « *Je suis attiré par des situations où le documentaire croise la fiction avec une grande intensité. Et L'improvisation est une projection hors de soi d'un matériel documentaire, elle nous permet de fabriquer les séquences apocryphes d'un texte* ». La version apocryphe du *Mépris*, c'est le corps, la voix, les manières de faire et de dire de Brigitte Bardot, avant, pendant, et après le film. Un matériau énigmatique, opaque, que Godard recode pour l'œil de la caméra. Tout metteur en scène le sait, on ne choisit pas seulement un acteur, on rencontre un être qui va devenir un acteur du film, de la pièce, avec son matériau humain d'expériences, de conditionnement, son contenu d'époque : la chevelure crépée, l'eyeliner noire, la moue de Bardot. Ce contenu apocryphe est anti-biographique. Si on invite la vie sur scène, le « vrai du vrai », on parlait du tout spectacle, on pourrait voir là aussi une mise en récit généralisée. Une façon de créer de la représentation en prise directe avec le réel, qui, du coup, réorganiserait des récits personnels avec les moyens du théâtre (acteurs, mise en scène, costume, scénographie, éclairage etc.) ou ceux de l'art en général. J'en veux pour preuve un autre exemple moins ludique sans doute que les travaux de *Rimini Protokoll*. Un travail qu'on pourrait dire politiquement irréprochable qui use des moyens du théâtre pour rendre visibles, manifestes, finalement représentables des personnes qui habituellement n'ont pas voix au chapitre de la représentation. *Daewoo* est ainsi une pièce de théâtre qu'on a pu voir en France écrite par le romancier François Bon, à partir d'ateli-ers d'écriture, qu'il a tenu pendant plusieurs mois avec les ouvrières de l'usine Coréenne *Daewoo*³³ *Daewoo*, roman de François Bon, Fayard, 2004, mise en scène de Charles Tordjman, T.N.B., 2006.

Une usine délocalisée dans la région de Nancy et démantelée, mettant ses ouvrières au chômage. Ce démantèlement a donné lieu à une grève. L'idée était de faire parler et écrire sur cette expérience, d'en recueillir les paroles, les témoignages, et de les organiser en récit. François Bon en a fait un roman, puis une pièce de théâtre en est né, ou plutôt il en a fait un récit au théâtre avec des acteurs professionnels.

il s'agissait d'une représentation que sous-tendrait la portée démocratique du mot même de représentation, au sens de démocratie participative. Une représentation donc, où toutes les paroles de ces femmes ont droit de citer. Or l'approche esthétique d'un fait sociologique est-il pertinente si on ne retient à la fin qu'un spectacle d'acteurs ? Dans une certaine mesure, on a construit un monument de théâtre à la mémoire de ces ouvrières, leur permettant, en outre, de construire ensemble une identité de lutte. Mais cela reste un monument, qui régle au fond, la violence de l'expérience vécue en en faisant un spectacle. Ce nouveau destin offert par des gens de théâtre, face à ce qu'il faut bien appeler une mutation de société inique (la délocalisation...) va dans le sens d'une sorte d'éloge de la justice au nom de l'injustice. Si ces femmes sont réconciliées avec leurs paroles de lutte, de résistance, de dépit,

MUDAM

Un éclectisme enrichissant

Le Mudam présente des expositions simultanées qui ouvrent sur des champs divers insérés d'une salle à l'autre, traçant un itinéraire balisé à travers les productions actuelles. Le tout articulé autour d'une construction de Buren qui pastiche celle du musée, donnant ainsi à voir de manière colorée les structures mêmes du bâtiment conçu par leoh Ming Pei.

C'est une façon de jouer avec la fonction muséale du lieu. Celui-ci expose du coup en tant qu'œuvre d'art un travail qui mime la configuration de l'endroit où il est placé, mise en abyme suggérant comme en miroir la double présence du contenant et du contenu.

Art mis en scène

Montrer l'art au sein de l'exposition qui l'accueille est aussi la démarche entreprise par Nina Beier (1975) & Marie Lund (1976). Elles posent en effet la question de savoir ce qui est œuvre, ce qui est montré ou dissimulé par elle, en quoi consiste les rôles de l'espace et du temps dans la perception de ce qui y est disposé.

Leur installation est élaborée en fonction de réseaux créatifs. D'une part un récit de fiction en rapport avec une précédente expo des deux artistes, que lit par intermittence une personne présente. D'autre part des travaux disposés ça et là. Ils sont en mutation : statues acquises qui ont été déformées, refaites afin de laisser apparaître leur matérialité ; pièces en 'kit' d'un « *Trou transportable* » que le personnel du MUDAM doit reconstituer sans mode d'emploi, quitte à laisser des fragments inutilisés ; un pan de mur reçoit régulièrement une surface peinte dont la couleur est empruntée à une de celles dont on s'est déjà servi lors de manifestations précédentes.

Ils peuvent être des présences improbables. Telle statuette est placée devant une tenture de même couleur afin de devenir moins visible ; telles affiches se voient encadrées sous verre sablé afin d'être moins lisibles. Une boule de cristal est posée, altérée par les impacts de son roulement au sol depuis son point

de départ jusqu'à son arrivée. Des plaques de marbre brisées ou un emplacement, vide mais sali voire recouvert d'un coloris poussière, supposent des incidents imprévisibles. Des lattes de bois sont abandonnées dans un coin, sorte de mètre pliant géant aux dimensions de l'atelier de la plasticienne, comparaison désinvolte avec celles du musée.

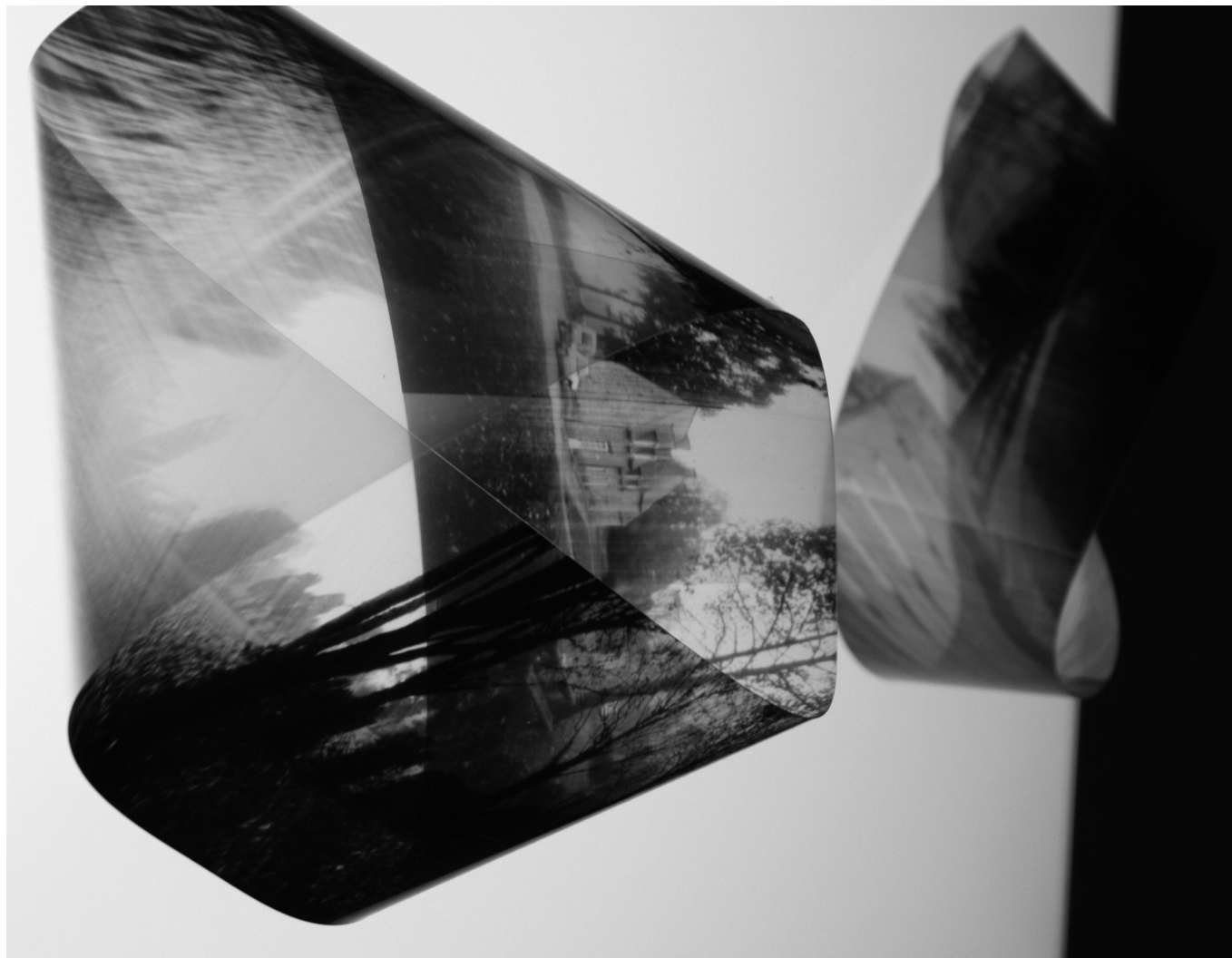
L'ensemble est donc œuvre à part entière en tant que questionnement sur l'évolution temporelle d'une création, sur sa place en un lieu donné à un moment précis, sur sa longévité ou sa fragilité, sur ses rapports avec d'autres arts comme la littérature ou le théâtre. Sa polysémie engendre de multiples perceptions et réflexions au-delà même de celles que provoque une mise en abyme au sens coutumier du procédé.

Art e(s)t science

Attila Csörgő (Budapest, 1965) travaille en scientifique. Il expérimente des techniques en relation avec l'optique. D'une part, il invente des mécaniques susceptibles de provoquer des phénomènes grâce auxquels la perception visuelle est perturbée, leurrée, interpellée. En cela, il poursuit, à sa manière, certaines expérimentations de Marcel Duchamp lorsqu'il réalisa ses *Precision Optics*.

En conséquence, il se hasarde à inventer des instruments photographiques qui autorisent des prises de vue inédites. Ainsi parvient-il à enregistrer un paysage dans une continuité telle qu'elle peut se fixer sur un ruban de Möbius. Ou bien être reproduit sur une sphère si bien qu'il est possible de le regarder de tous les côtés comme s'il était refermé sur lui-même.

L'artiste teste aussi la visualisation d'un mouvement sur une pellicule. Il joue alors sur une façon amusante de concrétiser les ondes reliant deux personnes. Il montre la beauté simple des traces laissées sur la surface d'un cliché par le passage du feu lumineux d'un vélo, inscrivant de la sorte le temps sur l'image. Il crée une demi-sphère purement de réminiscence luisante.



Attila Csörgő, *Paysage* © MV Flux News (173)

Csörgő est un inventeur de mirages. Il parvient à rendre visible un verre virtuel par simple rotation de deux tiges métalliques ; il fait surgir un cube de sable au milieu de faisceaux lumineux. Des lignes tracées sur deux disques noirs jumelés donneront, après mise en rotation rapide, des ellipses, des cercles, des figures géométriques fluctuantes.

Ce travail, à la fois scientifique, mathématique s'avère esthétique. Il touche à la sculpture dès qu'il s'aventure dans la géométrie. Le voilà, ayant construit de complexes figures de papier, en train de les déployer à plat, de sorte que se découvre l'élaboration graphique préalable sur la feuille, grâce auquel le pliage est susceptible de la métamorphoser en trois dimensions. Plus étonnant, il a composé des ensembles recherchés qui aboutissent à transmuter en sphère la page de dessins.

Ses machines (sont-elles encore célibataires ?) s'attèlent à une géométrie variable. Véritables théâtres de marionnettes miniatures, elles sont composées de bâtonnets reliés à de fils manipulés sur des poulies par de petits moteurs. Dans une continuité fluide, un tétraèdre devient cube ou octaèdre, voire icosaèdre. Il y a quelque chose d'hypnotique à observer ces mutations automatiques refaisant en boucle surgir ces formes.

Ce qu'un Charles Prayez (Antoing, 1937 ; vit et travaille à Tournai), a réalisé avec des structures composées de tiges

métalliques soudées dont l'ombre projetée sous un angle donné recompose la figure du cube, Csörgő le complète et le diversifie. Tous deux prouvent si besoin est que science et art sont capables de mariages stimulant la recherche de l'une, la créativité de l'autre. Ajoutons-y la philosophie puisque le Belge au même titre que le Hongrois pratique des démarches platoniciennes.

Regard privé

Un collectionneur privé n'a pas la même optique d'achat qu'un musée. Il est donc intéressant de confronter les deux conceptions. Même si les noms connus se retrouvent identiquement dans l'intimité d'une maison et dans les salles institutionnelles. Sous le titre « *Just love me* » - comme l'affirme un néon de Tracey Emin - se déploie un choix qui relie passé et présent puisque la radiographie de deux mains qui se touchent presque, signée par Gligorov, est le pastiche d'un fragment célèbre du plafond de la Sixtine peint par Michel Ange.

Une photo ironique de Sarah Jones met en scène deux potiches, une chinoise avec son étiquette et une jeune fille à l'air godiche. Berend Strik propose une fusion métaphorique entre végétation en fleurs et dentelle. L'humour ravageur de Dana Wyse ensache, à la manière des produits pour supérettes, des objets familiers avec des commentaires ou des associations impitoyables.

Mark Dion, inspiré par les cabinets de curiosités d'autrefois, expose une corne de licorne, présentée en tant que pièce de musée. La violence se lit dans le livre devenu explosif de Gregory Green, à travers les femmes de Vanessa Beecroft, dans l'exacerbation des formes de « *The Gang* » de Marlene Dumas ainsi que dans un paysage enfermé dans un cercle par Gerhard Richter ou les coulées rouges d'Hermann Nitsch.

L'inévitable Luc Tuymans est là avec l'évocation d'une présence, Jan Fabre avec ses toujours fascinantes concrétions d'insectes, Wim Delvoye avec un projet ironique. Jackie McAllister décrète art les briques Lego. Robert Morris évoque le mouvement d'une nébulosité alors que le flou de Thomas Ruff crée une sensualité trouble faite d'abandon et de soumission. Et puis, il y a Sol LeWitt, Carl André, Rebecca Horn, Marie-Ange Guilleminot...

Michel Voiturier

Au Mudam, 3, Park Dräi Eechelen (Kirchberg) à Luxembourg jusqu'au 30 janvier. Infos : ou + 352 45 37 85-960.

Michael Harrison, Simone Menegoi, Miklós Peternák, Dieter Roelstraete, « Attila Csörgő, Archimedeo Point », Ljubljana, Gurgur, 2010, 192 p.

le sont-elles avec leurs vies après l'usine ?

Comment se raconte alors la mutation, la transformation du réel, quand on fige la parole — aussi belle et aussi généreuse soit-elle — dans une forme qu'on le veuille ou non qui poétise le réel. On voit par ces exemples, que la compréhension du réel ne va pas sans difficultés, quand on a choisi de propulser le geste artistique directement dans le champ social et politique. On risque de manipuler la réalité, de la figer, sans omettre l'impact émotionnel que cette représentation génère, et qui à certains égards peut être instrumentalisée. Que penser alors de *Rwanda 94*, récit-théâtre-témoignage du *Groupe* compagnie dirigée par Jacques Delcuvelier sur le génocide rwandais ?

Pouvoir être écouté ou entendu, c'est ce pouvoir immense de la représentation, face à des publics en perte de réalité, du fait d'un matraquage d'images d'actualités. La représentation du réel via le théâtre permettrait-elle alors de retrouver de la douleur réelle ? Ce travail de *Rwanda 94* a ouvert un chantier de réflexion et de transmission de la mémoire nationale rwandaise. On ne peut qu'admirer l'engagement de ses protagonistes et de ses instigateurs. Mais le dilemme entre poésie et réalité n'est pas évacué par la finalité, fut-elle la plus humaniste et méritante, d'un spectacle. Il reste que rendre utile un geste artistique, c'est le faire entrer dans le

champ éthique, tout autant que dans le domaine de la transparence du bien. Il ne s'agit pas de faire l'éloge du mal en art, ou d'un par-delà le bien et le mal obligé et effectif, pour faire surgir de l'étrangeté d'une œuvre au contenu énigmatique, mais il reste à rendre l'idéal du « Bien » problématique.

L'éthique est affaire de choix, non d'angélisme. Autrement dit, avoir une approche critique du « Bien » est affaire de jugement plus que de spectacle sur le jugement. D'un autre côté, il serait trop simple, voire terriblement manichéen, d'établir d'un côté la dictature des faits et de l'autre le règne d'un imaginaire libéré. Le fictionnel et le factuel ne sont pas des territoires divisés. Il est des représentations qui s'activent de ce dilemme même. Je pense tout particulièrement à un travail qui réalise un parcours où documents, réalités, fictions, mise à jour du processus de création, histoire et fragmentation de celle-ci, improvisations, s'entremêlent : *La Chambre d'Isabella*, spectacle de Jan Lauwers¹ *La Chambre d'Isabella*, a été créée au festival d'Avignon en 2004 dans une mise en scène de Jan Lauwers avec la Needcompany.

Le texte de la *Chambre d'Isabella* existe, on ne sait s'il a été écrit avant ou après le travail avec les acteurs, tant on sent un apport collectif à l'écriture, à la mise en scène, et à la musique du projet. Ce récit à une portée biographique, puisque c'est un

hommage direct de Lauwers à son père Félix, médecin et anthropologue, qui à son décès a laissé à son fils une collection d'objets ethnologiques et archéologiques. Cette collection constitue le point de départ de l'histoire d'Isabella Morandi. Au moment, où elle raconte son histoire, elle a quarante-neuf ans, elle est aveugle et vit isolée dans une chambre à Paris, au milieu de cette collection d'objets hétéroclites, que lui a légué son père adoptif Arthur, gardien de phare, dont elle a découvert après sa mort, que c'était son vrai père.

Pour l'heure, elle participe à une expérience scientifique, au cours de laquelle une caméra projette directement des images dans son cerveau.

Pendant la durée du spectacle, on parcourra son existence, à travers un chassé-croisé de la vie de son père, de sa mère, de ses amants, et selon des polyphonies : sa mère chante sa dépression pendant, qu'Isabella nous raconte comment elle a rencontré son amant Alexander, et que danse son petit-fils. Jan Lauwers en maître de séance, va-et-vient sur le plateau, esquisse quelques pas de danses, retourne à sa place. Tous les protagonistes sont attablés ou debout, s'interpellent, leurs monologues sont à la fois dits, dansés et chantés. Comme repères chronologiques, nous avons un narrateur qui, de temps en

temps, nous donne une date 1910, 1918, 1938. On passe ainsi de la fin de la Première Guerre mondiale, à la bombe sur Hiroshima, ville où Alexander, avant-dernier amant d'Isabella, a ramassé les morts. Les souvenirs passés d'Isabella, deviennent un précipité de présent nostalgique, chaotique, fait de sensations, de bouts de rêves, de fantasmes, de vérités et de fiction. Les personnages mentent-ils sur ce qu'ils sont ? Les acteurs jouent-ils ou pas ? Les clins d'œil durant le spectacle sont courants entre le masque et la personne réelle, le jeu est transparent, les acteurs pensent à ce qu'ils font, ils n'ont pas à effectuer le rôle tout du long, ils ouvrent et ferment leur corps aux rôles, selon l'espace, par des gestes. Un espace de création qui à partir d'une écriture collective capte sans aucun doute quelque chose d'une réalité à nouveau imaginée.

Raya Baudinet

1: Kunst festival des arts, Bruxelles 2007.
2: S. Freud, Essais de psychanalyse appliquées, Paris, coll. idées Gallimard, 1973, p.206.
3: Daewoo, roman de François Bon, Fayard, 2004, mise en scène de Charles Tordjman, T.N.B, 2006.
4: La Chambre d'Isabella, a été créée au festival d'Avignon en 2004 dans une mise en scène de Jan Lauwers avec la Needcompany.

ANNE JONES FAIT CHANTER L'ARDOISE

Avant de parvenir à une certaine indépendance, le chemin parcouru par un(e) artiste est souvent semé d'obstacles. Au cours d'entretiens à bâtons rompus, mais surtout à cœur ouvert, Anne Jones (*1951, Kapelle-op-den-Bos, Belgique), toujours en quête de l'indicible, nous fait part de ses débuts rebelles et de sa sérénité d'aujourd'hui.

JDM : Pourquoi avoir choisi la sculpture, et dans la sculpture, une pierre qui ne soit pas une pierre de sculpteur ? Parce que personne ne songe à faire des sculptures avec de l'ardoise...

A.J. : C'est vraiment une très longue histoire. Pour ce qui est de la sculpture c'est une longue prise de conscience d'un impératif. Ce quelque chose qui fait qu'on ne peut pas faire autrement et qui a eu pour conséquence, dans mon cas, de devoir transgresser l'autorité paternelle. Donc, après des études universitaires en biologie, je suis devenue professeur et j'ai suivi, en cours du soir, des études de dessin. Les années passant je me rendais bien compte que le dessin ne me correspondait pas. J'ai donc cherché, tâtonné, au travers de différentes techniques : la peinture, la tapisserie puis la sculpture. C'est lorsque j'ai eu les mains dans la glaise que je me suis dit : « Oui, c'est ça ! ».

A ce moment j'ai pris conscience que mes mains devaient travailler, œuvrer, réfléchir, pour dire, pour exprimer ce quelque chose sur lequel je ne sais toujours pas mettre de mots.

Pour mon matériau, ou plutôt mes matériaux, c'est la vie et les événements qui ont « décidé ».

J'ai toujours eu une attitude très « éponge ». C'est à dire que je reste toujours en éveil, à l'écoute de ce que la vie veut bien m'offrir et je prends, je teste, je médite, je réfléchis et j'avance.

Donc la vie a voulu que, lorsque je me suis mise à la sculpture, j'étais occupée par le chantier de rénovation de ma maison. C'était un bâtiment qui avait énormément souffert car laissé à l'abandon pendant des années. Il m'a donc fallu démolir beaucoup et normalement évacuer les décombres. Ce que je n'ai pas fait ! Enfin pas pour tout. Je n'arrivais pas à mettre dans les containers les pierres bleues, les marbres,... tous ces matériaux qui avaient eu une vie, protégés des vies et que je ne pouvais me résoudre à considérer comme n'ayant plus de valeur. Je les ai donc stockés et c'est tout naturellement qu'ils sont devenus mes matériaux de sculpture. Pour moi c'était évident, ça ne pouvait être que ça. J'ai travaillé avec eux pendant plusieurs années.

Puis un jour, Françoise Mortier (la directrice de la Galerie de Prêt d'œuvres d'Art) m'a proposé de participer à une exposition : « Inclusion sculpturale ».

Oui... C'était dans le parc Malou, en juin 1994.

Oui, et pour cette exposition, nous avions la possibilité d'obtenir du sponsoring pour les matériaux. J'avais été voir un dépôt de la commune de Woluwe- Saint-Lambert. Là j'avais trouvé un amas de pierres blanches de Bruxelles, des pierres de sable.

A cette époque toute ma réflexion était tournée vers les premières civilisations. Je pensais toujours : « nos sociétés comprennent tout, mais eux n'avaient pas tout notre savoir ».

Je me disais que, lorsque le soleil décli-

nait ou que les saisons passaient, ils devaient avoir une peur terrible. J'imaginai que c'était peut-être pour conjurer le sort qu'il avaient érigé tous ces mégalithes. C'est, en tous cas, dans cet état d'esprit que j'ai regardé ces pierres de Bruxelles. Je me suis dit que j'allais faire un « Hommage au soleil levant » car je trouvais ces cailloux blancs dynamiques comme une journée ! Et face au jour, je voulais réaliser la nuit.

Pour ce faire, j'avais demandé un sponsoring aux carrières de Martelange afin d'avoir des blocs de schiste ardoisier. En fait je voulais mettre en vis-à-vis un cône de pierres blanches, à la mise en œuvre très dynamique pour le jour, et un cône de schiste ardoisier, noir, à la mise en œuvre très calme et posée pour la nuit. Le tout étant orienté est-ouest.

Mais l'entreprise de Martelange a fait faillite à ce moment-là et je n'ai donc pas eu mon sponsoring ! Il m'a fallu trouver une solution et j'ai pensé aux vieilles toitures que l'on démonte ! J'ai téléphoné à plusieurs ardoisiers, et c'est ainsi, en glanant dans les containers, que j'ai obtenu mes ardoises. Et j'ai fait ce cône...

Mais ce cône n'était pas sculpté : c'était de l'assemblage...

Oui, c'étaient des ardoises disposées en cercles, successifs et décroissants. Je ne sais pas si vous vous souvenez de cette pièce, c'était un cône qui faisait 1m80 de haut.

Où se trouvait-il ?

A côté de la grande pelouse qui faisait face au Château Malou, il y avait un bois, et là se trouvait une petite clairière où on avait l'impression de rentrer dans une grotte de verdure. J'avais trouvé cet endroit magique et il collait bien à l'idée de mon projet.

A la fin de l'exposition la commune a récupéré ses pierres blanches et m'a demandé ce que je voulais faire des ardoises. Je leur ai proposé - la clairière étant pleine de lierre - de laisser le cône à sa place pour que la nature puisse reprendre ses droits. Cette idée me séduisait.

Mais trois semaines plus tard on m'a téléphoné pour me dire que des vandales avaient tout mis à terre et qu'il fallait donc tout évacuer. Comme je ne pouvais imaginer voir ces ardoises retourner au container, je les ai récupérées. C'est ainsi que j'ai commencé à travailler l'ardoise, et je n'ai plus jamais arrêté.

Voilà l'histoire de ce matériau, de l'ardoise, de ces ardoises qui ont protégé des vies et vu vivre des hommes. Car c'est aussi cela qui me touche profondément et qui me guide dans cette démarche de redonner vie à des matériaux qui, sinon, auraient été anéantis parce que considérés comme « n'ayant plus de valeur ».

Et puis c'est un matériau qui me correspond bien car il me permet de travailler par ajout et non par retrait.

Je me sens plus à l'aise dans l'addition que dans la soustraction. Partir d'un bloc de pierre impose de soustraire de la matière, alors que dans le travail que je fais, j'accumule et j'assemble, je pars du petit morceau pour arriver au monumental.

Oui, parce qu'évidemment, le sculpteur rogne...

Oui, c'est du retrait, et je préfère l'addition, je me sens plus à l'aise là-dedans.

Le sculpteur, en fait, démolit son bloc

pour arriver à la forme qu'il veut obtenir. Vous, vous partez de quelque chose qui est déjà démolie.

Oui, si on veut, mais dans le sens précis que vous donnez à *sculpter* - démolition de la matière - j'ai, malgré tout, une démarche sculpturale puisque je recoupe l'ardoise pour n'en utiliser qu'une partie. C'est vrai aussi que tout ce qui tombe de ces coupes est réutilisé pour d'autres sculptures ! Avez-vous vu l'installation « *Les veilleurs solitaires* » que j'avais réa-



« *Les veilleurs solitaires* », Anne Jones

lisée pour le Musée-Museum de Gap ? C'est un ensemble de 11 fagots, faits de fines lames d'ardoise d'environ un centimètre de large et un centimètre d'épaisseur, disposées au pied de 11 branches d'arbres écorcées et alignées sur un chemin de métal. Je vous parle de ce travail parce qu'il a été fait avec les restes d'une installation que j'ai réalisée pour l'UCL à Louvain-la-Neuve.

A quel endroit ?

Dans le quartier des Bruyères, pas loin d'un vallon et d'une petite église. J'y ai installé des stèles qui avaient été inspirées par les tablettes d'argile et leur écriture cunéiforme.

Parce que l'ardoise c'est de l'argile ?

C'est une roche métamorphique. Mais j'explique pourquoi les tablettes d'argile.

Pour ce travail un concours avait été organisé. J'avais été sollicitée pour y participer. J'ai donc reçu les plans et commencé mon travail : étude des plans, visite du lieu,... et je me suis rendu compte que toutes les rues du quartier portaient des noms d'écrivains.

Coïncidence ou pas, à ce moment je rentrais d'un séjour à Paris. J'avais été me ressourcer au Louvre, voir les sections Mésopotamie et Egypte, là où je trouve souvent mon inspiration. Je me souvien-

drai toujours de cette salle aux vitrines emplies de tablettes d'argile. Je me revois restant figée sur place, en admiration et disant à mon mari : « Regarde, ça vibre comme mes ardoises ».

La proximité dans le temps de ces deux événements à fait que les noms d'écrivains m'ont rappelé l'émotion que j'avais eue en regardant les tablettes d'argile. Pour moi l'évidence était là, j'allais réaliser des tablettes d'argile de 1,80 mètre de haut, en ardoises.

a toute une musicalité qui prend corps, comme une musique sérieuse.

C'est une matière très généreuse si on respecte ce qu'elle est, sa capacité de résonance et de sublimation lorsqu'elle est mise en relation avec d'autres matières, ce qu'elle est capable de donner à voir comme concept... C'est pour toutes ces raisons que, le plus souvent, je la travaille sur chant.

Mais dans mon travail actuel, le « souffle de l'ardoise », c'est la face de l'ardoise, son plan de clivage, que je donne à voir, et non plus son chant. Ici encore c'est le travail que j'ai fait pour l'UCL à Louvain-la-Neuve qui m'a amené à cela : je devais dégrossir des blocs de schiste qui entraient dans la composition des stèles et pour ce faire je suis allée en carrière. Alors imaginez le bloc de schiste passant et repassant sous la scie à eau ; l'eau giclant sur le mur puis coulant dans une rigole vers le bac de décantation. Je regardais cette eau chargée de poussière d'ardoise s'en aller ; je trouvais ça beau. J'ai alors dit au contremaître, qui guidait la machine : « C'est beau cette eau, chargée de poussière ; je pourrais venir demain avec des papiers aquarelle pour les mettre dans cette eau ? » Il a été interloqué par ma question mais le lendemain j'étais là avec tous mes papiers que je mettais dans la rigole pour récupérer l'eau chargée de poussière d'ardoise. Quand je trouvais qu'il y avait assez de matière sur le papier je le sortais de l'eau et l'égouttais rapidement pour le faire sécher ensuite, à plat. Jusque là rien de plus banal. Mais c'est le lendemain matin, dans le calme de l'atelier, que le choc a eu lieu. Tous mes papiers étaient alignés par terre et je n'avais plus devant les yeux de la poussière d'ardoise mais des paysages de brume, comme dans certaines œuvres chinoises anciennes. J'y voyais des paysages de montagnes, de mers agitées... Pour le coup, j'étais vraiment troublée. Et j'ai pensé alchimie, alchimie d'eau et de sédiments ! Et mon regard passait d'un papier à l'autre puis s'est posé sur mes ardoises pour encore passer des papiers aux ardoises... Il y a eu un long moment d'observation. Je réalisais que je voyais sur les faces de mes ardoises le même style de dessins que ceux que j'avais obtenus sur mes papiers. La question qui m'est évidemment venue à l'esprit est : « la matière aurait-elle de la mémoire ? » Je ne sais pourquoi, mais j'ai pensé à la réminiscence de l'ancestralité. Il me semblait retrouver, avec l'ardoise, ce qui se dit au sujet de l'humain, à savoir qu'en chaque personne il y a une part des ancêtres. L'ardoise, sous l'action de la scie, libérait son sédiment qui, en se déposant sur le papier, donnait une image qui ressemblait à ce que je voyais sur les faces des ardoises. Cela m'évoquait le concept d'ancestralité, de réminiscence de l'ancestralité, de « souffle indistinct »... C'est devenu la base de toute ma réflexion, de mon travail actuel.

Propos recueillis par Jacques De Maet.

Anne Jones expose à la Galerie Brissot jusqu'au 28/2/2011
48, rue de Verneuil - 75007 Paris
Tél : +33 1 42 96 08 92

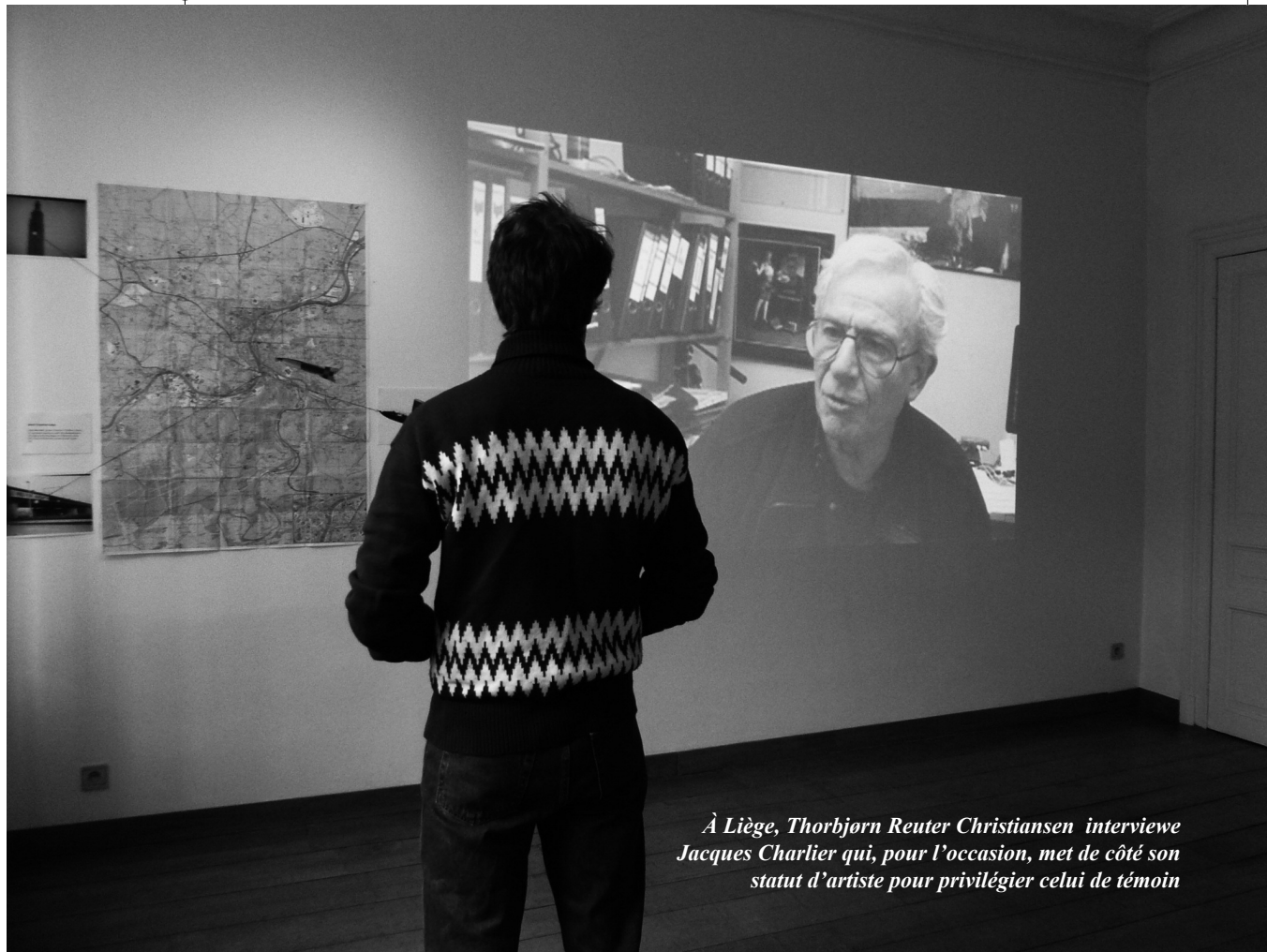
« Dark Tourism »

Thorbjørn Reuter Christiansen explore les limites entre l'art, la politique et le journalisme.

La démarche de Thorbjørn Reuter Christiansen oscille entre art et journalisme. Tel un baroudeur, il sillonne les villes du monde à la recherche de ce qu'on appelle le « Dark Tourism ». Ce tourisme, qui connaît une portée économique de plus en plus importante à l'heure actuelle, consiste en la promotion de lieux associés historiquement à la mort et à la destruction. Chacun de ses voyages est l'occasion d'une découverte de nouveaux lieux dédiés à ce tourisme lugubre. D'Allemagne, de Corée, du Liban, l'artiste ramène photographies et vidéos qu'il agence sous la forme d'une grande composition.

Au regard de ses installations et de ses archives, la démarche est impressionnante, perçue comme une immersion dans ces lieux empreints d'histoire dramatique. En Corée, Christiansen est parti à la découverte de la frontière nord-sud. Une zone démilitarisée est maintenue à la limite de cette frontière. Ce no man's land est devenu au fil des ans une attraction touristique à la fois pour les coréens du sud que pour les touristes étrangers. Au travers des photographies réalisées par l'artiste, on découvre avec stupeur l'implantation d'un parc d'attractions aux abords de ce champ de mines séparant les deux Corées. On perçoit une foule qui regarde par-delà la frontière, grâce aux

longues vues installées sur la terrasse surplombant le paysage. On assiste à la « parade » des touristes venant photographier la Corée du Nord à la limite d'une ligne jaune, la « Photo Line » au-delà de laquelle l'interdiction est totale au risque de voir son appareil détruit. En Allemagne, à Berlin plus précisément, l'artiste s'est attaché à suivre la ligne frontière formée par le Mur et observe « les réminiscences du Mur à travers la ville et le changement géographique qui a pris place lors des vingt dernières années ». Il filme ainsi le trajet du mur le 9 novembre 2009, montrant de la sorte comment cette frontière est transformée en attractions touristiques. On connaît l'exemple de Checkpoint Charlie, point de passage entre la RDA et la RFA, où tout est resté en l'état et où des gardes sont positionnés au poste frontière pour le plus grand bonheur des touristes se penchant en photos avec eux. Christiansen y explore également les visites guidées autour du régime nazi berlinois des années '30. L'artiste agence en général l'ensemble de ses découvertes selon le sujet de la recherche. Pour évoquer Berlin par exemple, il crée une ligne symbolique, retraçant le parcours du mur et ponctuée de photographies d'endroits marqués d'une manière ou d'une autre par celui-ci.



À Liège, Thorbjørn Reuter Christiansen interviewe Jacques Charlier qui, pour l'occasion, met de côté son statut d'artiste pour privilégier celui de témoin

L'exposition à la galerie Flux donne l'opportunité à l'artiste de découvrir la région et d'y compléter sa série dédiée au Dark Tourism. Deux lieux attirent son attention : Liège et Brûly-de-Pesche. À Liège, il interviewe Jacques Charlier qui, pour l'occasion, met de côté son statut d'artiste pour privilégier celui de témoin. Dans un film, il raconte les bombardements subis par la ville, lorsqu'il était âgé de cinq ans. Ces événements sont retracés sur un plan de Liège. Charlier parle ensuite d'une recherche qu'il a effectuée sur Hitler et explique pourquoi il a choisi Brûly-de-Pesche comme site pour y construire ses quartiers généraux. C'est également dans cet endroit qu'Hitler entama

sa gigue à l'annonce de la demande française d'armistice. « Wolfsschlucht I » (le Ravin du loup), nom donné au quartier général, est devenu à présent un lieu de curiosité, avec son musée implanté dans un des cabanons reconstitués.

L'univers de Thorbjørn Reuter Christiansen se situe loin des turpitudes actuelles du marché de l'art. Artiste engagé, il nous présente un travail presque politique, à la limite du reportage par les matériaux employés et son processus de découverte. Il n'en reste pas moins une œuvre qui porte un regard sur des choses auxquelles nous ne prêtons plus attention tellement nous nous y sommes conformés en tant que visiteur curieux. Avec

amusement parfois, nous prenons en photos ces lieux de mémoire sans nous rendre compte que nous perpétuons de la sorte un certain voyeurisme malsain. Les projets de Thorbjørn Reuter Christiansen sont nombreux et le développement touristique de ces zones historiques laisse présager que sa série « Dark Tourism » n'est pas prête de s'arrêter là.

Céline Eloy

«Dark Tourism», Liège, galerie Flux
expo du 11 au 23 décembre 2010

Manifesta 8

À l'artiste nouveau, sans nom et sans égo

Les finances publiques des pays occidentaux traversent une crise grave, tandis que d'autres nuages noirs s'accumulent au-dessus de nos civilisations. Les systèmes qui ont permis aux démocraties de prospérer sont mis en danger, de l'extérieur comme de l'intérieur, et plus personne actuellement n'en cautionne la pérennité. Quel rôle l'artiste peut-il jouer dans ce contexte ? Pluridisciplinaire et multiculturelle, la Biennale européenne d'art contemporain de Murcie vient de se clôturer, qui nous a engagés à prendre part à la réflexion. Et à passer à l'action.

Peut-on continuer, par les temps qui courent, d'installer d'admirables créations d'artistes dans le château de Versailles, comme si aucune révolution n'avait appelé le peuple à se révolter là contre les excès des puissants ? Peut-on envisager que soit couvert de bâches le fleuve Arkansas, pour le plaisir éphémère de nos sens, alors que des couvertures manquent aux sans-abri que nous côtoyons ? L'art, qui s'ingénie à produire des formes inspirées par la perceptivité de créateurs égoïstes, est-il condamné à ne créer que des illusions ? Avec le marché dont les foires commerciales et autres ventes à la criée enrichissent considérablement les détenteurs de représentations de tournesols ou de nénuphars, l'artiste va-t-il œuvrer en complicité de plus en plus décomplexé, serrant la main des spéculateurs qui conditionnent les jugements de goût ? Les canons du champ esthétique semblent en tout cas devoir être revus à la lumière de la mondialisation, des avancées de la

science, des inventions technologiques... et des prises de conscience politiques qui catastrophent notre époque, parce qu'elles donnent par ailleurs une force destructrice aux faibles.

La conscience du chaos qui règne en maître sur le destin de notre planète conduit les manifestations artistiques, plus ou moins cyniques, à intégrer la paradoxale vitalité des mouvements chaotiques du monde. La *Manifesta*, elle, a choisi de combattre à l'échelle de ses moyens les effets traumatisants et mortifères de ce chaos, pour affirmer l'urgence qu'il y a à recréer un lien social entre les hommes, et tracer la voie de la réalisation de multiples projets exemplaires. Dans l'esprit de Beuys et de son exigence de concertation créative entre la société et le politique, la solidarité des créateurs avec les plus démunis est l'un des fils conducteurs de la démarche des curateurs à l'origine de l'événement. Souvenons-nous de notre Histoire et tirons-en des leçons pour évoluer sans reproduire les horreurs du passé. Interrogeons le statut de l'artiste et des autres acteurs du domaine de l'art, reconsidérons les limites mêmes de ce domaine, le rôle de la représentation et par conséquent du spectateur/amateur d'art, sachons quoi faire de nos archives et des objets créés, engageons les médias à s'investir en ce sens : un humanisme à cultiver. Une posture intellectuelle ? Tel qu'il prend forme dans un article de presse, certes, c'est du discours. Mais le débat n'est pas stérile pour autant, la carte n'étant pas sans relation avec le territoire. La *Manifesta*, elle aussi, est une foire.

Expérimentale et militante. Une Biennale nomade dont la 8^e édition, organisée dans le Sud de l'Espagne, a pris en compte toutes ces questions. Entre autres. Marquée à gauche, sa ligne politique la singularise, à l'avant-garde par rapport à la marche du progrès des mentalités. C'est une manifestation peu spectaculaire, plutôt déroutante, qui ne prétend pas séduire l'observateur mais l'invite à un mode de collaboration plus participatif. Le profil de l'artiste qu'elle promeut est résolument altermondialiste. La première édition de l'événement s'est déroulée à Rotterdam en 1996, c'est d'ailleurs aux Pays-Bas (à Amsterdam) que la *Manifesta International Foundation* a ses bureaux. En 2012, la *Manifesta 9* établira ses quartiers en Belgique, dans le Limbourg, c'est-à-dire en Flandre. Les intérêts de ceux qui vivent en situation de précarité alarmante seront-ils encore le moteur des activités développées dans notre pays ? La question est d'une actualité brûlante.

La Révolution (espagnole)

À Murcie et Cartagena, choisies par les organisateurs comme théâtres d'opérations pour 2010 en raison de leur localisation, de leur vocation peu touristique et de la spécificité de leur histoire récente (dans le camp républicain durant la guerre d'Espagne ; terres d'accueil des immigrés maghrébins aujourd'hui), les vidéos et installations étaient les dispositifs les plus en vue. Exit la peinture, sauf à noter les quelques tableaux d'un aveugle turc présentés avec une certaine

perversité au Musée Régional d'Art Moderne de Cartagena. Organisés en collectifs ou autres réseaux associatifs à la base d'ateliers, notamment en lien avec des écoles, les artistes provenaient de tous les horizons. Dispersés à travers les deux villes, les différents sites investis auront permis de découvrir et de réactiver des lieux désaffectés, chargés d'histoire, tels l'ancien bureau de Poste ou l'ancienne Caserne d'artillerie de Murcie, ainsi que la prison San Anton de Cartagena entre autres exemples.

Le rideau étant tombé au terme des trois mois de mobilisation intensive des acteurs de l'événement, nous n'allons pas détailler la programmation, céder au culte de personnalités ou magnifier des interventions, récits de vie et projets existentiels. Soulignons simplement que la thématique du dialogue avec l'Afrique du Nord, proposée par les organisateurs pour focaliser les actions de cette édition, aura entraîné de précieux échanges autour des phénomènes de migration et de mobilité sociale des deux côtés de la Méditerranée, concrétisant la volonté d'élaborer un art de vivre postindus-trielle et postcoloniale. Ajoutons enfin que c'est probablement le refus d'inscrire la plupart des travaux sous l'emprise de l'esthétique qui aura provoqué chez le visiteur la plus grande perplexité. Est-il si peu fréquent que soient ainsi attaqués les bastions du tourisme culturel ? L'art peut-il risquer, en vue d'un devenir politique, de passer pour du « journalisme esthétique » ? Les idéologies qui nous imprègnent tous inconsciemment sont soumises à ces questions, pourvu que l'on se

refuse désormais de perpétuer la longue histoire (de l'art) de l'imposture (1).

Trois groupes de curateurs ont opéré la sélection des artistes et proposé les thématiques abordées : l'ACAF (*Alexandria Contemporary Arts Forum*), CPS (*Chamber of Public Secrets*) et Transit.org.

Catherine Angelini

(1) *A brief history of imposture* est le sous-titre de l'installation audiovisuelle (datée de 2009) de Jasper Rigole, artiste belge de 30 ans qui a fait ses classes à Gand. Intitulée *OUTNUMBERED*, et montrée à Murcie comme l'an dernier au SMAK, elle attribue une histoire fictive à des visages sur lesquels s'arrête le dispositif d'une loupe balayant lentement la photo de classe d'innombrables jeunes gens, chaque visage étant projeté en gros plan sur un écran annexe. Emblématique de l'esprit qui a prévalu à la *Manifesta 8*, c'est cette installation rendant hommage à l'anonymat de l'individu, debout parmi ses camarades, qui a déterminé le titre de notre article.

Contact pour la prochaine édition de la *Manifesta* : info@z33.be
Documents disponibles sur le Web.

MONS

Les révélations du noir



Sugimoto, Civic, New Zealand, 1991 © Belgacom Art asbl



Arnulf Rainer, Van Gogh stellt sich fechkornmaske Cezanne, 1977-1980 © FRAC Nord Pas de Calais

Le noir est-il une couleur ? Il est l'absence de couleurs, du moins en théorie. Dans l'obscurité, rien n'est visible mais bien des choses sont perceptibles. Ce qui est caché peut se révéler dans la nuit la plus profonde. Ce qui s'enfouit sous des couches sombres est mystère à trouver. En art, le noir est vecteur de sens d'autant plus nombreux que l'imaginaire s'y nourrit.

Le musée montois passe donc au noir. Et il le fait avec élégance. Le parcours proposé passe par la peinture, la sculpture, la photographie, la mode, la bande dessinée, la performance, la bijouterie. Tous les goûts sont sollicités.

Sortir du noir

À l'origine, photo et ciné, ces arts récents, étaient en noir et blanc. En référence et référence, Nevelson (1899-1988) a assemblé du bois noirci pour simuler *The Camera*. Voilà pourquoi aussi un cliché particulièrement symbolique de Kereszi (Pennsylvanie, 1973) donne le ton. On y voit une danseuse colorée surgie entre l'obscurité de la salle de spectacle et celle des coulisses, tandis que sur le fond clair du décor se porte une

ombre chinoise ballerine, jeu entre réel et sa représentation.

Un autre instantané, *Descent*, des frères Sanchez (Montréal, 1977 et 1982), montre la chute d'une jeune femme, tombée de ténèbres que troublent des reflets rappelant les coloris de son habillement, en train de s'enfoncer vers un néant invisible mais pressenti. De la vie vers la mort, du visible vers l'effacement, du passé vers l'avenir avec bref passage dans le polychrome du présent.

À partir d'images publicitaires, Oorebeek (Pernis, 1953) s'empare de sujets qu'il dissimule tout en permettant qu'ils demeurent discernables, juste assez pour qu'ils s'avèrent reconnaissables mais néanmoins castrés de leur impact commercial. Peinte sur une radiographie de sein, une vierge à l'enfant, réalisation de Thierry De Cordier (Audenarde, 1954), en perd sa connotation religieuse, réclamant plutôt une interprétation d'imagerie médicale.

Patrick Evereart (Charleroi, 1962) place ses personnages dans une dense atmosphère d'encre de Chine. Il faut du temps à l'œil, de la patience au cerveau pour aller les dénicher derrière les apparences

du monochrome. C'est une quête que l'appareil de prises de vues nocturnes de Ruff (Zell am Hammersbach, 1958) rend plus aisée. Braeckman (Eekloo, 1958) permet, lui, une intrusion dans la pénombre, l'intimité, l'indiscrétion.

Le tissu de la nappe qui recouvre une table devient pour Feldman un moyen d'attester une présence sans réellement la montrer. Au contraire, les intérieurs de cinés d'hier, investis par Sugimoto (Tokyo, 1948), doivent le surgissement de leur décor à la longueur du temps de pose – la durée de projection d'un film – qui a enregistré et fusionné toutes les images pour n'en restituer que la lueur néscente. Boltanski (Paris, 1944), de son côté, recouvre des images de cadavres au moyen d'un drap agité par le déplacement d'air d'un ventilateur. Au visiteur de les soulever, s'il désire en découvrir davantage, aller au-delà du voilé.

Mettre au noir

Gunter Brus (Ardning, 1938), lors d'une performance, se peint une ligne noire verticale qui sépare en deux son corps préalablement teinté de blanc. Écartèlement, séparation de deux aspects de soi, dédou-

blement de personnalité ? Le trait-frontière délimite, découpe, sépare bien plus qu'il n'unit. Mais bientôt, c'est tout le visage, en son unité, qui s'efface sous la peinture cagoule, se concentre sur deux yeux faussement anonymes.

Le cube en acier, déformé par Tony Smith (1912-1980), n'est pas ce qu'on attendait. Il s'écroule ou se redresse, qui sait ? Sa présence, en tout cas, s'impose. Tout comme celle du carré au pastel gras, posé en losange par Richard Serra (San Francisco, 1939). Les formes trapézoïdales de Parmiggiani (Luzarra, 1943) induisent un mouvement, une autre dimension en fonction de leur agencement. Associées à un tas de charbon, dénégation radicale de la sculpture, les toiles au goudron de Venet (Château-Arnoux-Saint-Auban, 1941) ne captent la luminosité que par les reliefs de la matière utilisée, confortant l'idée de la diversité potentielle de la monochromie.

Chez Marthe Wéry (1930-2005), le noircissement graduel d'une cinquantaine de feuilles de papier compose une sorte de livre à travers lequel se lit l'imbibition progressive, la disparition petit à petit de la blancheur du support, son recouvrement qui se réfère à la perception d'une ingurgitation inéluctable et volontaire de la clarté par les ténèbres ainsi qu'à la transformation du pictural en sculptural. Les 33 livres, protégés sous vitrine, englués dans la noirceur de leurs secrets à jamais impossibles à révéler, disent la volonté de James Lee Bryars (1932-1997) de nous laisser frustrés de toute notre curiosité.

User du noir

Prendre un portrait et le repeindre en enfouissant le sujet sous une couche noirâtre est une façon de lui dénier toute identité. Ou de contraindre à envisager ce qui se trouve sous les apparences. C'est ce qu'a pratiqué Arnulf Rainer (Baden, 1928) avec la tête de Van Gogh ou Broodthaers (1924-1976) remplaçant le texte de *Un coup de dé* par des rectangles obscurs, les mots devenus des espaces purement plastiques.

Mener à disparaître n'est cependant pas un rôle que le pictural endosse d'habitude. Faire surgir serait plutôt sa fonction essentielle. Michaux (1899-1984) invente des écritures énigmatiques. Pierrette Bloch (Paris, 1928) traduit des rythmes à l'encre sur papier longuement déroulé. Dubuffet (1901-1985) s'aventure dans

des labyrinthes gestuels, expansion de territoires cellulaires à la surface des supports, grouillement de contrastes avec le blanc.

Le collectif Art & Language transpose le *Guernica* de Picasso, déjà voué au blanc-gris-noir, en un tableau à la Pollock, dédié au seul mouvement. C'est cela également que traduisent les entrecroisements de traits de Raoul de Keyser (Deinze, 1930), tissage gestique où le blanc joue le rôle de trame. À l'inverse, les caches utilisés par le photographe Kurt Buchwald (1953) pour filmer les espaces urbains en escamote des pans entiers car que savoir d'une ville lorsqu'on n'y habite pas ?

Noirs désirs

La bande dessinée n'est pas oubliée. Franquin (1924-1997) a ses célèbres *Idées noires*, Tardi (Valence, 1946) ses rejets de la guerre, Comès (Sourbrodt, 1942) son *Silence*, Blutch (Strasbourg, 1967) ses virulences gréco-romaines, Olivier Deprez (Bruxelles, 1967) se confronte à Kafka, etc.

La mode est au noir durant la deuxième moitié du XIXe et n'a jamais vraiment disparu. Celui-ci reprend vigueur depuis les vingt dernières années du siècle passé. Il demeure en Occident le signe du deuil et, à ce titre, prend tout son sens à travers des bijoux symboliques portés par les veuves. Le design usa du noir jusqu'à la fin des années 50 quand la coloration n'était guère fiable. Il revient après 1980-90 pour les tenants d'un certain classicisme face au baroque ambiant.

Le tour d'horizon proposé par le BAM ne manque pas de charme contrairement à ce que le noir véhicule comme signifiés négatifs. Il est un support très fertile pour une réflexion sur l'art en général, la couleur, la visibilité, le mystère, la provocation. Pour cela sans doute ses commissaires ont-ils bénéficié d'un blanc-seing.

Michel Voiturier

Au BAM, 8 rue Neuve à Mons jusqu'au 13 février 2011. Infos : T.: 065 40 53 30
Canon, Di Salvia, Everaert, Mertens, Pirenne, Simon, Vangodtsenhove, Willemsen, « Manières noires », Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 160 p.



PAS D'OMBRE

SANS LUMIÈRE

JUAN PAPARELLA

DU 02.02 AU 06.05.2011

DRINK : SAMEDI 05.03.2011 A 19H00

Incise

INCISE ESPACE D'EXPOSITION
PASSAGE BERNARD, 139, BLD TIROU, 6000 CHARLEROIINFO@INCISE.BE
WWW.INCISE.BE

Luc Tuymans : Rétrospective

Du 18 février au 8 mai 2011, après Colombus, San Francisco, Dallas et Chicago, Bozar organise une vaste rétrospective de l'œuvre de Luc Tuymans. Cette rétrospective qui couvre les années 1978 à 2008 est organisée en coproduction avec le SFMOMA de San Francisco et le Wexner Center for the Arts de Columbus (Ohio), sous commissariat de Madeleine Grynztein et Helen Molesworth. Quelque 75 œuvres sont présentées sous forme de quatre séries de peintures apparentées : – « At Random », « Der Architekt », « Mwana Kitoko : Beautiful White Man » et « Proper ». En exclusivité pour Bruxelles, des compilations des films super 8 réalisés par Tuymans entre 1980 et 1981 seront projetées. De structure linéaire, l'exposition reconstruit la genèse d'un parcours, elle met en évidence le rapport singulier que l'artiste entretient avec les images. Son corpus de travail provient la plupart du temps de films, de photos d'archives, de coupures de presses. La violence des sujets traités se conjugue avec la douceur du contenu matérialiste de ses couleurs aux tonalités sourdes. Les thèmes choisis déflorent des zones d'ombres, comme l'holocauste, l'assassinat de Lumumba, les expérimentations de laboratoires... En rafraîchissant notre mémoire défaillante, ils accentuent un sentiment de malaise. Au-delà du bien et du mal, qu'est ce qui pousse Luc Tuymans à continuer dans cette voie ? L'explication dans l'entretien qui suit...



« Nous ne sommes pas ici pour gagner, nous sommes ici pour perdre. Mais perdre avec une certaine beauté... »

Luc Tuymans © FluxNews

Luc Tuymans : Les commissaires de l'exposition sont deux femmes, des universitaires, qui y ont travaillé pendant sept ans. C'est la première fois que j'ai laissé deux curatrices faire une exposition chronologiquement. C'est très lisible, ça commence avec des œuvres de 1978 jusqu'à 2008. Elles ont fait une reconstruction complète de trois expositions.

C'est linéaire, ce sera très beau dans cette architecture Horta et ça va être aussi très controversé parce que ce sera une exposition très classique. Au départ, Paul Dujardin voulait faire venir l'exposition qui voyageait à Budapest, Munich et Varsovie, mais je voulais absolument la présence à Bruxelles de « Mwana Kitoko ». (NDLR : dans sa série « Mwana Kitoko-Le Bel homme blanc », présentée au pavillon belge à Venise en 2001, Tuymans revient sur les événements sanglants qui aboutirent voici 40 ans à l'assassinat de Lumumba dont le souvenir est aujourd'hui absent de la mémoire collective belge.)

Le Baudouin de cette série est une pièce qui a été achetée par un collectionneur belge ?

Non, je l'ai donné au SMAK. Je l'ai offert à Jan Hoet.

J'ai aussi proposé Lumumba au musée d'art moderne à Bruxelles, et ils ne l'ont pas voulu. C'est pour ça qu'elle est maintenant au MoMA. Pour cette raison, le catalogue qu'on va faire pour Bruxelles sera à peu près le même, le même texte, etc. en français et néerlandais, mais avec Lumumba en couverture.

Donc pour vous, la scénographie du

Palais des Beaux-Arts est la plus intéressante.

Pour moi, c'est la meilleure architecture. Son aspect colonial convient très bien pour le « Mwana Kitoko ». Ce qui ne veut pas dire qu'on ne peut pas avoir mieux, mais parce ça tourne en boucle, c'est intéressant. Comme si ça ne s'arrêtait jamais.

Si vous aviez du faire la sélection vous-même, qu'auriez-vous changé dans cette scénographie ?

Je pense que le choix qu'elles ont fait est assez compréhensible. Ce qui m'a choqué un petit peu, c'est qu'elles ont fait une reconstruction de « At Random » comme première étape, je ne l'aurais jamais fait. Mais, elles ont eu un point de vue conceptuel à ce sujet qui n'était pas mal : ne pas partir d'une exposition surchargée, surthématisée etc. Dans les dernières salles, il y a un espace où il n'y a pas de lumière et on y a mis tout le « Mwana Kitoko ».

Dès le début, on voit par exemple « Hands » où le visage est complètement effacé et ça revient dans « Der Architekt » ou d'autres. Dans tous les espaces, petits ou grands, il y a un point focal, comme « The Rabbit » ou « Der Diagnostische Blick ». Il y a des choses qui sont déjà ébranlées dans la mémoire. Mais il y a aussi, pour la première fois, des œuvres qui viennent d'Amérique, qu'on n'a jamais vues. Alors l'idée sera d'y confronter le public, physiquement et d'une manière compréhensible. C'est le point de départ. En Amérique, les experts connaissent très bien l'œuvre, je suis dans huit ou neuf collections muséales,

mais on n'a jamais fait faire le tour au grand public, c'est ce qu'on a fait maintenant. Et l'effet est assez extrême : ou ils n'y comprennent rien — c'est assez européen, ce n'est pas flash -, mais en même temps, il y a énormément de gens qui reviennent voir l'exposition. Un jeune type est venu huit fois pour voir l'exposition. Pour que les gens prennent leurs propres distances. Et c'est à ça que je travaille, c'est aussi le propos de peindre maintenant.

Dans l'exposition, on va montrer le matériel filmique qui est maintenant digitalisé. Je n'étais pas vraiment convaincu de montrer ça, mais j'ai été surpris parce qu'il y a beaucoup de matériel intéressant. On peut voir dans ces petits bouts et extraits de films des choses que j'irai peindre plus tard. Les images sont annoncées. C'est une démonstration de toute la démarche dans laquelle j'ai pris distance avec l'image pour avoir l'opportunité de peindre. J'avais arrêté de peindre parce que ça devenait trop existentiel, trop lourd et que je n'avais pas assez de distance. Et à cause de l'idée d'avoir filmé et d'en avoir fait l'expérience — comment on approche l'image et aussi comment on prend ses distances — ça a changé énormément. J'ai d'abord travaillé en réduction, ça se voit, par exemple avec « La correspondance » ou « Die Zeit ». Il y a un point graphique dans l'œuvre qui, à la fin, avec « Turtle » et « W » redevient beaucoup plus de la peinture. C'est toute une traversée qu'on peut aborder visuellement, une expérimentation physique de l'image.

On vient de voir le survol de cette

scénographie et ça donne une idée claire du travail depuis déjà quelques années. Il est clair que l'esprit Tuymans est bien développé. J'ai l'impression qu'il y a chez-vous comme une séduction parce que je pourrais métaphoriquement appeler l'esprit du mal ». On vous sent partagé entre une forme de dénonciation et une forme d'attrait, comme un attrait physique par rapport à ces choses et c'est assez ambigu. Cette ambiguïté dégage parfois un parfum de malaise. Quand on est en face de cette projection virtuelle, ça se remarque encore plus puisque l'exposition est conçue de manière circulaire et qu'on fait un tour dans ce maelstrom qui est parfois assez chargé. Comment vous situez-vous dans cette problématique ? Etes-vous conscient de ça ?

Oui naturellement, conscient et inconscient. La fascination du pouvoir n'est pas une attirance pour le posséder, ce sont les mécanismes de pouvoir qui m'intéressent et aussi le fait que ça a produit énormément de rapports visuels. La violence a toujours beaucoup plus d'impact sur le plan visuel que le bonheur, mais elle permet aussi de faire de l'abstraction avec de la figuration. C'est important. Ce qui est important aussi, ce sont les distances qu'on prend avec les images qu'on reproduit ou produit. Ce sera un peu la même chose pour le spectateur, je pense. Certainement et nettement au Bozar, parce que ce parcours est déjà très clair du point de vue de son architecture. C'est vraiment un parcours qui va instiguer, comme vous dites l'ambiguïté, et en même temps aussi, il

va manifester une sorte de méfiance initiale que j'ai toujours eue envers toutes les images, même celles que j'ai faites moi-même. Et si ça fait penser des gens, c'est déjà énorme. C'est là que se trouve le propos du travail.

Ce n'est pas seulement l'idée d'être un peintre historien, il y a beaucoup plus de lignes, il y a la trivialité. Mais il y a un sous-courant, comme vous dites, qui est, non pas le mal, mais la méfiance. Et ce sous-courant-là est naturellement violent parce qu'il ne peut pas en être autrement. Il peut aussi montrer une certaine tendresse, ça, c'est la peinture même.

Dans ce rapport de méfiance vis-à-vis des images, est-ce qu'il n'y a pas quelque chose qui relève un petit peu de l'idée de traduction, de déplacement d'un espace à un autre. Comment une image peut-elle voyager du monde à un film ou à une toile ? Est-ce que l'image perd ou est-ce que l'image gagne dans ce passage ? Que devient-elle ?

D'abord, je pense que chaque image doit garder sa distance pour elle-même et rester ce qu'elle est en fait. Ça s'est toujours fait dans des expositions qui n'étaient pas chronologiques par exemple. J'ai créé des petits blocs de signifiants. Ici ça devient un peu différent parce qu'on peut voir les images en chaîne. Mais même dans ce cas-là, je pense que ça persiste. L'image est arrêtée, immobilisée ; la narration filmique n'est pas là-dedans, elle peut symboliser, mais elle montre l'image même. Et dans ce sens-là, je pense qu'une exposition chronologique changera peut-être la compréhension

« Si la Flandre devient indépendante, je m'en vais. Je deviens espagnol, je deviens je ne sais pas quoi, mais pas Flamand. »

générale, mais elle ne changera jamais les œuvres, c'est certain.

Je pensais aussi à chaque image en particulier : qu'est-ce qui peut être de l'ordre d'une perte par rapport au point de départ, et d'un gain par rapport à la consommation des images aujourd'hui.

Je pense que l'image est toujours une sorte de perte dès le départ. Mais il faut être très pointu sur des détails, des extraits qui eux-mêmes deviennent l'image. D'ailleurs, moi je ne suis pas du tout semblable, par exemple, aux artistes des années 60 pour qui le point de départ était l'imprimé comme chez Warhol par exemple. Ou la photographie comme Richter qui a, lui même, influencé toute une génération de photographes allemands comme Thomas Struth. Le point de départ, pour moi, c'est beaucoup plus le filmique. Il a un impact psychique énorme sur moi, parce que je suis un enfant de la génération de la télévision. Il y a dès le départ l'expérience de l'abondance des images. Et c'est ça qu'on voit dans la persistance de la peinture, une physicalité. Dans ce sens-là, la figuration est beaucoup plus abstraite et c'est ça qui est important pour moi.

Dans ce parcours chronologique que j'ai toujours dit ne pas vouloir, et qui m'intrigue moi-même, maintenant que je le vois, j'espère aussi voir comment les œuvres résistent à une certaine chronologie. Et c'est là l'importance de l'image. Parce que l'image qui est peinte a une physicalité, mais elle a aussi une autre dimension temporelle, elle possède un temps qui est autre que celui qu'on a perçu, qu'on réalise. Comme toujours, les œuvres vont travailler sur la mémoire. Et la mémoire est inefficace. C'est pour cela que c'est très difficile de se souvenir des choses qui sont peintes par rapport, par exemple, à des choses qui sont des photographiées. On peut aller jusqu'à Jef Wall qui met des lumières derrière des light boxes de mêmes grandeurs que les peintures, et provoque une tension qui rapproche de l'idée de la peinture au 19^{ème} siècle.

Je viens de feuilleter votre catalogue. Voilà deux types d'images qui semblent très différentes. Dans la première, « The Walk », on peut y voir Hitler et Speer de dos dans un paysage de montagnes et dans la seconde « The Rabbit », un lapin virtuel. J'aimerais bien que vous m'en expliquiez le processus. Spécialement ce rapport à Caspar David Friedrich dans la première...

Cette image n'est pas dans l'exposition, c'est Joseph Leo Koerner qui, dans son texte, qui y voit une ressemblance entre la promenade de Speer et Hitler au Obersalzberg et la fameuse toile de Caspar David Friedrich « *Le Voyageur contemplant une mer de nuages* » ou l'on voit un type sur un rocher.

Mais vous personnellement, qu'y voyez-vous ?

Il a raison sur un point. J'ai vu cette image, qui est d'ailleurs une image de 8 mm filmée par Eva Braun, la compagne de Hitler, et j'ai trouvé que l'espace, les couleurs étaient similaires

aux univers de Caspar David Friedrich. Un romantisme mal foutu si vous voulez. Quand je l'ai fait, j'avais ça dans la tête. On voit deux personnages de dos, comme l'autre type qui est seul, mais aussi de dos. C'est l'effacement de l'image, l'effacement de la personnalité, de l'identité, et, en même temps, il y a une identité symbolique d'icône avec les montagnes, etc. En même temps, c'est aussi du kitsch.

Alors, si on met en parallèle cette



Luc Tuymans, *Der Architekt (The Architect)*, 1997; oil on canvas; 44 ½ x 57 in. (113 x 144,5 cm) Staatliche Kunstsammlungen Galerie Neue Meister, Leihgabe der Gesellschaft für Moderne Kunst in Dresden e.V.; © Luc Tuymans; photo: courtesy David Zwirner, New York

image avec l'image du lapin virtuel. Quels sont les rapports entre les deux ? Ici aussi on parle d'effacement quelque part quand on voit ce lapin...

Ce qui est important avec le lapin, c'est que jusque là, je peignais beaucoup de lampes qui n'émettaient pas de lumière. Là, c'est la première fois que la lumière ne vient pas du dehors et donne des choses superficielles ou un simulacre d'ombre. La lumière vient du dedans, de l'intérieur. Des œuvres qui ne sont pas dans l'exposition comme tout ce que j'ai fait pour Wiels avec des images virtuelles, des images qui transformées parce que connectées au Web, sont déjà initiées intuitivement avec le lapin. C'est à cause de ça que je trouve que le choix des curatrices n'est pas si mauvais, elles ont compris notamment une certaine évolution...

La lumière qui vient de l'intérieur, c'est aussi celle du poste de télévision.

Oui, c'est à cause de ça. 'At Random' était entièrement basée sur l'idée de la télévision. Il y a aussi le 'Blacklight' qui était une photographie de police en noir et blanc et j'ai fait du black light avec ça.

La Politique

Dans la version française de votre pochette de couverture catalogue, vous choisissez l'image de Lumumba, pourquoi ?

Le catalogue sera réédité en version française et néerlandaise et Ludion, l'éditeur, voulait une autre couverture pour se distinguer un peu de l'édition américaine. Comme pour moi, c'était important de remonter cette reconstruction de « Mwana Kitoko », au Palais des Beaux-Arts à Bruxelles, c'est absolument intentionnel, et plus subtil de le faire sur la couverture du catalogue que sur une bannière ou autre chose. Je n'ai pas peint que Lumumba, j'ai fait d'autres peintures et on voit que les deux catalogues ont

son armée un type avec lequel il était d'ailleurs dans la même mission — que d'ailleurs j'ai peinte et qui est dans l'exposition — et il a mal compris Mobutu qui, lui, était vraiment un homme de pouvoir. Ce qui est important, c'est qu'on sait avec certitude maintenant, après le bouquin de Ludo de Witte, que ce ne sont pas les américains ou la CIA qui l'ont tué, ce sont les Bruxellois. Et c'est à cause de ça qu'une directrice bruxelloise qui a des liens avec les vieilles colonies ne voulait jamais avoir une donation Lumumba dans son musée d'art moderne. C'est pour ça que la peinture est maintenant au MoMA.

On ne peut pas ne pas faire le parallèle avec la situation belge actuelle qui sent un peu le séparatisme. Quel est votre avis franc là-dessus, sur tout ce qui se passe autour de la séparation possible du pays ?

Je trouve que la séparation n'est pas une possibilité, ça coûterait trop d'argent. C'est indigne au moment où

vont le savoir. Et sur le plan de la culture, c'est aussi la destruction totale. Par exemple Geert Bourgeois a dit « on va supprimer les provinces » sans dire les musées de provinces, le musée à Ostende, dix musées ici à Anvers... Il n'y a plus d'argent pour la culture. Les gens qui nous gouvernent sont des paysans, ils ne viennent pas des villes. On est gouvernés par des paysans ! Alors je peux me retirer simplement dans mon élitisme, qui est un élitisme de gauche, et on n'est pas nombreux, je peux vous le dire. J'ai beaucoup de copains intelligents qui ont tous voté pour la NVA et que je n'ai pas revu depuis les élections. Il y a Tom Barman (NDLR : Fondateur de dEUS) qui a voté pour la NVA, c'est vraiment infernal !

Il y a vraiment une scission même au niveau culturel de la part des artistes. Il y en a qui choisissent leur camp finalement.

Pour la première fois. Parce que auparavant, personne dans monde culturel n'a jamais voté pour un parti nationaliste. C'est la première fois que ça se produit. Ça veut dire qu'on est encore moins nombreux. Si la Flandre devient indépendante, je m'en vais. Je deviens espagnol, je deviens je ne sais pas quoi, mais pas Flamand. D'ailleurs, c'est irrationnel, ça ne peut pas se produire. Ça va détruire, non pas le pays, mais les gens et leurs régions aussi.

Pour moi, le plan B n'est pas vraiment une possibilité. Et je pense que 85 % des Belges ne veulent pas que la Belgique s'arrête. Même pas les Flamands. C'est une construction des médias, c'est une construction du monde politique, c'est de l'orgueil politique, c'est du pouvoir et c'est aussi de l'opportunisme. Et qui a créé tout ça à deux reprises ? Ce sont les démocrates chrétiens du CD&V qui ont fabriqué le bloc flamand dans les années 60, qui ont donné Bart de Wever, qui n'existait pas auparavant. A cause de questions électorales, pas à cause d'un souci pour le public ou d'un sens civique.

C'est pour cela aussi que j'ai pris le poste de commissaire pour Angel Vergara.

Qu'est-ce qui vous a poussé vers ce poste, après avoir occupé le pavillon belge...

Premièrement, la proposition qu'il m'a faite. C'était une proposition symbolique pour nous deux envers le pays : la culture peut se surimposer sur le monde politique et on peut faire ce que les politiciens ne peuvent pas faire. C'est quelque chose de très important. Quand j'ai fait le pavillon à Venise, j'ai mis, à côté du lion des Flandres, le drapeau belge. Parce que c'était une affaire belge, ce n'était pas simplement les Flamands. Ils faisaient leur boulot, le mauvais boulot, taper des gens etc., mais ils n'étaient pas des administrateurs, ils n'étaient pas à la hauteur de ça. Alors, c'est là que Bert Anciaux a pleuré, physiquement. Mais le ministre de la culture wallon est venu au vernissage. Il y avait deux ministres de la culture. C'est une reprise, mais un peu différente, en tant que commissaire avec quand même une certaine autorité, et en tant que collègue artiste de l'autre partie du pays.

Donc, c'est une manière de dire aux politiques « les artistes... »

de leur dire « fous le camp ! » Ils ne donnent pas d'argent, ils ne sont pas intéressés, alors qu'ils nous laissent tranquilles. C'est notre droit, si on doit survivre par nous-mêmes. Parce que pour les quatre, cinq années à venir, il n'y aura rien.

Donc votre implication comme commissaire au pavillon belge a une con-

des lunettes. J'ai fait énormément de portraits de lunettes. Je ne savais pas, c'est accidentel, mais les lunettes sont des choses qu'on n'aperçoit pas. Ça change énormément un visage ou une physionomie, et on prend ça pour quelque chose d'évident. Sur les couvertures des deux catalogues, il y a deux paires de lunettes. Il y a les lunettes de Milteer qui était un type du Ku-Klux-Klan, un soi-disant conspirateur dans les théories conspiratrices autour du meurtre de J.F. Kennedy, qui a disparu en 1978 dans des circonstances un peu ambiguës aussi, et les lunettes du soi-disant intellectuel évolué congolais.

D'un côté le diable et de l'autre Lumumba qui pouvait être considéré comme un héros...

Lumumba, c'est sans doute le premier penseur panafricain. Mais c'était aussi un grand naïf. Ce n'était pas un homme de pouvoir politique et il n'était certainement pas préparé au poste qu'il a eu. Il a mal compris le rapport de force et il a mis à la tête de

on est dans une crise financière mondiale de se proposer ce luxe-là. Je trouve ça totalement con. En même temps, je suis complètement stupéfait par l'ignorance de la masse qui a choisi l'extrême droite, encore pire que le Vlaams Belang, du côté de la Flandre. Ils pensent que Bart de Wever, en tant qu'historien, peut faire des analyses très intelligentes, mais ça ne veut pas dire les conclusions sont bonnes. Ça a mis tout le pays dans un pétrin invraisemblable, qu'on ne peut expliquer nulle part. Alors, j'espère que Vande Lanotte, qui est un politicien doué et expérimenté, trouvera un compromis. Je pense que Di Rupo n'a pas beaucoup bougé et qu'il n'a pas donné la preuve d'un quelconque leadership. Mais sur la question du séparatisme, j'ai toujours été contre. J'étais déjà contre le fédéralisme, maintenant le confédéralisme c'est encore pire. Les gens ne comprennent pas ce qui se passe : c'est la destruction de la sécurité sociale. Pour les Flamands et les Wallons qui ont beaucoup de fric, peu importe, mais les gens dans la rue, ils

notation politique.

Certainement. On ne peut pas nier ça. Moi je vais être perçu comme traître au parti flamand. C'est déjà comme ça, il y a déjà des spams sur mon E-mail: je suis anti-flamand, je suis un traître, je suis une caste élitiste bobo.

Que pensez-vous du travail d'Angel ? Il est très loin de vos propositions.

Non, je trouve que dans les propositions d'Angel, il y a des convergences. On a tous les deux, de manière visuellement différente, un intérêt pour la question des rapports de force. Il y aura un bout où on voit Berlusconi, on va réouvrir le cas du meurtre de Pasolini qui sera aussi dans cette frise.

C'est vous qui avez eu l'idée de parler de Pasolini ?

Oui, j'en ai parlé avec Angel quand j'ai vu les extraits de films. C'est aussi un truc de Berlusconi qui a paru, qui était aussi intéressant...

Donc vous avez donné une impulsion aussi quelque part.

En même temps, je me distingue de ça. Il le prend ou il ne le prend pas, c'est une sorte de conversation. C'est inévitable, je ne suis pas que curateur, je suis aussi artiste, c'est normal qu'on en parle.

Et de toute façon, il y a aussi un intérêt commun pour l'histoire de ce pays en particulier.

Oui. C'est pour ça que je lui ai donné le titre « Feuilleton ». L'œuvre d'Angel est, d'une certaine manière acharnée, mais doit s'acharner encore plus. Et maintenant, c'est sa grande chance de pouvoir le faire dans cette architecture coloniale du pavillon belge. Il est aussi fils d'immigrés espagnols. Il y a beaucoup de lignes sur lesquelles on peut intervenir. Il y a aussi beaucoup de signifiants qui jouent en même temps. Maintenant, c'est une manière de focaliser là-dessus. Mais bon, ça c'est son job.

Vous êtes un admirateur de Pasolini. Pourquoi ne l'avoir jamais intégré dans un de vos travaux ? C'est un personnage très impliqué. Vous n'avez jamais pensé à le peindre ?

D'autant qu'il avait un visage aussi très intrigant... Je ne l'ai pas peint parce que il était très fort dans ses interviews, également d'un point de vue auditif : sa voix, ses juxtapositions, la simultanéité, c'est beaucoup plus beau. D'ailleurs c'était un type qui faisait des grands films. On peut voir les films, on peut entendre le type, on ne doit pas faire une peinture de ça.

Il n'était pas assez malsain.

Je pense que ce sont des choses qu'on peut admirer et on ne peut rien faire avec des choses qu'on admire.

Donc tout ce qui est dans votre peinture, ce sont des choses qui sont de l'ordre de la méfiance.

Oui, qu'on ne peut pas admirer.

Mais quand même, Lumumba, vous ne l'admirez pas ?

Je l'admire, mais c'est une admiration différente. On entre dans l'histoire politique et il fait partie de cette histoire. Comme personnalité, il pouvait être vu comme admirable, mais il pouvait aussi être vu comme un grand con. D'ailleurs, quand on entre dans la politique, on ne doit pas être idéaliste, parce que ça devient irrationnel. On doit avoir un certain pragmatisme. Beaucoup plus que dans le rayon de l'art et de la culture. C'est pour ça que je pense que les hommes de culture, les femmes de culture, les artistes ne devraient jamais faire ou devenir des politiciens. C'est malsain.

Succès

Vous êtes l'artiste le plus coté au niveau international, l'artiste belge qui est connu partout dans le monde. Vos prix s'envolent un peu partout, vous avez une notoriété internationale affichée. Pouvez vous nous donner la recette de comment on finit par décrocher la première place au hit parade. Venant de Belgique, est-ce qu'il y a eu quelque chose de particulier qui a fait que vous puissiez y accéder...

Il faut avoir la chance, c'est la même chose pour tout le monde. Mais on doit apercevoir qu'il y a une chance et à partir de là, on doit travailler. C'est un travail énorme. Le parcours et le boulot que j'ai fait, c'est démesuré, presque inhumain. J'ai fait 105 expositions solo de 1988 jusqu'à aujourd'hui, beaucoup d'expositions institutionnelles, des grandes expositions. Par exemple l'exposition de Munich était plus grande que celle-ci, c'était une exposition avec 95 tableaux et un mural etc. J'ai fait beaucoup de colloques, de conférences. J'ai écrit, je me suis engagé sur tous les plans culturels. Naturellement, ça aide à la notoriété, mais en même temps, j'ai toujours gardé et sauvegardé l'œuvre — ce qui est important. Je ne suis jamais entré dans un style. Maintenant, dans Artforum ou d'autres revues, on parle de style ou de « Tuymans effect », mais ce sont des choses qui se sont construites dans le temps. On doit se sauve-



Luc Tuymans, *The Rabbit*, 1994; oil on canvas; 23 1/4 x 28 1/8 in. (59,3 x 71,5 cm); Private collection, courtesy Hauser & Wirth, Zurich / London © Luc Tuymans; photo: courtesy David Zwirner, New York

«Je suis devenu artiste pour le respect pas pour l'argent. Si je ne voulais pas être un artiste, je serais déjà milliardaire.»

arder, on doit rester pointu, on doit rester vigilant. C'est de l'être resté jusqu'à maintenant, de n'avoir jamais eu l'idée de m'appuyer sur le succès, de me laisser tomber dans une chaise longue et de dire « maintenant je vais tranquillement » que je le dois. Non, c'est toujours une tension.

Mais qu'est-ce qui a fait votre succès au niveau mondial ? Il y a une exposition qui vous a propulsé en avant ?

Il y a trois points charnières qui ont été très importants. Le premier était l'exposition que j'ai fait dans les locaux des amis du musée d'art contemporain de Gand. C'était en même temps que l'exposition que j'avais au PMK, le musée à Ostende que Van Den Busche m'avait donné. D'un coup, c'était national: des journaux ont reproduit les œuvres en couleur. C'est alors que je suis allé chez Frank, mon galeriste depuis 20 ans (Frank Demaegd, directeur de la galerie Zeno X à Anvers) et, à cause de lui, il y a eu la deuxième étape, en 91.

Je savais déjà que Jan Hoet aimait le travail. C'est le premier que j'ai invité et que j'ai pu rencontrer directement deux jours après lui avoir donné un coup de téléphone. Je l'avais vu à la télé, il hurlait et j'ai pensé que c'était le type le plus dur. J'y suis allé et un an après, il a acheté sa première peinture dans mon atelier. C'était avant que je n'aie montré des œuvres dans le circuit des galeries etc.

La deuxième étape c'était quand Ulrich Loock est venu; il était à ce moment-là directeur de la Kunsthalle de Berne. Il est venu par hasard aussi, il devait compléter des choses avec Frank à propos d'une exposition qu'il avait fait avec Raoul De Keyser. Il a

vu les premières œuvres dans la galerie et le petit catalogue que j'avais fait moi-même pour Ostende et Gand. Il a demandé à Frank ce que c'était et Frank l'a conduit jusqu'à la porte de mon atelier au moment où j'étais en train de sortir. Si j'étais sorti quatre minutes plus tôt, je l'aurais raté! Je lui ai montré 150 tableaux, il n'a rien dit. J'ai pensé que c'était foutu. Je suis rentré à la maison, Frank m'a donné un coup de téléphone: le type était complètement séduit. Il n'avait pas vu ça depuis Richter en fait. Et il me proposait une exposition au Kunsthalle à Berne. Alors là, il demande « est-ce que Luc est dans la Documenta ? » Frank dit non, parce que je n'y étais pas. Mais un de ses copains était dans le staff de Jan Hoet, et la rumeur va jusqu'à Jan et d'un coup, je suis dans la Documenta. J'avais peur de ça, parce que j'avais peur de la vitesse et du risque d'un impact négatif sur l'intégrité de mon œuvre. J'avais pensé à une vitesse plus « normale ». J'ai fait en sorte que toutes les expositions en dehors du pays, par exemple « Le creux de l'enfer », aient lieu juste avant pour qu'il n'y ait pas de prise de Jan Hoet sur moi. Et j'ai aussi demandé de ne pas y mettre les œuvres faites pour la Documenta.

A partir de là, j'ai compris comment agir et comment faire la distinction entre le monde de l'art et l'œuvre d'art. Je vis déjà depuis 30 ans cette sorte de schizophrénie où je fais les deux. Et moi, j'ai la possibilité de faire les deux, alors évidemment, je suis là. Ce sont aussi mes ambitions. Et c'est à cause du fait que je vois plus loin que le bout de mon nez, que je suis assez assertif, que ça se produit. En même temps, on doit sauvegarder la qualité de l'œuvre. Ce sont les deux choses.

En tant qu'artiste qui travaille avec des images qui existent ou des images figuratives, c'est encore plus dur, plus difficile. Qu'est-ce qu'on va peindre? Si j'étais Brice Marden, je ferais la même chose pendant 20 ans. Non, je dois à chaque fois convaincre de nouveau. Et c'est là que se trouve la tension qui est importante. Je ne vois pas la peinture que je fais comme de la figuration. Elle devient de plus en plus abstraite en même temps qu'elle devient de plus en plus figurative, mais la dernière exposition 'Corporate' qui se tient à New York est une exposition très abstraite. Alors, c'est de cette façon là que ça évolue en fait.

Donc l'idée d'une rétrospective, c'est arrivé un peu trop tôt. L'histoire de Luc Tuymans n'est pas écrite encore.

Espérons! Mais tout ce qui est dans ce bouquin s'arrête avant Wiels. Quand cette exposition sera en cours, l'exposition des nouvelles œuvres à Anvers sera en cours. Il y a une nouvelle exposition qui est en cours maintenant avec 11 tableaux chez David (Galerie David Zwirner à New York). C'est important, quand on a un truc si grand comme ça de ne pas entrer dans un cul-de-sac, ça perturbe, c'est un peu endommageant, et c'est très heureux que j'aie su quand même prendre le temps de m'engager sur ce que je fais — faire la peinture qui n'a rien à faire avec tout ça.

Vous avez encore le temps de peindre en fait.

Je prends le temps. Je suis tellement discipliné depuis 25 ans, mais ça veut dire qu'on n'a pas pris de vacances pendant huit ans. ... Je commence le matin et je peins jusqu'à ce que je trouve que la peinture est là, alors je sors de l'atelier, ça peut être quatre heures, cinq heures, huit heures, quatorze heures, peu importe.

Vous travaillez sur plusieurs peintures ?

Non, une à la fois. Travailler sur plusieurs tableaux, je ne pourrai jamais faire ça. Ce n'est pas mon processus. Je ne suis pas un artiste de processus, je suis beaucoup plus un artiste de

l'immédiat. Pour moi, la peinture est centrée sur l'idée de timing, de précision. Et ça, c'est vraiment dans le moment, c'est pas quelque chose qu'on peut faire demain.

Sur la stratégie...

Il y a une violence psychologique, mais on doit toujours être vigilant, c'est ce que ma mère m'a appris: on peut être heureux pendant trente secondes mais après, ça ira mal... J'ai compris aussi qu'il ne fallait jamais sous estimer des situations avec les gens. Ce n'est pas de la stratégie, c'est peut-être de là que vient cette méfiance qui fait que je suis plus vigilant. Les gens prennent ça pour de la stratégie, moi je vois ça comme un point émotif, une espèce de respect envers les gens. Je suis devenu artiste pour le respect pas pour l'argent. Si je ne voulais pas être un artiste, je serais déjà milliardaire.

Pour le respect que les gens ont vis à vis de vous ou que vous avez vis à vis des gens ?

Les deux, on ne peut pas devenir quelque chose dans la culture ou dans le monde culturel sans une certaine générosité. Nous ne sommes pas ici pour gagner, nous sommes ici pour perdre. Mais perdre avec une certaine beauté...

Propos recueillis par Colette Dubois et Lino Polegato

Yvonne Rainer, *Carriage Discreteness*, performance à l'Armory Regiment (NY), octobre 1966

C'est une page importante de l'histoire de la performance et de l'art interdisciplinaire qui s'est déroulée au *Regiment Armory*, ancien arsenal à New York durant l'automne 1966. On l'avait oubliée faute de trace et vu le caractère débridé des événements. Elle a ressurgi grâce à l'exposition *9 Evenings Reconsidered : Art, Theater and Engineering, 1966* (commissaire : Catherine Morris) présentée au MIT Visual Art Center à Cambridge (USA) en mai 2006 et au Museum für Gestaltung à Zurich (CH) en septembre 2008 – avec un catalogue bien documenté. Elle refait surface aussi maintenant grâce à la diffusion des très beaux films réalisés par Barbro Schultz Lundestam présentés récemment dans le cadre du Festival d'Automne et avec le support de la Médiathèque de la danse à Paris. D'origine suédoise et réalisatrice de film ainsi qu'éditrice, Barbro Schultz Lundestam est tombée il y a plus de vingt ans sur les archives filmées de ces neuf soirées – qui donnèrent lieu à dix performances. Elle s'empare de ces bobines alors dans un très mauvais état de conservation, et communique sa découverte à Robert Rauschenberg, artiste fortement impliqué dans ces performances à l'époque. Celui-ci l'encourage à faire quelque chose avec ces documents exceptionnels de même qu'il finance via sa fondation la restauration des films – première étape à un long processus pour remettre en forme les documents existants, les suivantes consistant à trouver d'autres sources, à rencontrer les artistes, à avoir leur témoignage ainsi que ceux des contributeurs pour arriver à réaliser cette série de dix films dont trois demandant encore à être complétés. Mais situons d'abord ces performances et les artistes qui en étaient les auteurs – autant de danseurs, de performeurs, de plasticiens que de musiciens. On assiste en effet aux manifestations suivantes : *Grass Field* de Alex Hay, *Carriage Discreteness* d'Yvonne Rainer, *Bandoneon ! (a combine)* de David Tudor, *Kisses Sweeter Than Wine* d'Öyvind Fahlström, *Open Score* de Robert Rauschenberg, *Vehicle* de Lucinda Childs, *Variations VII* de John Cage ainsi que *Solo* de Deborah Hay, *Physical Things* de Steve Paxton et *Two Holes of Water* de Robert Whitman.

À quoi s'ajoute la participation de près ou de loin de Carl André, de Frank Stella, de Trisha Brown, de Robert Morris et de Simone Forti pour nommer des personnalités qui ont marqué le développement artistique à venir. Et

sans manquer de mentionner toute la clique artistique new yorkaise présente pour voir ces performances parmi un public bourgeois nombreux. C'était un véritable *must* (annoncé dans le *New York Times*) auquel ont assisté quelque 10.000 personnes pour la plupart désarçonnées mais enthousiastes. Car le second ingrédient capital amené dans ces performances, c'était la synergie avec une technologie de pointe obtenue grâce à la collaboration d'une trentaine d'ingénieurs de la société Bell Telephone Laboratories. En effet, cette entreprise qui avait vu le jour par l'entremise de Billy Klüver, ami proche de Pontus Hulten (fondateur du Moderna Museet en 1958 à Stockholm) et des artistes post-pop, minimaux et conceptuels qui alimentaient l'effervescence en art de l'époque, associait la technologie aux diverses productions – cette technologie dont les artistes voulaient s'emparer mais qu'ils possédaient peu et dont les outils leur échappaient. Klüver, lui-même ingénieur chez Bell Laboratories, société à la pointe de la recherche dans ce domaine, avait en réalité d'abord été appelé à contribuer au programme d'un festival associant art et technologie à Stockholm (d'où il était originaire). À cet effet, il fonda l'association *Experiments in Art and Technology* (souvent référencée par ses initiales EAT). Mais le festival, à la veille de donner cours aux manifestations, a dit ne pas pouvoir accueillir l'équipe des trente ingénieurs en plus des dix artistes pour la réalisation de ces performances. (détail dans l'entretien ci-après). Aussi, dans la précipitation mais également avec la volonté de faire aboutir cet incroyable travail entamé par les artistes avec les techniciens, l'équipe dénicha à New York, cet arsenal immense où purent avoir lieu les performances – à raison de deux ou trois par soirée, sachant que chaque performance s'est produite deux fois au gré des neuf soirées.

Durant l'automne 1966, on assiste ainsi à New York, au déroulement de performances préparées mais jamais répétées (donc, relativement improvisées), mêlant une technologie du son et de l'image, une transmission de sons captés par téléphone (pour John Cage) et transformés en ondes particulières, qui dans d'autres cas (Lucinda Childs) actionnaient des ombres. Les intervenants sur scène étaient variablement au nombre de trois, de quatre (pour la partie de tennis sonorisée de Robert Rauschenberg) et jusqu'à quinze ou vingt si l'on tient compte

des techniciens. Le bouillonnement inventif, la liberté dont disposaient les artistes, le rapport entre interventions simples, reprises au quotidien et leur transformation par moyens techniques et digitaux (invention du microcontact) à la pointe du progrès (début de la transmission d'information « sans fil ») furent autant de composantes qui fascinèrent sur le moment avant de se développer réellement en interaction avec les arts de la scène, surtout.

Parmi les œuvres qui naquirent de cette alchimie, il est bon de souligner une d'entre elles dont l'emphase fut plus fondamentalement théâtrale. C'est celle de Öyvind Fahlström, artiste suédois mort jeune (à 46 ans) qui avait une pratique tant de critique d'art que de réalisateur radio, d'écrivain poète et d'artiste plasticien. Avec *Kisses Sweeter Than Wine* (reprise de la chanson écrite par Randy Sparks), il développe une énorme fresque d'art total associant le texte (prononcé ou projeté) aux coupures de radio, aux images de cinéma, au jeu de théâtre avec des figurants maniant une voilette, des oreillers, un long ballon argenté gonflé à l'hélium (allusion aux missiles). Et tout cela, au moment de la guerre du Vietnam à laquelle il est largement fait allusion (interrogeant des soldats revenus de guerre comme des drogués ou des malades psychiatriques) dans une formidable fable des temps modernes.

Au sujet de la réception, certes mitigée, faite à ces performances sur le coup, je cite Brian O'Doherty : « ... *9 Evenings received on the whole an appalling press (une presse désastreuse) – based mainly on the justifiable irritation of interminable delays, technical failures of the most basic sort, and long dead spaces between, and sometimes in the middle of, pieces. Yet as such irritations fade away one is left with startlingly persistent residual images, and strong hints of an alternative theatre that has been lagging in the post-Happenings penumbra between art and theatre, there tending to cultivate its own clichés.* » (cfr cat. p.75)

Isabelle Lemaître

Remise à l'écran des *9 Evenings* qui se sont déroulées à New York en 1966

Entretien avec

Barbro Schultz Lundestam,
réalisatrice des documentaires.

IL : Qu'est-ce qui vous a amené à vous intéresser de près aux *9 Evenings* ?

BSL : Au départ pour moi, il y a les années 60 à Stockholm où je vivais. Avec Pontus Hulten, c'était absolument extraordinaire tout ce qui se passait. Il invitait tout le groupe de la *Judson Church* et des artistes pop dans son musée. Et il faut savoir qu'à l'époque, pour tous ces artistes américains, (Rauschenberg, Johns, Oldenburg, Dine, Warhol lesquels rencontraient Tinguely, Spoerri...), c'était leur première exposition dans un musée – le jeune Moderna Museet. Ils avaient des projets dans des galeries à New York ou dans des contextes informels mais pas dans des institutions officielles. J'ai donc fait un film sur cette période que j'ai vu et vécu de très près, notamment les happenings de Öyvind Fahlström qui était artiste autant qu'écrivain et critique d'art. Plonger dans ces *9 Evenings*, c'est donc comme retourner dans mon adolescence ! Bien sûr, j'avais un peu peur lorsque Robert Rauschenberg m'a demandé de faire quelque chose avec ces bandes que j'avais retrouvées – bandes filmiques des soirées qui étaient dans un état épouvantable, humides et couvertes de moisissure. Alors, j'ai commencé mon premier travail avec Fahlström que j'avais bien connu (il était entre temps décédé en 1976). Les neuf autres artistes à qui je m'adressais déjà dans l'idée de faire un film sur chacune de leur performance hésitaient. C'était une période intense, pensaient-ils, mais ils ne savaient pas trop quoi en dire. Plus tard, j'ai montré le film que j'avais réalisé sur Fahlström et ils ont accroché. À partir de ce moment-là, ils se sont souvenus des événements plus en détail. Et le travail de mémoire a pu commencer. Je pouvais procéder à une reconstitution avec l'aide des artistes, de Billy Klüver, de sa femme, Julie Martin – qui avait été assistante de Robert Whitman dans cette série de performance et avait attentivement suivi l'ensemble. Entre temps, Klüver est décédé (en 2004). Cela faisait déjà environ 20 ans que j'avais initié ce travail. Mon premier film sur Fahlström, je l'ai terminé en 1995. Et après je me suis consacrée à celui portant sur Robert Rauschenberg achevé en 1997. Il a d'ailleurs été montré dans la rétrospective accordée à Rauschenberg par le Guggenheim à NY fin 1997. Aujourd'hui, j'ai monté sept des dix films sur Ö. Fahlström, R. Rauschenberg, J. Cage, D. Tudor, Y. Rainer, L. Childs, A. Hay. Il m'en reste trois à réaliser : Deborah Hay, Steve Paxton et Robert Whitman.

IL : Combien de temps duraient ces performances et dans quel ordre ?

BSL : Les temps des performances variaient selon chaque cas. On ne connaît pas exactement la durée de chaque événement, ou alors approximativement. Mes films qui présentent d'abord les images d'archives que l'on possède de ces événements se déroulant au *Regiment Armory* (arsenal) à NY (où se tenaient déjà d'autres événements artistiques comme la foire de l'Armory Show, par

exemple), réduisent le happening à environ 15 ou 20 min. (sauf dans le cas de Fahlström, j'y reviendrai). Mais cela représente la quantité de documentation que l'on possède plus que la durée réelle des spectacles. J'aime à préciser que le générique a été écrit par Rauschenberg et la bande son que l'on entend en introduction à chacun de mes films est d'abord de J. Cage mais ensuite de R. Rauschenberg lui-même, au synthétiseur. Rauschenberg est de ceux qui ont beaucoup aidé à la réalisation de ces films avec un financement venant de sa fondation, comme j'en ai eu un de la John Cage Foundation, de David Tudor. Pour Fahlström, j'ai obtenu un petit financement de la ville de Stockholm. Mais bien sûr, ce travail de relève de fond est à recommencer chaque fois. Il y a aussi beaucoup d'autoproduction. La France m'a aidée. Car le centre Pompidou en la personne de Philippe-Alain Michaud m'a acheté les films – en tout cas, les archives, mais aussi mes réalisations complètes. J'ai également déposé un exemplaire de chacun de ces films à la Médiathèque de la danse (Paris) – où l'on peut les visionner sur demande préalable. Enfin trois d'entre eux ont été édités par MicroCinema, ceux de Cage, Rauschenberg et Tudor. Pour ce qui est des originaux, c'est-à-dire des archives, elles se trouvent à la Fondation Daniel Langlois à Montréal.

IL : quelle est l'origine de cette entreprise entre art et technologie ? Comment cela s'est produit ?

Pour revenir au début de l'histoire de ces *9 Evenings*, c'est vrai que le projet avait été pensé pour Stockholm. C'est une institution musicale qui existe toujours là-bas, le Fylkingen, qui voulait monter un festival d'art et technologie. Pour cela, il s'était adressé à Billy Klüver afin d'avoir sa collaboration. Celui-ci avait fort bien accueilli l'initiative et avait dès janvier 1966 lancé ce projet avec des techniciens des Bell Telephone Laboratories ainsi qu'un panel d'artistes new yorkais ou basés là à NY. Seulement, à la veille des événements prévus en juin 1966, il y a eu un désaccord, essentiellement parce que le Fylkingen ne voulait accueillir à Stockholm que les artistes, pas les techniciens. Cela paraissait impossible aux yeux des artistes. Car il y avait eu une vraie collaboration entre eux et les techniciens. De plus, ils rejetaient cette forme de hiérarchisation que l'on établissait entre les contributeurs. On dit aussi qu'il y avait un problème d'électricité avec cette différence de voltage entre les USA et l'Europe. Mais ceci n'était pas un vrai problème. En tout cas, il pouvait être surmonté. Alors, dans une certaine précipitation, c'est Deborah Hay, je crois, qui a trouvé l'espace du *Regiment Armory* libre à NY en octobre de cette même année. Ils l'ont loué pour quinze jours, neuf soirées de spectacle et cinq de préparation – ce n'était pas beaucoup. Mais grâce à la réactivité de l'équipe, les performances ont pu se produire !

IL : Votre film portant sur la création d'Öyvind Fahlström est nettement plus long que les autres. Il dure 70 min tandis que les autres documentaires s'étalent sur 40 min environ. Et ce n'est pas que vous y

Lille et Paris : deux expositions qui présentent la scène belge.

Il se déroule en France à peu près en même temps, deux expositions qui présentent la scène belge. Ce sont des événements de taille et d'importance différentes disposant de moyens à la mesure des institutions respectives qui les accueillent, à savoir amples au Fresnoy (Lille) et maigres en ce qui concerne le Centre Wallonie Bruxelles (Paris). Mais elles ont en commun au moins deux points : chacune ne se limite pas à la production belge au sens strict et l'une comme l'autre se profile selon un médium précis, la vidéo ou le film pour Le Fresnoy suivant la spécialité de cette école et la photographie au Centre Wallonie Bruxelles car il s'agit de montrer une sélection d'œuvres tirées de la Biennale International de Photographie (BIP) de Liège. Ce que je constate, c'est qu'au-delà du caractère nettement historique de la première et plus orienté « jeunes artistes » de la seconde, il y a une tendance dans les deux cas, à déborder des limites tant du support que de la géographie restreinte. En effet, au Fresnoy, s'associe à la vidéo la présentation d'objets, de sculptures et d'installations de même qu'au CWB, se joignent sculpture et vidéos à la majeure photographie. Sur le plan des appartenances nationales, des artistes comme Ricardo Brey (cubain à Gand), Orla Barry (irlandaise à Bruxelles), Pierre Bismuth (français à Bruxelles) font partie du programme lillois tout comme Edouard Levé (français), Smoke Collective (belge, français, finlandais, espagnol), Martin Schoeller (américano-allemand), Catherine Vernet (suisse à Paris) sont associés à l'exposition au fort accent belge francophone du CWB. C'est un trait particulièrement belge que de franchir l'interdit ou d'outrepasser la loi comme le fait remarquer le psychanalyste Christian Vereecken. On ne peut pas réserver exclusivement aux belges de *froucheler* avec la loi mais tout de même, c'est une pratique courante, une fierté nationale quasi – que les français nous envient ! Et si ceux-ci s'y appliquent dans un programme d'exposition ou l'autre, c'est à coup d'effort et de volontarisme prononcé.

Pour Les (in) contrôlés, Anne-Françoise Lesuisse, commissaire de l'expo-



Gwendoline Robin « Pauvre Gwen » 2005, projection vidéo, 4'45, couleur, sonore

sition (et responsable des arts plastiques au Centre culturel de Liège – Les Chiroux) a réuni une douzaine d'artistes en équilibre approprié avec l'espace. L'accrochage est soigné, le volume des pièces maîtrisé, et l'on a le sentiment d'une assez belle unité entre les parties. Ce qui fait récurrence, c'est le corps humain présent dans la plupart des œuvres, ce corps mis à l'épreuve de la dépendance, de la menace, de l'identité, du carcéral, de la famille ou de la manipulation génétique. Par contre, la qualité propre à chaque travail est plus inégale. Pauvre, par le type de sujets représentés, est celui de Nicolas Clément, limité quoique techniquement abouti celui de Nathalie Noël, spectaculaire celui de Martin Schoeller, *trash* celui du collectif Smoke. Très satisfaisantes sont les œuvres de Messieurs Delmotte, de Sophie Whettnal dont le profil exposé aux gestes distancés d'un

boxeur en action fait étonnement songer à celui de Marina Abramovic. Et remarquables les quatre photos d'Edouard Levé qui rassemble sur fond noir, des figurants en posture de rugby avec une dose d'angoisse, de merveilleux et d'inconscient mélangés. Enfin, on a l'heureuse surprise d'une très jeune artiste (de Charleroi), Mélissa Desmet qui montre trois autoportraits posés et maquillés de type post pop. Ils contiennent une sacrée charge métaphysique.

Avec ABC qui tient autant pour Art Belge Contemporain que pour l'abécédaire de Marcel Broodthaers, nous avons à faire à une exposition majeure qui rassemble une quarantaine d'artistes pour la plupart reconnus même si la diffusion de leur travail rayonne parfois davantage en pays germaniques et que le public français n'en

connait que des fragments. C'est précisément toute la valeur de cette entreprise : donner une vision de qualité de l'art belge de ces vingt dernières années. Et c'est ce qui mériterait le détour de « plus » de public parisien, entre autres. Les centres d'art et autres structures du genre en périphérie – qui font un excellent boulot – sont trop peu visités, c'est dommage.

Dominique Paini, ancien directeur de la Cinémathèque française (de 1993 à 2000) et commissaire de l'exposition avec Pascale Pronnier du Fresnoy, a brassé aussi large que possible à partir de la dominante vidéo qui s'imposait et a assuré une grande qualité de contenu autant que de forme dans les pièces. Seule la volonté ou le désir d'associer quelques œuvres d'art plastique au programme pose question (ou pose problème). Car devant elles, on s'arrête beaucoup moins. Les œuvres de Wim Delvoye (*Kiss, série sexRays*, 2001), de Els Vanden Meersch (*Raïme*, 2009) tombent un peu à plat, celles d'Ana Torfs, Marie-Jo Lafontaine, Stephan Balleux font décor. La présentation du travail de Stefaan Dheedene au titre de jeune recrue présente peu d'intérêt. Ceci mis à part, pléthores sont les vidéos formidables. Mes coups de cœur que j'ai eu le plaisir de revoir portent sur *Le guide du parc* (2001) de Sven Augustijnen où un habitué nous ballade dans le parc royal la nuit à Bruxelles, *The Spining Wheel* (2002) de Jos De Gruyter et Harald Thys qui coïncident dans un cube « pas blanc » des scènes de famille stéréotypée et des discours en voix off, *Wideawake* (2003) d'Orla Barry entre théâtre fictionnel et réalité, *Autoportrait contre nature* (2001) de Michel François augmenté de *Map of the World (last flag)* (2006) aux drapeaux supplantés par l'image de globules vidéo projetés, *Lost Nation* (janvier 1999) de Johan Grimmonprez qui aurait décidé de montrer cette pièce-là plutôt qu'une autre étant donné les

récents résultats des élections en Belgique (et la percée du politique sensiblement d'extrême droite, Bart de Wever), *PATRIA (Vive le Roi, Vive la République)* (2010) de Koen Theys, immense fresque filmée confondant les casques bleus avec le souvenir de l'indépendance de la Belgique, *James Ensor à Oostende* (2005) de Guillaume Bijl ou un très beau readymade en cinéma.

De Leo Copers, Patrick Corillon, Gwendoline Robin, Pol Pierart, nous avons aussi de bonnes pièces relevant successivement de la performance aveugle aux Musées Royaux des Beaux Arts à Bruxelles, de la perte et de la disparition avec Oscar Serti, de la sensation forte et éphémère entre le réel et le ridicule pour Robin et du détournement de sens lyrique et merveilleux avec Pierart. Les surprises et emballages me sont venus d'Hans Op De Beeck, de Jacques Charlier et d'Emilio Lopez-Menchero. Le film d'animation mis au point par Op De Beeck depuis quinze ans est d'une finesse inouïe. Il s'y déroule des histoires embryonnaires au tournant desquelles on se retrouve toujours à un moment ou à un autre. *Extensions* (2009), rythmé par le son d'une boîte à musique qui bercerait un enfant dans son lit, donne à voir un immense conte triste et enchanteur à la fois. Jacques Charlier nous étonne avec cette pièce ancienne et inconnue qu'il aurait réalisée en 1969 au temps où il était employé de l'administration à Liège. Il s'y montre creusant une tranche pour ensevelir la terre d'une « zone démobilisée ». Un combiné d'images vidéo et d'archives dépile le « geste » artistique comme celui de nos décombres et autres déchets enfouis au titre de nos embarras politiques belges. Ceci dit, le commentaire situe l'œuvre dans la dynamique du land art. Tandis que Charlier lui-même, préfère ajouter une critique de l'acte simple et ésotérique qui montre « une réalité du travail (artistique et parfois) insupportable pour la minorité culturelle dominante. » Il se peut d'ailleurs que cette pièce soit faussement ancienne. Charlier et ses différents pseudonymes fait bon usage du détournement et autre trucage. Celui d'une chronologie distordue pourrait bien s'être produit ici.

J'en terminerai par Emilio Lopez-Menchero qui pose devant la caméra en homme debout repris au Balzac de Rodin. C'est lui qui pivote sur son socle. La caméra filme en plan fixe une scène que l'on pourrait qualifier « d'atelier » dans tout son dénudement. Et c'est tout un pan de l'art et de la littérature confondus qui nous revient. Avec une pointe de drôlerie, chère à l'art belge comme on sait. Et souvent si justement amené. Emouvant, donc.

Un numéro Spécial d'ART PRESS n°19 fait office de catalogue ; dirigée par Bernard Marcelis, cette publication fait un réel point sur la situation de l'art belge aujourd'hui.

Isabelle Lemaître

ABC – Le Fresnoy : Lille (nov-déc 2010)
Les (in)contrôlés – Centre Wallonie
Bruxelles : Paris (nov-fév 2010/11)

avez ajouté de nombreux commentaires. Au contraire, ceux-ci sont peu nombreux. Qu'est-ce qui explique l'étendue de ce film-là ?

BSL : Au sujet de Fahlström et de *Kisses Sweeter Than Wine*, c'est le premier film de la série que j'ai réalisé et surtout c'est celui dont on possède le plus de documents. Fahlström a laissé un manuscrit de 50 pages qui explique précisément ce qui se passe à chaque seconde. Il y a également beaucoup d'extraits de films qui sont projetés durant la performance et que j'ai pu retrouver dont *Creation of the Humanoids* (Wesley E. Barry, 1962), *Solar Erupting* de l'Observatoire Big Solar en Californie, *Aqua Sengemini*, une publicité italienne (de Ditta Agrippa), et aussi *The Mao Hope March*, captation filmée d'une manifestation organisée par Fahlström ou encore le pied de sa compagne filmé sur fond de tableau d'Yves Klein Blue. On sait que Fahlström avait fait installer cinq écrans sur le plateau. C'est dire le nombre d'images qui défilaient en même temps. Moi, je dispose d'un seul écran en réalisant mes films mais, disons que grâce au manuscrit, j'ai pu voir exactement ce qu'il met en parallèle et en rendre compte dans mon tournage. Par ailleurs, à la différence des autres interventions, il s'agit d'une véritable pièce de théâtre. Plus tard, Fahlström la présentera en radio à Stockholm. On possède des archives de

cela, ce qui m'a aussi aidée à monter mon film. Les paroles que l'on entend dans la programmation de Fahlström sont le plus souvent elles-mêmes tirées d'enregistrement radio. Il y avait une émission de nuit, d'un journaliste à NY qui diffusait de larges entretiens avec des soldats du Vietnam, des spiritualistes, des autistes aussi. Fahlström qui se sentait proche de tout cela les utilise dans sa performance. Moi-même, j'ai refait la bande son mais en allant au plus près de la manière dont Fahlström travaillait. Notamment, j'ai fait intervenir un sourd-muet pour prononcer un des textes parce que c'est ce qui intéressait Fahlström. Au final, cela donne lieu à un film plus long en effet, et plus littéraire vu la nature de la pièce à l'origine.

Pour plus d'info et quelques extraits de film, voir le site de www.sensoprojekt.com/ressources

Isabelle Lemaître en collaboration
avec SensoProjekt (21.XI. 2010)



Le plus rêveur en sa production reste l'architecte Henry Lacoste (Tournai 1885, Bruxelles 1968)

Les artistes inspirés par la période coloniale et spécialement chez nous ceux qui ont bourlingué au Congo ont subi un purgatoire lié aux analyses sociopolitiques consécutives à la décolonisation d'après les années 1960. L'ambition de Jean-Pierre Derycke, nouveau conservateur du musée des Beaux-Arts de Tournai, est de réhabiliter la portée esthétique de cette époque, celle de « L'Afrique rêvée ».

L'Afrique a exercé sur les Occidentaux et sur leur art une fascination indéfectible. On le perçoit dans les œuvres

choisies avec Gauguin, Picasso ou Pemeke. Cette attirance était d'ailleurs entretenue par une propagande récurrente liée aux intérêts économiques et à la présence des missionnaires. Les citoyens d'un certain âge se souviennent probablement des images polychromes colportées par le chocolat Jacques, qu'il fallait coller dans un luxueux album intitulé *Notre Congo – Onze Kongo*.

L'utopie de l'harmonie naturelle

Un des premiers à tomber sous le charme africain et à l'imposer officiel-

L' ' A f r i q u e d' > entre < deux guerres

lement est Auguste Mambour (Liège 1896-1968) puisqu'il remplace son voyage de prix de Rome par une expédition solitaire au Congo. Il traduit sur toiles son éblouissement devant la beauté et la liberté des corps. Il le fait avec la luminosité particulière qui caractérise la majorité de son travail et avec sa propension à donner de l'importance aux chairs. Ses dessins sont nerveux, tracés d'un trait rapide, sans insistance, s'attachant aux contours de la silhouette.

Mambour sera suivi par Alexandre Iacovleff (St-Petersbourg 1887, Paris 1938). Celui-ci profite de la « Croisière noire » organisée par Citroën de 1924-25 pour accumuler croquis, pastels, huiles. Il prend notamment comme modèles les Mangbetous du Haut-Ouélé dont la beauté est envoûtante. Il la restitue et la magnifie grâce au jeu de la lumière sur les peaux sombres.

Fernand Allard l'Olivier (Tournai 1883, Yanonge 1933) offre une vision multicolore de la foule et, parmi ses illustrations, s'approche parfois de vignettes de bande dessinée proches de l'école de la ligne claire. C'est un style qu'on retrouve dans des illustrations de Pierre de Vaucheroy (Bruxelles 1892-1980) dont les aquarelles ont tendance à styliser les êtres et les objets, parti pris esthétique qui culmine dans une toile lumineuse consacrée à une cérémonie rituelle dansée de circoncision-excision. Cette tendance éclatait déjà dans le tableau *Vairumati* de ce précurseur du primitivisme que fut Gauguin (Paris 1848, Aruona 1903) et s'affirmera d'une autre manière dans le

cubisme naissant de *L'Offrande* que Picasso (Malaga 1881, Mougins 1973) réalisa en 1908.

Le plus rêveur en sa production reste l'architecte Henry Lacoste (Tournai 1885, Bruxelles 1968). Ses projets pour les expositions universelles ou coloniales, il les conçoit lumineux, grandioses, nourris d'éléments symboliques liés à l'art traditionnel et aux mœurs congolais. Il évoque la possibilité d'une architecture susceptible de synthétiser l'innovation européenne et la tradition africaine.

Une représentation ethnographique

La photo vient en appoint aux ethnologues. Elle restitue les sujets de manière plus proche d'un réel présumé objectif. Casimir Zagourski (Ukraine 1883, Léopoldville 1944) s'attache, dès 1924, à dresser un échantillonnage d'individus représentatifs d'ethnies différentes. Ses portraits en noir et blanc témoignent de la plastique corporelle d'une sélection qui tente d'évoquer le mode de vie et de montrer les caractéristiques anatomiques des indigènes. Ici encore, les modèles sont exclusivement des individus dépourvus de laideur comme s'il fallait accréder une norme positive pour conforter une vision édenique de la colonisation.

Bien avant qu'on ne parle d'une peinture moderne proprement locale, quelques artistes sont encouragés par des fonctionnaires belges, Georges Thiry et Denys-Gaston Périer. C'est ainsi que les motifs décorant les cases, par exemple, avec leur géométrie

proche de l'art construit font l'objet d'une attention particulière. Tseyla Ntendo alias Djilatendo produisit nombre de ces compositions abstraites. Il s'avéra également peintre animalier avec des silhouettes violettes ou noires. Albert Lubaki s'apparente davantage à notre conception du dessin d'enfant. Il invente des scènes naïves avec des personnages, il représente à sa façon son Europe rêvée qui apparaît aussi éloignée de la réalité qu'aujourd'hui nous semble notre perception imaginaire de l'Afrique à cette époque.

Statues, dessins, peintures et objets quotidiens complètent cette exposition qui comporte encore quelques allusions à l'art des XVIe et XVIIIe siècles par l'intermédiaire de toiles où apparaissent des noirs. C'est l'occasion de découvrir ou redécouvrir des œuvres mal connues, de remettre en perspective notre conception du monde colonisé telle qu'elle était culturellement transmise par l'idéologie du moment et a façonné nombre de nos préjugés ou de nos enthousiasmes.

Michel Voiturier

Musée des Beaux-Arts, Enclos Saint-Martin à Tournai jusqu'au 28 mars 2011. Infos : + 32 (0)69 33 24 31

De Rycke, Rémon, Haardt de la Baume, Van Schuylenbergh, Ibongo, Quaghebeur, « L'Afrique rêvée », Bruxelles, Racine, 144p.

Voorkamer

Aux Brasseurs du 05.02.2011 au 19.03.2011

Le concept du VOORKAMER est né en octobre 1996 à l'initiative de Rik De Boe et Peter Morrens. Deux artistes originaires de Gand que j'ai eu le plaisir de connaître en 1988, lors de la sélection de l'exposition Irtis qui avait rassemblé plus d'une centaine de jeunes artistes du nord et du sud du pays. Ils m'avaient été conseillé à l'époque par Werner Cuvelier. Je me souviens plus spécialement de Peter Morrens qui avait eu l'occasion de participer fin 80 à l'aventure florentine « Barabaro » qui s'était tenue à Settignano dans un ancien théâtre réaffecté en Centre d'art. Je me souviens que Peter avait su à l'époque trouver sa place idéale parmi les 20 artistes belges sélectionnés qui tous se disputaient le meilleur emplacement. Peter avait trouvé son bonheur, une petite loge en hauteur et en retrait du groupe. Pour y pénétrer il avait dû, avec l'aide d'amis, construire une structure d'accès, un escalier sobre et efficace. On ne pouvait visiter son « nid » que de manière individuelle. Il avait disposé ses œuvres en relation avec l'espace du dehors. Une petite ouverture s'ouvrait sur la campagne environnante. Je me souviens de la douce lumière automnale pénétrant dans cette petite « chambre » haut perchée...

J'apprends avec surprise que vingt ans plus tard, nos deux artistes sont toujours actifs dans l'art et proposent une intervention au sein des Brasseurs.

J'apprends que « l'un des objectifs fondamentaux du Voorkamer est de permettre aux artistes d'expérimenter à loisir, de concevoir une exposition personnelle loin des cadres formels restrictifs et de toute pression commerciale, de s'adapter à l'espace et d'en offrir une perception nouvelle. »

Je vois surtout que la flamme n'est pas morte et qu'elle continue de fonctionner chez certains, contre vents et marées. On peut malgré tout rester dans l'art et encore continuer aujourd'hui à faire ce qu'on aime sans penser aux vanités qui empoisonnent la vie. Pour combien de temps encore?

Du coup me vient l'idée, qu'il serait intéressant, à vingt ans de distance, de tous les retrouver, réaliser une expo sur le concept du « Que sont-ils devenus tous ces artistes ? » Le titre est déjà tout trouvé: « Ten Years after (X2) » ... Pourquoi certains ont-ils choisi de continuer alors que le succès commercial n'était pas au rendez-vous? Pourquoi d'autres, talentueux, ont-ils décidé d'arrêter alors qu'une carrière s'offrait à eux...?

L.P.

Catherine Van Den Steen

"DRIE KEER BELGISCH / TROIS FOIS BELGE"

Née en France de parents belges, Catherine Van den Steen a fait de la Belgique le sujet central d'une recherche artistique. Probablement, pour elle, une façon de se connecter aux racines et à sa lumière intérieure. Trois villes : Liège, Bruxelles et Anvers sont revisitées à partir de trois médiums artistiques : la peinture, le dessin et la photographie. Trois « points de vue » nous sont offerts au regard. De facture réaliste, ses compositions, où s'entrecroisent architectures urbaines, paysagères et déplacements de foules, nous parlent de nous parmi les autres.

Le décor, c'est la Belgique

« Au début de cette aventure, Catherine Van den Steen doit régler quelque chose avec la Belgique. Tout n'est pas clair. C'est une intuition forte, c'est tout. La Belgique a voyagé partout avec Catherine Van den Steen. La Belgique, c'était une espèce de peinture portable, dans laquelle une enfant, une jeune femme, pouvait s'évader, au Chili et en France. Elle est française, elle s'appelle Van den Steen et elle veut travailler à Anvers, à Bruxelles et à Liège. Son travail de peintre doit passer par ce drôle de pays, l'idée qu'elle se fait de ce pays. A partir de cette décision, elle va confronter son imaginaire au quotidien des gens en rue. Elle va s'imprégner de la vie de tous les jours en s'installant dans les lieux où les gens passent. Elle photographie l'espace public et, déjà, les cadres de ses photos clarifient



Anvers, acrylique sur toile 50 x 150 cm

son intention. Ils s'apparentent déjà davantage aux tableaux. C'est déjà plus clair que le décor lui-même. Le décor, c'est la Belgique. Les lieux d'immersion se situent à Liège, à Bruxelles et à Anvers. Catherine reste longtemps, revient souvent et s'imprègne. Tout autour, le pays se déchire. Elle rentre avec les photos, avec ses dessins et ses impressions et se met au travail. »

Extraits, Werner Moron

**jusqu'au 5 mars 2011 à la galerie Dubois Friedland
rue du Prévôt, 99 -1050 Bruxelles
www.duboisfriedland.com**



Francis Alÿs © FluxNews

Interview réalisée au Bonnefanten-museum à Maastricht dans le cadre de la remise du «Biennial Award for Contemporary Art».

Francis Alÿs: Mes travaux proposent un temps de ralentissement, un espace pour une autre perception dans notre espace-temps, une pause pour prendre le temps de réfléchir. Alors, le poétique peut être en mesure d'entraîner une pensée politique. Mes travaux ont un équilibre précaire, une tension entre les pôles poétique et politique. Mais attention, je ne parle pas ici de politique dans le sens d'un militantisme ou de l'illusion du politique. Même si mon tempérament est plutôt du côté poétique il y a une espèce de réalité politique qui s'imprime et qui s'impose peut être plus aujourd'hui qu'hier. Mexico est un laboratoire qui me ramène à la réalité très crue par son intensité urbaine, les déchirements entre le nord et le sud, le marasme politique, social et économique créé par la lutte terrible contre les narcotraficants. Mexico a la particularité d'être très moderne mais en même temps d'être une ville qui résiste au modèle nord-américain.

Elle me confronte chaque jour à ce constat. Moderne, elle est aussi en résistance contre une certaine modernité. Comme architecte, j'y ai découvert un troisième modèle, une mexicanité, quelque chose à part, mi-indigène, mi-européen, mi-lié au Nord, mi-lié à l'Amérique latine.

Dans une de ses interviews, Giuseppe Penone me confiait qu'il parlait du principe que l'artiste devait sauvegarder naturellement une attitude de stupéfaction pour pouvoir encore s'étonner des choses. Partagez vous le même sentiment?

C'est sur base d'une certaine incompréhension que j'ai été séduit par la ville de Mexico. Je viens d'un milieu occidental et très peu urbain et j'ai été immédiatement fasciné par Mexico. Mes premiers projets ont été de tenter de comprendre cette réalité urbaine. Après 5 ans à Mexico, j'ai perdu le filtre. Cette distance, ces quelques secondes entre ce qu'on voit et ce qui est. Cet espace a disparu... En même temps, la ville a changé et moi aussi.

Au niveau architecture, si on compare ce qui se fait en Europe par rapport à l'Amérique du sud, qu'est ce qui vous étonne?

Ce qui m'étonne, ce sont des détails. Hier, on a visité la gare de Calatrava à Liège, que je trouve magnifique, et puis nous sommes rentrés sur Maastricht, nous avons raté la sortie et nous nous sommes retrouvés un peu plus loin sur une portion d'autoroute vide, au milieu d'un paysage désertique, sans voitures.

C'était un samedi après-midi, il faisait beau, ça donnait une impression de premier monde. Dans les pays en développement, il y a toujours cette accumulation de gens qui fait qu'il faut lutter pour trouver sa place. Ici, c'est une autre vitesse, il y a le vide.

Comment vous sentez-vous, Flamand, Bruxellois?

Je me sens Belge vivant à Mexico. La belgitude est un moule assez marquant qui provient en partie d'une éducation catholique et d'une espèce d'humour produit par cette éducation. Je ne sais pas si je pourrais définir ce qu'est la culture belge mais je reconnais les artistes belges quand je les vois à l'étranger.

Au Wiels, vous présentez un travail vidéo surprenant, un voyage au cœur d'une tornade. Pouvez-vous en dire plus sur les motivations qui vous ont poussé à prendre ce genre de risque?

Il y a un moment, je me suis intéressé à ce phénomène de l'endurance qui reste la grande signature des performances des années 70. A l'origine, il y a un certain pictorialisme. Si vous rentrez à l'intérieur d'une tornade, dans l'oeil, c'est comme un monochrome, il y a une espèce de picturalité absolue. Le phénomène des tornades se donne sur une période très courte chaque année, trois semaines, un mois. C'est un projet qui a évolué. Entretemps, la situation du Mexique a évolué en parallèle. C'était une forme d'exorcisme par rapport à la violence qui m'entourait. Techniquement parlant, la tornade est une émergence d'ordre dans le désordre. Ça demande énormément de forces ordonnées pour créer la spirale nécessaire pour créer cette espèce de fumée d'aspiration. Il y a cette contradiction, ce paradoxe entre un contexte extrêmement violent et tourmenté et un moment de calme dans l'oeil de la tornade. Et puis, il y a ce passage du mur qui se dresse devant vous.

D'où vient cette obsession du double dans votre travail? Vous êtes, entre autres, un grand collectionneur des représentations de Fabiola, vous continuez encore aujourd'hui votre collection?

Dans le cas de Fabiola, c'était une simple curiosité. A la base, je voulais faire une collection de copies de chefs-d'œuvre, de peintures. Je me suis pris au jeu de commencer à collectionner. Comment se fait-il qu'un tableau relativement inconnu dans l'histoire de l'art contemporain soit devenu une espèce d'icône au même titre que la Marilyn de Warhol ou l'urinoir de Duchamp pour le monde de l'art contemporain ? Ce sont deux mondes contemporains qui ont des icônes parallèles. Plus qu'une collection, c'est une enquête sur cette image qui a disparu au début du siècle dernier.

Francis Alÿs: Je pense qu'une grande partie de mon travail de peinture et performance naît de ma frustration à ne pouvoir produire de «sculptures»...

L'exposition de Francis Alÿs au Bonnefanten a un peu le caractère du jeu de piste: les œuvres sont disséminées un peu partout dans les collections. Parmi les surprises, une grande salle recouverte de tapis multicolores réalisés par des artisans mexicains. Une installation qui a pour nom *Silencio*. Le même dessin est reproduit dans 360 jeux de couleurs différents. La compréhension de l'image qui représente un index pointé sur une bouche, peut se faire dans une double lecture : une injonction au silence ou alors, en plus désacralisant, une référence indirecte à l'index de Saint Thomas pointant la plaie du Christ ... Autre surprise, qui a fait l'objet d'une question dans l'entretien ci-joint, deux petites sculptures en bois qui nous renvoient en mémoire aux petites statues votives antiques.



Francis Alÿs, La Malinche, 1997, Mexico City, photograph.



Francis Alÿs, Bonnefanten ©FluxNews

Au sujet de la petite sculpture (voir photo ci-dessus) dans les salles des reliques médiévales, que signifie-t-elle exactement? A-t-elle été faite spécialement pour l'expo du Bonnefanten? Allez-vous continuer dans cette voie? Est ce un hommage à l'enfance...

Les petites sculptures ne furent pas conçues pour le Bonnefanten, bien qu'elles s'y trouvent en excellente compagnie et n'auraient probablement jamais quitté l'atelier si ce n'est pour cette occasion. Elles se réfèrent à une promenade que j'avais réalisée en 1997 intitulée "La Malinche"-image adjointe (qui est une figure ambiguë dans l'histoire mexicaine). La Malinche étant l'indigène qui fut l'interprète et l'amante de Cortez durant la Conquista. C'est une direction qui m'intéresse et m'embarrasse à la fois : je pense qu'une grande partie de mon travail de peinture et performance naît de ma frustration à ne pouvoir produire de "sculptures" ou, du moins, à pouvoir en justifier la raison d'être ou l'urgence, c'est à dire une raison réelle d'ajouter un peu plus de matière à ce monde déjà saturé d'objets.

Propos recueillis par Lino Polegato, Maastricht Bonnefantenmuseum. BACA Laureat 2010: Francis Alÿs Art > 27.03.2011

Dans le cas de mes peintures, c'est plus simple : pour progresser sur une image générale, c'est toujours plus facile de travailler sur deux images à la fois. Je passe de l'une à l'autre constamment, et j'ai besoin de cette espèce d'espace de retrait pour pouvoir résoudre le double de l'autre image.

Vous avez des exécutants en peinture? Pour l'instant non, mais j'en ai eu. J'ai travaillé avec des rotulistes, des peintres d'enseignes publicitaires, on a arrêté en 97. C'était un projet de coopérative, on a produit énormément d'images pendant quatre ans.

Le double, c'est aussi l'idée que le regard change durant la visite d'une exposition?

Il y a une volonté de tricher sur le temps de promenade du visiteur. C'est aussi une double lecture, c'est aussi permettre de dérouter un peu la perception temporelle d'une visite dans un espace muséal. Au niveau de l'image c'est plus difficile à dire, c'est plus au niveau de votre perception en tant que visiteur. Les images viennent, elles sont toujours comme des notes par rapport à des projets ou des performances en parallèles.

Vous avez voulu, dès le départ, jouer sur ce double en transformant votre nom... Votre vrai nom est Francis de Smedt, pourquoi Alÿs?

C'est un jeu de mot assez compliqué, c'est une histoire sentimentale. (rires)

Dans le cas d'une performance, comment faites-vous le choix du média?

En général, tous mes projets commencent par un dessin, une note dans un carnet et pendant le temps de l'élaboration du projet il y a trois ingrédients: le scénario, la forme, le médium et puis il y a le lieu d'exécution. Une fois que ces trois éléments se mettent en place, c'est parti, ça va très vite. Parfois, il y a des projets qui traînent pendant des années parce qu'il y a deux des trois éléments qui sont définis et le troisième n'arrive pas à se définir. C'est souvent les invitations qui viennent d'ailleurs qui peuvent donner cet espèce d'ingrédient qui manque. Mais en général, le scénario vient en premier et le médium est choisi en fonction de la manière la plus directe qui me permet de définir une idée. J'ai la chance de n'avoir pas de formation artistique. Je ne suis ni bon en peinture, ni en performance, ni en dessin, ni en film. (rires)

À l'Est, pas mal de nouveau

L'Est de la France offre actuellement une fort belle diversité d'expositions. Le Crac d'Altkirch pose une question insolite, *Folklore?*, sur les rapports entre création contemporaine et cultures vernaculaires. Le FRAC de Sélestat et le musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg fêtent les 10 ans du prix Marcel Duchamp. Le Centre Pompidou de Metz étale ses *Chefs d'œuvres impressionnants*.

Sans oublier d'autres lieux, comme le Würth d'Erstein où se déclinent les liens d'artistes entre trois métropoles : *Paris – Karlsruhe – Berlin*. La Filature de Mulhouse fait part belle à la photographie, ville qui possède son parc de sculptures contemporaines. De janvier à mai 2011, le Fernet Branca de Saint-Louis exposera Burni et Aloe...

ALTkirch: FOLKLORE ET MODERNITÉ

Un ancien lycée reconverti en centre d'art contemporain, investi par le CRAC Alsace, accueille des œuvres d'aujourd'hui non loin du centre d'Altkirch. Thématique déconcertante : les rapports entre l'art actuel et le folklore.

Quand le folklore devient lien du passé avec le présent

Le folklore se nourrit du passé. Il puise dans les croyances, les légendes pour constituer un patrimoine littéraire, oral ou écrit. Il se génère aussi d'habitudes fédératives de jadis constituées en rituels festifs ou événementiels. Il joue manifestement un rôle conservateur, en particulier dans une transmission de savoirs. Il demeure un ferment populaire de cohésion sociale et culturelle pour une majorité de communautés locales voire nationales.

Il semble donc singulier d'associer création récente et survivances anciennes. L'objectif de **Corinne Charpentier et de Sophie Kaplan** semble avoir été de chercher, à travers une identité régionale antécédente et des recherches esthétiques récentes, ce qui paraît marquer des particularités identitaires face à l'uniformisation des mentalités et des comportements induite par la mondialisation (y compris celle du marché de l'art). Mais, simultanément, de « réfléchir sur les emblèmes du folklore, leur multiplication via l'image touristique et leur appauvrissement par le stéréotype qu'ils constituent ».

Il y a par conséquent un mélange alléchant entre des procédés venus d'autrefois et des pratiques nouvelles. L'exemple le plus frappant d'une esthétique toujours efficace est la succession des planches au pochoir conçues par des religieuses, les Bernadette de Saint François de Sales, en vue de donner à la jeunesse du début du XX^e siècle un catéchisme illustré. Les dessins sont d'une grande élégance, associée à un côté naïf. Les masses noires contrastent avec force sur le blanc du papier et frappent le regard.

Mais les idées véhiculées par ces prosélytes inscrivent une dérision amusée en ces lieux dédiés à l'audace. Il s'agissait en effet pour elles de combattre ouvertement tout ce qui était susceptible de contaminer la moralité des enfants. À savoir : le modernisme en général, « l'art matérialiste, cubiste et communiste », le cinéma en particulier. Et ce, au moyen d'une imagerie manichéiste où le diable tient bonne place. Cette exhumation d'un travail peu connu pose au surplus la question du resurgissement récent d'un conformisme religieux plus ou moins radical. À rapprocher de ces échantillons de livres pour écoliers alsaciens où s'étale une propagande anti-allemande assez élémentaire.

Noir et blanc également, les papiers découpés d'**Ana Strika** (Zurich, 1981). Elle les assemble en une suspension mobile qui projette sur murs et plafonds des silhouettes fantomatiques sans toutefois profiter de toutes leurs possibilités visuelles. Comme dans le théâtre d'ombres chi-

noises de soirées d'avant la télé.

L'allusion à l'artisanat de la ferronnerie par **Maria Thereza Alves** (Sao Paulo, 1960) élabore une sculpture florale qui rappelle les usages ancestraux des plantes, leur foisonnement, mais en les figeant dans une structure qui est celle de la grille barrant le passage. La présence proche de chaises typiquement alsaciennes met en liaison avec un autre artisanat, celui d'un temps où la production se faisait selon les recettes héritées et sans besoin d'individualiser via une signature. Le **Collectif Dop** s'y rattache en édifiant un campanile apparenté aux beffrois médiévaux. Et on imagine aisément le travail d'un tailleur de pierres face aux 'Sphères' de **Timo Nasser** (Berlin, 1972), inspirées par l'architecture islamique.

Des racines et des troncs communs

Le constat des différences avec la productivité du présent transparait encore à travers la vidéo *Chant des métiers* de **Jean-Damien Fleury** (Berne, 1960) qui saisit un convive chantant en fin de banquet des couplets humoristiques dans lesquels apparaît qu'anciennement s'imposait une sorte de polyvalence antinomique à l'hyperspécialisation.

Les portraits de jeunes revêtus d'un même costume traditionnel d'apparat de bergers suisses attestent d'un détournement d'usage, soulignant en outre les différences physiques de la façon dont chacun pose devant l'objectif de **Jean-Luc Cramatte** (Porrentruy, 1959). Les autres portraits que présente **Charles Fréger** (Rouen, 1975) inventorient des *Hommes sauvages*. Ils renouent avec les contes fantastiques des soirs de veillées. Animaux fabuleux anthropomorphes ou humains animalisés posent les questions de la différence et de l'intégration.

Un film *abécédaire* d'**Éléonore Saintagnan** s'articule autour d'un travail de fiction sur les réalités coutumières. Il y a des personnages récurrents. Il y a des images apparentées aux légendes, comme celle de Saint Nicolas, à une ironie près, c'est qu'il s'est égaré en forêt ! Car ici, tout devient dérisoire. **Luca Francesconi** (Mantoue, 1979) dispose une installation narrative dont le récit demeure hermétique. Un hermétisme que **Vanessa Safavi** (Lausanne, 1980) induit avec ses photos d'objets tenus en mains selon un quelconque rite occulte, en écho à ses assemblages géométriques insolites.

Susan Hiller (Tallahassee, 1940) allie son expérience d'ethnologue et sa pratique plasticienne. Sa vidéo noire sous-titrée est uniquement sonore avec des voix extirpées du passé ; elle tient davantage du document que d'une œuvre véritable, même si c'est un pied de nez à notre environnement habituellement gavé d'images. Par contre, son assemblage de signes mystérieux photographiés au Mexique donne un aspect très graphique à des écritures inconnues.

Alexandra Bircken (Cologne, 1967) part du mythique cheval de bois des enfances d'autrefois. Elle l'enserme en un réseau laineux, réminiscence lointaine de quelque toile d'araignée lui tenant compagnie en quelque grenier à souvenirs. Son *City Lit* met en suspension des fragments tissés de facture similaire, transpose une démarche artisanale en ensemble plastique.

Dérision du présent, les néons de **The Plug** (Messancy, 1978), seul Belge de cette sélection, forment des enseignes vouées à l'inutile puisque recouvertes de plâtre. **Amy O'Neill** (1971, Beaver) s'en prend aux bannières, qu'elles soient nationales ou attachées à des associations locales. Tissant et déconstruisant ses drapeaux, elle suggère la tension qui règne entre divisions et symboles unitaristes.

CRAC Alsace, 18 rue du Château, Altkirch
 >16 janvier 2011. Infos: 33 (0)389 08 82 59



Hans Bellmer *La Poupée*, 1935- 1936 © Adagp, Paris, 2010 / Centre Pompidou, Mnam-Cci, Paris / Dist. RMN

METZ

LES CHEFS D'ŒUVRE DU POMPIDOU

La décentralisation du Centre Pompidou à Metz, est un événement. Elle permet de toucher un public nouveau et de mieux rendre visibles les collections. Le premier volet « Chefs d'œuvre? » amène à survoler l'histoire de l'art du siècle passé avec quelques incursions dans le plus ancien.

L'architecture signée Shigeru Ban et Jean de Gastines accueille en une sorte de chapiteau où domine le bois. Elle s'intègre dans un environnement harmonisé avec les courbes du bâtiment. Le tout possède l'allure élégante d'une structure qui refuse la lourdeur malgré sa masse imposante. L'intérieur facilite des modulations multiples, de grandes galeries ouvertes sur la ville, des cellules intimistes, des élanx verticaux. À l'étage, un mur percé de meurtrières à hauteurs et intervalles divers donne des aperçus des œuvres présentées et sert, au verso, de trouées à travers quoi il est possible de découvrir des éléments didactiques sur les artistes et leur production.

Hormis les courants d'air du hall d'entrée et le fait que certaines galeries sont parfois fermées pour maintenance, la visite est pleine d'inattendus combinant quelques pièces anciennes ou ethnologiques ainsi que des éléments bibliophiliques aux travaux modernes et contemporains. La thématique « Chefs d'œuvre? » met le visiteur en présence de créations dont aucune n'est évidemment médiocre. Sans pour autant répondre à la question posée puisque la notion de chef d'œuvre reste fluctuante.

Ce qui transparait à travers la sélection, c'est qu'il s'agit de réalisations dont l'esthétique s'impose comme en adéquation avec leur thématique, dont le contenu est susceptible de toucher les sens d'une majorité d'individus, où l'émotion suscitée par une perception sensorielle engendre du sens sans être tributaire de l'air du temps de l'époque de son élaboration. En cela, chacune a-t-elle quelque chose d'unique, de presque indépassable

en sa novation par rapport au parcours d'un artiste et au déroulement de l'histoire de l'art. Mais cette notion continuera sans nul doute à attiser de débats sans cesse à reprendre.

Les choix réalisés par le musée ne laissent pas indifférent. Le nombre fait qu'il est impensable de tout retenir, de tout ressentir. Mais les jalons de l'histoire de l'art depuis le début du XX^e siècle sont indiqués au moyen de regroupements affectifs et non chronologiques. Ils incitent à poser un regard plus global sur les évolutions qui se sont succédé.

À travers les courants du siècle

De l'art naïf et de l'art brut, les personnages figés de Bauchant et Bombois avoisinent les motifs répétitifs de Vivin ou Lesage. On leur associera, par lien historique, quelques Dubuffet variés, liés à la matière ou au mouvement mais également à une figuration surgie d'enfance. L'expressionnisme offre une *Sainte Face* de Rouault très matiériste, un *Groom* rouge vif de Soutine. Il se réincarne de manière critique et sans doute plus philosophique à travers les déformations d'un Bacon. Le cubisme impose un Léger kaléidoscopique, un Braque fragmenté à souhait, un intimiste Gris aux papiers collés.

Dédiés au foisonnement coloré situé entre figuratif et abstrait des fauves et autres coloristes, les espaces consacrés au couple Delaunay sont impressionnants de mouvements, de polychromies, de monumentalisme. Ils répondent à l'imposant ensemble de papiers gouachés par Matisse sous le titre *Tristesse du roi*, sans oublier ses livres d'artiste chamarrés. La richesse des tons des *Deux péniches* de Derain jubile sur les rétines.

L'abstraction se signale par des Kupka lumineux tant en huile qu'en gouache, un Albers animé d'une luminosité interne. Mondrian rend évidente l'harmonie de la géométrie, Aurélie Nemours sa présence spatiale. Herbin ou Dewasne, eux, la resituent à la fois comme signe urbain et comme agencement ludique. Kandinsky insère le rêve dans l'apesanteur. Soulages prouve que le noir est vraiment une cou-

leur. Klein et son bleu conservent la trace du mouvement des corps tandis que Pollock celles des actes aléatoires. Les ultimes avatars du genre trouvent à se concrétiser chez Zaugg, associant monochrome et mots porteurs de questionnement sur le pictural.

Mouvement majeur, le surréalisme se taille une belle part. Tel bronze d'Ernst, *Capricorne*, assied majestueusement son imagerie née de fantasmes autant que de références aux arts premiers. *La Poupée* restaurée de Bellmer éclate de sa sensualité trouble. Les grouillements graphiques de Michaux racontent une violence intérieure. Le mystère Chirico dévoile ses différences avec les images poétiques de Magritte ou délirantes de Dali. Miro est poète autrement en arpentant une iconographie qui renoue avec l'enfance et une certaine spontanéité.

Man Ray donne à la photo un énigmatisme qui la transcende. Picabia a droit à quelques belles pièces dont une *Jeune fille américaine* irradiante et sensuelle. Duchamp, géniteur génial d'une bonne part du contemporain, se condense en ses *Boîtes-en-valise* mais se décline selon d'autres provocations. Son héritier Broodthaers accumule des objets ou invente de pseudo cartels avec l'idée dérisoire de la collection et de la valorisation de l'art. Idées que l'on retrouve avec un humour plutôt noir chez Annette Messager ou chez le Spoerri des reliques indigentes qu'on associe à la Nouvelle Figuration.

De celle-ci, on ne pouvait ignorer Martial Rayssé ou Errò témoins parfois caustiques des Trente Glorieuses. Les lacéteurs d'affiches Villeglé, Dufrené, Hains disent simultanément le brut et le règne de la pub citadine. L'inclassable Fahlström s'engage : cultivant le paradoxe, il parle d'écologie au moyen de végétaux en plastique. L'installation de Robert Filliou, associé à la mouvance Fluxus, témoigne d'une rigueur mathématique au service d'une audace rebelle et Boltanski poursuit son exploration de la mémoire. Au surplus, la bande dessinée s'est glissée là avec Hergé et son *Affaire Tournesol*, exemple parfait de la ligne claire.



L'introduction magistrale au conceptuel que constitue le trio de chaises de Kosuth reste une évidence qui réjouit l'esprit. Robert Morris investit son art de l'intérieur en exposant un objet fait de fiches relatant l'élaboration dudit objet. L'association frigo + coffre fort de Lavier ouvre des chemins de réflexion sur le fonctionnement d'une société vouée à la consommation et à l'argent.

Surprenant de se retrouver face au moulage de la robe de chambre de Balzac par Rodin. La pureté formelle de Brancusi, les rondeurs chères à Arp, les rugosités de Giacometti sont les représentants d'une sculpture qui a marqué. Quant à Picasso, qui traversa, souvent en les influençant, tant de courants, il tient places nombreuses avec des œuvres majeures auxquelles manque son véritable *Guernica*.

Côté photo, impossible de négliger Brassai ou Cartier-Bresson, ni Kertész... La vidéo, médium plus récent, ne pouvait être frappée d'ostracisme. Un peu ancêtre, *Le Mystère Picasso* de Clouzot reste une référence absolue à propos du fonctionnement de la créativité. Kuntzel développe une expérimentation visuelle sur les liens possibles avec la peinture et ses études de lumière. Dellsperger met en parallèle *Pulsions* de De Palma en jouant sur un clonage visuel du personnage du film et un individu ordinaire, réalité opposée à la fiction dans une sorte de fiction de la fiction. La manifestation de Metz atteste également de la créativité cinématographique. On y trouve pêle-mêle Méliès, Godard, Hitchcock, Guitry, Jean Renoir, Welles... Ainsi que, afin de compléter le tout, une imposante série de livres et de revues liées aux beaux-arts et aux avant-gardes.

Un panorama varié et restreint

Pour les principaux artistes, essentiellement choisis, semble-t-il, pour leur rapport avec la France, la présence de travaux extraits de différents moments de leur parcours créatif met en relation des influences pas toujours très connues, des évolutions parfois surprenantes. C'est particulièrement patent chez un Braque, par exemple.

Présenter les grands de l'art mondial aurait bien entendu constitué une autre démarche. Peut-être sera-ce la prochaine. En espérant que cette fois, dans l'élaboration de budgets aussi considérables que ceux qui soutiennent des expositions de cette envergure, il y ait une obole permettant aux quelques dizaines de critiques d'art s'y intéressant de disposer d'un catalogue en service de presse.

Centre Pompidou-Metz, 1, parvis des Droits de l'Homme à Metz du mercredi au lundi de 11 à 18 ou 20h jusqu'au 29 août 2011. Infos : +33(0) 3 87 15 39 39

STRASBOURG & SÉLESTAT : LES 10 ANS DU DUCHAMP

Le concours Marcel Duchamp fut créé en 99 par une association de collectionneurs privés (ADIAF). Elle a tenu à faire le point de son action en exposant les œuvres des lauréats primés au cours de la décennie. Du coup, le FRAC de Sélestat et le Musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg (MAMCS) s'y sont associés pour une tentative de panorama de la jeune création française.

Actualité de la contestation

Une part de cette mouvance ancre sa thématique dans l'actualité. Elle sert du réalisme pour transmettre des opinions sur le présent de notre évolution sociétale. Dans une utilisation de l'image comme prolongement de celles dont nous abreuvons les médias, les créateurs s'approprient un événement afin de cristalliser à travers lui une position plus ou moins engagée.

Parmi les pièces spectaculaires, celles de **Wang Du** (Wuhan, 1956), dont une tapisserie appartient à la Province de Hainaut, frappent par leur réalisme caricatural. Frère d'un Jota Castro dans sa série caustique d'hommes politiques enfermés dans des touques, il crée des personnages hyperréalistes en plâtre, matérialise en une fausse boule de papier chiffonné sa satire d'une presse destinée à la poubelle. Réaliste lui aussi mais avec l'ajout d'aspects symboliques, **Olivier Blanckart** (Bruxelles, 1959) donne une vision impressionnante d'un épisode tragique d'une intifada palestinienne. Sur 5 étages, il superpose en 3 dimensions divers moments d'une séquence télévisée montrant la mort d'un gamin fauché par des balles près de son père. Ses autoportraits en Sartre, Beuys ou Balzac sont drôles et ses personnages grandeur nature de *The remix Village People* sont féroceusement campés.



Le continent américain selon Thomas Hirschhorn © MV Flux News

Pierre Ardouvin (Crest, 1955) inverse les codes culturels en plaçant les spectateurs potentiels de son *Au théâtre ce soir* à la place des acteurs. Son portrait aquarelle de Che Guevara met l'image révolutionnaire en état d'être envahie par le vert de l'écologie. **Leandro Erlich** (Buenos Aires, 1973) emprisonne pluie et orage de *Rain* dans un caisson où ils se déchaînent plus vrais que nature. Grâce à un travail lié à la consommation de produits de masse, **Michel Blazy** (Monaco, 1966) insiste sur un éphémère transformé en œuvre, tant à travers son squelette en biscuits pour chiens, sa fontaine qui déurgite des sécrétions douteuses que ses tableaux à la crème dessert dévorée par des souris! On verra peut-être, dans un roc agréablement de cadenas, l'image que **Tatania Trouvé** (Cosenza, 1968) entend donner de la possession subreptice.

Didier Marcel (Besançon, 1961) procède à la maquettisation de ce qu'il décrit. Alors que Damien Deroubaix (Lille, 1972) plonge le visiteur au milieu de requins marteaux, gardiens sourcilieux de l'un ou l'autre cauchemar. Volontairement provocateur, notamment à travers l'emploi récurrent du papier alu, **Thomas Hirschhorn** (Berne, 1957), assume un côté bricolé, une esthétique du dérisoire. À sa façon, **Philippe Mayaux** (Roubaix, 1961) ne craint guère de mettre en proposition muséale des collections d'objets de facture médiocre ; leur amoncellement et leur détournement en révèlent le côté obsessionnel et fantasmatique.

Comme chez Alain Bornain, **Bruno Peinado** (Montpellier, 1970) trafique mots et signes conventionnels. Là où le premier alternait le clignotement de « EXI T » en « EXIST », le second passe d'« EXIT » à « EXIL ». **Claude Levêque** (Nevers, 1953) dispose de néons qui interpellent quant à la durée des existences. Il leur adjoint une installation inscrivant le visiteur dans le cauchemar d'un catafalque baldaquin blanc, agité par les vents, bercé par les grincements d'une harpe peu céleste, menacé par une avalanche de boîtes de conserve, sous l'intitulé *Aliéné étendu*. Malaise palpable visuel, auditif et tactile.

Plus ludique se présente la matérialisation simultanée par **Richard Fauquet** (La Châtre, 1963) des trajets d'une balle de ping-pong. Les instruments aléatoires de **Céleste Boursier-Mougenot** (Nice, 1961) mettent les

guitares électriques à disposition des pattes d'oiseaux et la vaisselle de porcelaine à jouer du xylophone sur l'eau mouvante d'une piscine. La musique n'en est que plus étonnante, à la fois brute et organisée par le hasard. Les masques suspendus du *Concert autistique* de **Gilles Barbier** (Port Vila, 1965) incitent le visiteur à mettre sa tête dans de grands masques noirs, grotesques suspendus qui distillent une succession de sons électroniques non violents.

Ramifications du peindre et du filmer

En peinture, **Cyprien Gaillard** (Paris, 1980) intervient sur des œuvres de brocante, y apposant une présence blanche, perturbation d'un ordonnance-purement classique. **Philippe Cognée** (Nantes, 1957), que ce soit au moyen d'allusions à l'histoire de l'art ou via des motifs plus personnels, trafique le réel en se servant d'une technique complexe à base de pigments et de cire dont la fonte métamorphose en formes allusives l'image fidèle. Les flous obtenus par **Carole Benzaken** (Grenoble, 1964) transposent fleurs et foules en une picturalité plus préoccupée du vérisme des motifs que de leur conformité aux originaux.

Usant de cadrages et d'un style de photographe, **Adam Adach** (Nowy Dwór Mazowiecki, 1962) met l'accent sur la solitude des êtres face à un environnement glaçant. **Philippe Perrot** (Paris, 1967) se situe dans une lointaine filiation avec les expressionnistes satiriques allemands Grosz, Beckmann, Dix... Ses couleurs jubilatoires et son dessin empreint d'une sorte de fausse naïveté accroissent la férocité des scènes apposées sur la toile. Acrylique et gouache se partagent les travaux d'**Anne-Marie Schneider** (Chauny, 1962). Leur aspect enfantin et primesautier recèle en fait des angoisses bien au-delà des apparences.

Les personnages aquarellés par **Rebecca Bournigault** (Colmar, 1970) esquissent des portraits en suggérant picturalement la violence latente de leur contexte. Les brûlures apposées sur bois par **Kader Attia** (Dugny, 1970) rendent compte d'une double culture dans la mesure où un *Big Bang* met en présence explosive croissant musulman et étoile juive.

L'abstraction est devenue minoritaire. L'exception, c'est d'abord **Pascal Pinaud** (Toulouse, 1964), vu il y a quelques années aux Anciens Abattoirs de Mons à l'occasion de *La peinture en question*. Il travaille la laque automobile pour carrosserie. Mais là où un Francis Dusépulchre joue du monochrome avec une géométrie rigoureuse en y ajoutant la troisième dimension de failles, Pinaud cherche des effets de translucidité, d'épaisseurs aux prises avec la lumière. Les acryliques de **Stéphane Calais** (Arras, 1967) se présentent comme des mouvements transcrits à même de ceux du pinceau et de la main. **Felice Varini** (Locarno, 1952) intervient de façon simple avec des formes épurées à l'intérieur de lieux jusqu'à en modifier la perception de l'espace.

Les portraits photographiés par **Valérie Belion** (Boulogne-Billancourt, 1964) s'emploient à montrer l'artifice. **Stéphane Couturier** (Paris, 1957) appréhende les paysages urbains, leur donnant une apparence détournée, comprimée en l'espace à cause de la quasi suppression de la perspective. **Nicolas Moulin** (Paris, 1970) crée des paysages urbains insolites en retouchant les endroits qu'il a visités afin de remettre en question un agencement citadin dans lequel **Valérie Jouve** (Saint Étienne, 1964) place les photomontages de ses personnes transmutées en *Personnages*.

Hommage à la mafia, la vidéo de **Philippe Ramette** (Auxerre, 1961) aurait pu emprunter son cartel au livre de Thomas de Quincey : *De l'assassinat considéré comme un des Beaux-Arts*. *L'Éclipse* de **Laurent Grasso** (Mulhouse, 1972) fascine. À la regarder en boucle, l'esprit se prend à planer à répétition en méditant sur la clarté et l'obscur, le vital et le mortel. **Anri Sala** (Tirana, 1974) filme la dévoration ou l'intégration de la culture française par l'albanaise, et vice-versa.

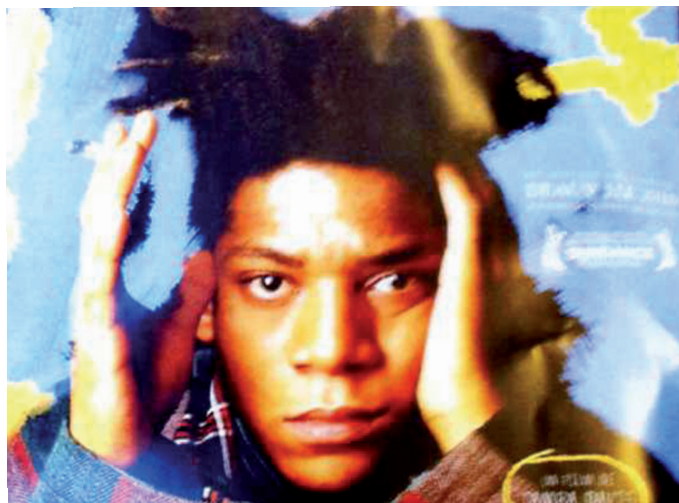
La variété des démarches, la diversité des origines des créateurs français œuvrant soit chez eux, soit à l'étranger ou allochtones venus s'établir en France est bien d'aujourd'hui. Les trouvailles du passé s'allient à des recherches souvent contestataires à l'image des cahotements économiques et politiques de la planète. L'art demeure miroir, analyse, transporteur de réflexions.

Michel Voiturier

FRAC, 1 espace Gilbert Estève Route de Marckolsheim à Sélestat et MAMCS, place Jean Arp à Strasbourg jusqu'au 13 février 2011.

Conésa, Grasser, Knoery, Pietrzyk, « De leur temps (3) : le prix Marcel Duchamp. 10 ans de création en France », Paris, Archibooks/Sautereau, 208 p. (25€)

MAM-ARC
Paris



L'esthétique déclassée de Jean-Michel Basquiat

Jusqu'au 30 janvier 2011, l'exposition Basquiat présente au MAM-ARC de Paris une centaine d'œuvres de l'artiste en provenance d'Europe et des États-Unis. D'abord conçue par la Fondation Beyeler de Bâle, sous le commissariat général de Fabrice Hergott, l'exposition est la première de cette ampleur consacrée à l'artiste new-yorkais, mort en 1988 à seulement 27 ans.

Empêché de voir l'exposition des travaux du photographe Larry Clark (*Kiss the past hello* - 8 oct. 2010 / 2 janv. 2011), à cause des clichés à caractère « pornographique » ou « représentant des toxicomanes procédant à des injections », le public mineur de passage au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris pouvait heureusement visiter la rétrospective Basquiat sans devoir justifier son intérêt par quelque papier d'identité. Le plus intéressant – et le comble de l'amusement dans ces lieux parfois si sérieux – fût de glaner au passage les remarques des adolescents déambulant dans les couloirs d'exposition du MAM : « c'est bâclé », « je ne vois pas pourquoi c'est LA grosse expo du moment », « le type ne sait pas vraiment peindre », « apparemment, ça voudrait évoquer la violence dans sa présentation la plus brutale », « oui mais Monsieur X [le prof qui a eu l'heureuse idée de cette visite] trouve toujours une explication à tout », « ça ne veut rien dire, et tu peux être sûr que lui non plus ne savait pas à l'avance ce qu'il voulait dire », etc. Contre toute attente, les jeunes amateurs d'art s'avèrent plus conservateurs que le public bourgeois désormais (trop facilement ?) acquis à la cause de l'art contemporain. Pourtant, on aurait cru naïvement le jeune public mieux préparé au graphisme sauvage de Basquiat, encore si proche de l'enfance dans ses opérations de gribouillis organisés. On aurait pensé que le style *underground* de l'artiste aurait conquis aisément l'œil des jeunes citadins. Mais non, ce stéréotype, trop criant, est assez vite démenti. Les dessins de Basquiat sont en-deça de leurs espérances. Ses peintures ont franchi leur seuil de tolérance esthétique. La subversion semble avoir ses limites. Il ne suffit pas d'avoir fréquenté Madonna ou Blondie, il ne suffit pas d'avoir fait exploser les barèmes de vente, pour produire des œuvres d'art appréciables.

Fort heureusement, les adolescents échappent encore à l'habitus du spectateur mondain – celui qui sait qu'on ne peut plus décevement rester indifférent à l'œuvre magistrale de Basquiat et qui fait mine de comprendre le *street language* américain. À l'inverse, le phénomène de rejet observé chez certains adolescents fait apparaître dans toute sa force la subversion des peintures de l'artiste. Parce qu'à force de rechercher à tout prix l'événement rebelle, et de monter en épingle le seul potentiel subversif des artistes (qui aurait une valeur



Jean-Michel Basquiat, *Light Blue Movers*, 1987

en soi), on en oublierait d'essayer de comprendre la nature du choc qu'ils provoquent. Or, si l'on ne veut pas manquer l'essentiel, si l'on veut être à la hauteur des gestes de transgression artistique, il faut bien prendre le temps de décrire leurs effets plutôt que d'acquiescer sans savoir. Inspirés par la capacité de résistance encore intacte des jeunes spectateurs de l'exposition, il faudra alors reposer certaines questions : comment décrire à nouveau l'impertinence du geste de Basquiat ? Quel sursaut a-t-il provoqué chez ses premiers spectateurs ? Quelle contrainte pour nos habitudes visuelles ? Et finalement : y a-t-il une *esthétique* de ces peintures ?

Tout le monde le sait désormais, dans les années 70, l'enfant terrible commença à peindre à la bombe dans les rues de Manhattan, pour finalement intégrer – en moins de dix ans – les plus grandes galeries et foires d'art contemporain (en 1982, Basquiat expose à la *Documenta 7* de Cassel aux côtés d'Anselm Kiefer et de Joseph Beuys). Son parcours démontre la porosité de la sphère des arts d'élite, puisant abondamment à la source des arts populaires. C'est chose courante à l'époque : les pratiques artistiques se nourrissent de la culture de masse. Sauf qu'ici, on ne se contente pas d'une vague inspiration : le jeune artiste n'a pas *singé* le style furieux se déployant dans les cou-

loirs du métro new-yorkais, il n'a pas *imité* la grossièreté naïve d'un graphisme urbain. Son projet naît bien dans la rue, sa première signature aussi, SAMO (*Same Old Shit*). Mais quand ses œuvres sont exposées pour la première fois en 1980, Basquiat revendique pleinement le statut de peintre. Ce ne sont pas des graffitis mobiles que les spectateurs voient accrochés aux murs. Ce sont bien des peintures, même si le support ne prétend à aucune noblesse (meubles de récupération, vieux frigo, palettes en bois). L'esthétique marginale du *radiant child* s'assume comme telle et connaît un succès fulgurant.

S'il y a une esthétique chez Basquiat (au sens commun de « recherche du beau »), il ne fait pas de doute qu'elle est totalement déclassée. À l'instar de Cy Twombly, l'artiste new-yorkais présente des travaux à l'apparence bâclée, dégoûtants (au sens propre), inachevés aux yeux de certains, pas nets en tout cas. Que dire en effet des toiles mal tendues sur leurs châssis, et autres effets bricolés ? Cela nous replonge en pleine enfance, à l'heure des pires ratages, avec nos doigts sales pleins de graphite qui marquaient les cahiers, les traces de gomme pour essayer de sauver la situation et les paquets de Tipp-Ex qui s'amoncelaient un peu partout. On aurait peut-être provoqué la fureur de l'institutrice si nos dessins s'étaient présentés comme ceux de Basquiat : taches

et débordements, personnages sans pieds, têtes sans corps, recouvrements excessifs et pelotes de couleur. Pourtant quelle énergie, quelle liberté. Malgré l'aspect dévasté des « toiles » de Basquiat, on ne peut s'empêcher de se sentir attiré par elles. Pourquoi, au fond ? Parce qu'avec lui, ce ne sont pas des critères de maîtrise technique et d'excellence qui priment ? Parce que les produits bruts et inachevés de Basquiat sont un pied de nez à la société consumériste ? Parce que ses peintures sont le reflet sans fard d'un monde en ruine, superstitieux et violent ? Rien de plus difficile que d'expliquer une attirance. Mais on peut tout de même essayer quelques hypothèses. Les élucubrations graphiques de Basquiat ont pu gêner le spectateur par leur maladresse, mais elles s'avèrent aussi extrêmement vivifiantes. Il n'y a rien de guindé dans un style comme celui-là et l'œil se sent libre de vagabonder. L'artiste a la gestuelle enragée et le spectateur assiste à un défolement sauvage cathartique. Pas seulement celui d'une personnalité nombriliste ; au-delà de Basquiat, plusieurs voix semblent se faire écho. On croirait presque que la ville elle-même se défole dans ces peintures. La toile devient alors surface d'expression d'un langage multiculturel dont elle garde les traces. Tous les messages peuvent venir se greffer sur la surface peinte – qui reçoit une fameuse giclée de culture urbaine.

Les peintures de Basquiat semblent construites sur le mode de l'œuvre potentiellement *ouverte*. Voilà bien un trait caractéristique du *street art* : les travaux de l'artiste new-yorkais prennent le risque de l'œuvre collective. L'auteur s'efface, redevient anonyme – l'homme aux signatures mystérieuses. La toile ne lui appartient presque plus, elle devient un fragment du monde, un morceau de palissade rapatrié au musée. Autrement dit : comme le graf qui est toujours susceptible d'être recouvert par une nouvelle intervention murale, comme l'affiche artistique – cf. les fameux « dessins collés » qui fleurissent à Londres ou à Berlin – pouvant à tout moment être arrachée et emportée par un fan, les travaux de Basquiat ne devraient a priori pas souffrir de la rencontre hasardeuse avec un autre artiste. Basquiat s'est d'ailleurs essayé à l'exercice de peinture collective avec Andy Warhol, pour une exposition à la galerie Tony Shafrazi à New York en 1985 (et la rétrospective parisienne rappelle ce projet à 4 mains). Mais évidemment, au cœur d'une institution muséale, si l'envie nous prend d'ajouter une touche discrète dans le coin d'un tableau... on se retient.

Maud Hagelstein

Jean-Pierre Ransonnet

Le jardin, ces jours-là ...

Pour René Léonard, "Jean-Pierre Ransonnet, l'Ardennais, ne s'est jamais séparé de son terroir. C'est plutôt celui-ci qui s'est inscrit en lui, y a gravé sa mémoire et ses traces dont il s'est mis en recherche, comme tout artiste en quête d'un "ailleurs", de cette chose autre qui l'habite."

D'intenses vibrations de couleurs et de lumière, des hasards de coulures, des écritures et des gestes forts, essentiellement picturaux, rebelles à tout formalisme et qui trouvent tout leur sens sous la pulsion de l'humain... voici ce qui se décline en toiles, papiers et sculptures.

Une fine poésie !
Une liberté !

Galerie TRIANGLE BLEU
> 6 mars 2011
Cour de l'Abbaye 5, B 4970 Stavelot. Tél. & fax : +32 (0)80 86 42 94.
info@trianglebleu.be www.trianglebleu.be
Du jeudi au dimanche de 14 h. à 18 h.30 ou sur rendez-vous.

« Wanderers of the Wasteland »

A la galerie flux jusqu'au 7 février un projet au titre évocateur : « **Wanderers of the Wasteland** », dont le sens pourrait s'apparenter à (Les vagabonds au pays du recyclage). Sous l'impulsion de Yannick Franck (commissaire artiste) et de Sabrina Harri, cette exposition rassemble quatre jeunes artistes dont les préoccupations tournent autour du réel et de sa représentation.

Le nom du projet a été inspiré par le titre d'un film muet de 1924 réalisé par Irvin Willat et basé sur un roman de Zane Grey. Ce western est aujourd'hui officiellement recensé comme disparu, la dernière copie connue ayant été retrouvée par le cinéaste en 1971, décomposée. Les quatre installations audio visuelles nous plongent directement dans la thématique axée sur l'errance et le recyclage. Dans sa video HD « *Paramnésia* », Marion Tampon-Lajarriette part sur les traces des lieux de tournage du film « L'année dernière à Marienbad » (Alain Resnais, 1961). Par un jeu de lumières et de perspectives faussées se dévoile à nous l'enfilade de couloirs et des salons richement décorés d'un château baroque. Les volumes de ces espaces ont été recréés à partir d'un ensemble d'images fixes trouvées sur le net. Un lent mouvement hypnotique de la caméra virtuelle, doublé par un jeu de lumières, accentue l'aspect fantomatique de présences rêvées. Même effet à l'étage avec l'installation *Spell #1* de

Harri de Ville, un duo d'artistes (Sabrina Harri & Alexia de Ville). L'installation est composée d'une projection vidéo qui se reflète sur un plexiglas noir installé au sol. Plongé dans une douce contemplation, le spectateur se retrouve face à l'image d'un jardin nocturne reflété en miroir. En continu, la bande son du bruit du vent qui tourbillonne dans la végétation nous fait prendre conscience de l'aspect magique d'un temps en suspension. Yannick Franck, lui, s'attaque au lieu avec une installation sonore dans la cave de la galerie. La bouche d'aération donnant sur la rue diffuse en continu une composition de son cru. A l'étage, il présente l'installation audio et video « *O Dreamland* » qui a été inspirée par un documentaire du même nom, de Lind-say Anderson. On peut y voir un lutin, énonçant (en anglais) à l'aide d'un phylactère : « Les rêves que je perçois vous sont donnés à voir, là-bas, dans la réalité ». La bande son composée évoque un sens tant hypnotique qu'onirique.

Lino Polegato : En partant du titre qui renvoie métaphoriquement à la situation de l'artiste aujourd'hui, j'ai pensé d'une manière générale à la production artistique de cette époque. Les artistes ne sont-ils pas condamnés (comme leurs prédécesseurs) à errer dans les vestiges du passé : les fantômes du passé, hantés par les fantômes portant les noms de



Marion Tampon-Lajarriette, *Paramnésia video Full HD colour, 13min03, son stereo 2010*

"figuration, abstraction, minimalisme, conceptuel, etc, etc.", tous ces vestiges qui les maintiennent en état de dépendance. L'art ne devrait-il pas disparaître complètement pour renaître de nouveau ?

Yannick Franck : Cette condamnation dont tu parles est-elle réellement un problème puisque, tu le dis toi-même, elle a toujours existé ? Je vois l'histoire de l'art comme un fascinant terrain d'investigation vis-à-vis duquel il est important de se sentir libre et décomplexé. Parce que, si la matière reste la même, il nous reste encore à l'incarner. Parce que ce qui change de main change de sens et se trouve imprégné d'une autre appréhension du monde.

Je crois davantage à la notion de transformation qu'à celle de progrès ou d'évolution. Il nous reste à déterminer les stratégies qui nous permettront d'opérer ces transformations en faisant sens, en entrant en résonance avec l'époque dans laquelle nous nous situons. Evidemment, ça implique beaucoup de conviction, d'indépendance d'esprit et de sincérité, choses que le contexte actuel de « libre-échange » (terme traduisant autant la falsification du concept de liberté que de celui d'échange) semble vouer à la disparition.

Si ce geste créatif, en fait absolument vital advient, alors il n'y a plus de temps du tout, ça n'a plus aucune importance. C'est la beauté paradoxale de la création !

Il devient alors loisible de cesser de concevoir l'art en termes de produit mais comme pratique de vie.

Je crois que les artistes qui arrivent à persévérer dans leur voie aujourd'hui sans corrompre leur pratique sont de véritables résistants et que c'est uniquement par eux et leur radicalité que l'art peut exister.

Tu parles de disparition totale de l'art. Je ne crois pas que ce soit possible puisqu'il y aura toujours un besoin de création. Il existe des artistes pour lesquels le vécu, l'intuition, l'urgence et tant d'autres notions souvent ignorées persistent et qui ignorent joyeusement les fumisteries cyniques issues du modèle néo-libéral.

Ce qui est quelque part réjouissant, c'est que nous avons la chance d'assister à la lente agonie de tout un mode de pensée, un modèle voué à l'auto-destruction. Il est passionnant d'en observer les signes de déclin. C'est une excellente motivation pour conti-

nuer la lutte (avant tout intérieure) en développant une conscience critique. C'est proprement lié à la survie.

Quant aux classifications, je crois qu'on ne doit pas s'en soucier. On sait très bien que le fait de classer les choses, de les enfermer dans des définitions étiquées, les condamne instantanément à se limiter, à se répéter pour finir par devenir stériles. Les artistes doivent être des chamans, des sorciers, des médiums, pas des administrateurs ou des gérants d'eux-mêmes.

Marion Tampon-Lajarriette : Je partage aussi cette vision de l'acte de création : une matière, toujours la même, proprement humaine, ré-agencée par des mains que la vie aura à chaque fois différenciées, mais aussi imprégnée de tous les gestes exécutés avant elles.

Ce "Wasteland" évoqué dans le titre n'est pas pour moi un lieu désertique mais bien encombré de la matière persistante des spectres et des souvenirs, hanté par les fantômes de l'Histoire (des arts et des hommes) et par ceux de notre petite histoire particulière. Ce pourrait être l'espace intime et tout personnel que nous arpentons au quotidien, celui de notre perception et de notre mémoire : grand fracas subjectif où tout reste toujours à ordonner ou reconstruire. Démêler les spectres, tracer des chemins, construire des espaces habitables, pensables... Histoire et histoires, mémoire-savoir, destruction et reconstruction ; peux-on vraiment parler de "dépendance" envers ce qui nous constitue ?

HARRI DE VILLE (Sabrina Harri & Alexia de Ville de Goyet) : Oui, l'artiste contemporain se promène dans les vestiges du passé comme dans un labyrinthe de plus en plus vaste et complexe. L'homme n'a pas toujours eu autant d'intérêt ou d'accès à l'art des civilisations passées. L'artiste ouvre et referme des portes sur des fantômes, tous ces mouvements artistiques catalogués au fil du temps et dont les contours ont été tracés par l'histoire et le pouvoir.

Nous voyons l'artiste comme un cannibale. Une figure inversée de « Saturne dévorant un de ses enfants » de Goya car dans ce cas-ci, ce sont les enfants qui dévorent leurs prédécesseurs, les digèrent, les transforment (consciemment ou non). Nous ne voyons pas ça comme quelque chose

de négatif mais comme une pulsion primaire qui enrichit l'artiste.

Il y a là quelque chose du domaine de l'amour – qui n'a pas dit un jour à son amant vouloir le croquer tout cru ?

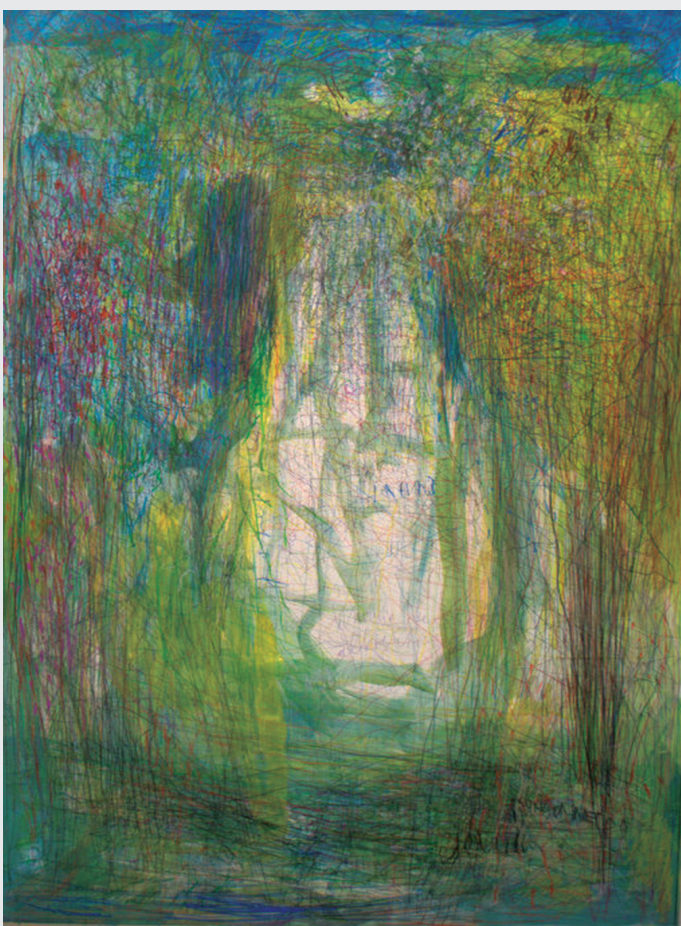
Jeff Wall nous vient à l'esprit comme un des plus admirables artistes cannibales. Comme il dit, la véritable dimension critique de l'art contemporain réside dans une exploration de la légitimité de la tradition. Ce n'est pas une forme de destruction. Vouloir faire table rase du passé n'apporterait que le néant.

C'est la conscience et la connaissance qui nous permettent de créer des alternatives aux traditions. Elles nous offrent plus de liberté, plus de possibilités de changer les rouages de nos vies.

Pour nous, le « Wasteland » est ce labyrinthe de la mémoire collective. Ce serait peut-être plus un terrain vague d'associations libres si notre culture tendais moins à cataloguer, classifier, formater et institutionnaliser les actes et les pensées artistiques.

Mais cette stratification d'histoires et de représentations nous aliène de la réalité du monde sensible. C'est ambigu, pour nous le monde existe-t-il si ce n'est à travers ses représentations ? Il y a quelque chose de la claustrophobie. Un des rôles de l'artiste est peut-être d'être toujours en alerte par rapport au conditionnement des esprits. L'art pourrait être un outil pour recréer la réalité et non pour s'en échapper.

« Wanderers of the Wasteland »
YANNICK FRANCK
MARION TAMPON-LAJARIETTE
HARRI DE VILLE : Sabrina Harri
& Alexia de Ville de Goyet
Expo du 8/1 au 7/2/2011
ouvert du jeudi au sam. de 16 à 19h
Galerie Flux
60, rue Paradis — 4000 LIEGE
tél: 04 253 24 65



Jean-Pierre Ransonnet, *Jardin IV*, 2009
Acrylique et crayon gras / papier marouflé sur bois 182x122 cm.

Le Nord Pas-de-Calais est devenu une terre riche en musée et en accueil d'artistes contemporains (cfr.). Les initiatives foisonnent et donnent des envies de visites au point de ne savoir où donner de la pupille.

À Roubaix, Le Fresnoy décline un intelligent rassemblement de notre production nationale actuelle sous le titre ABC (Art contemporain belge) où la part belle est faite à l'innovation (à lire dans ce numéro, page 23). À Cambrai, l'art construit apporte une rétrospective Guy de Lussigny. Au Cateau-Cambrésis, ce sont les esquimaux vus par Matisse. Aux Beaux-Arts de Valenciennes, « Tenir debout » rassemble Louise Bourgeois, Rebecca Horn, Zoran Music, Antonio Saura, Richard Avedon, Claude Levêque et bien d'autres. Aux Beaux-Arts de Lille, ce sont 29 grands formats de la photographie contemporaine. Le LAAC de Dunkerque expose les marines d'Eugène Leroy en compagnie de Jacques Doucet, un des méconnus de Cobra. L'Hospice Comtesse de Lille se penche sur le Kantor plasticien tandis que Calais donne un aperçu de peintures récentes en liaison avec des contes. Par ailleurs, l'H de Siège (Valenciennes) et le Lab-Banque (Béthune) poursuivent l'accueil systématique de jeunes plasticiens.

LILLE: LA ROUTE DE LA SOIE

L'exposition consacrée à une sélection d'œuvres de la galerie londonienne Saatchi est pour le moins impressionnante. Le lieu, en effet, se prête aux œuvres monumentales et celles qui ont été choisies prennent volontiers de l'espace. Cet échantillonnage d'artistes venus de Chine, Inde, Algérie, Palestine, Syrie, Liban, Irak, Iran, Pakistan atteste que la production artistique mondiale possède une certaine unité dans des démarches convergentes. Et que le regard critique des créateurs sur la société demeure aigu et rebelle, souvent provocateur.

Installations et sculptures

Panorama fantasmagorique de monuments célèbres internationaux de notre planète, une maquette colossale est composée de pâte à mâcher pour chiens. Nourriture donnée en pâtée aux animaux domestiques que nous sommes, elle constitue une vision dérisoire de la culture selon **Liu Wei** (Pékin, 1972). Architectures encore avec les structures qu'élabore **Diana Al-Hadid** (Alep, 1961). Elles évoquent des élans brisés, des carcasses de bâtiments dont le gigantisme n'aurait pas survécu à quelque séisme ou à quelque massacre. N'en subsiste qu'une sorte de dentelle de colonnes, de balustrades, d'escalier, voire une espèce d'orgue dont les tuyaux demeurent silencieux.

Wafa Hourani (Hébron, 1979) bâtit des villes miniatures ravagées, séparées par un mur de béton, entremêlant la vie quotidienne à l'horreur de la guerre par l'intermédiaire de détails minutieux. **Marwan RechMaoui** (Beyrouth, 1964) étale un tapis de caoutchouc qui reprend la géographie de Beyrouth, capitale soudain vue du ciel, déployant rues et quartiers comme pour servir de base à un jeu de construction pour enfants. Sa reconstitution d'un immeuble abandonné lors d'un conflit est saisissante, nous laissant tels des colosses face à une cité de gnomes, impuissants néanmoins autant que les locataires en exils.

Subodh Gupta (Kaghaul, 1964) est déjà présent en permanence à Lille par le biais d'une installation grandiose dans l'église Ste Marie-Madeleine. Les sculptures présentées ici s'avèrent d'une veine similaire. Elles sont constituées de récipients en acier, familiers des cuisines. Impressionnantes à cause de leur massivité, de la répétitivité des objets, elles s'attaquent à l'évidence à la production industrialisée, à la consommation effrénée, au gaspillage éhonté.

Les méfaits de la sauvagerie du néolibéralisme dans les pays émergents se lisent à travers une installation contestataire de **Tallur L.N.** (Karnataka, 1971). Comme englués dans une sorte de bitume, des matelas s'entassent sur un lit d'hôpital ; des sangles les maintiennent comprimés alors qu'une respiration venue de l'intérieur semble leur donner une vie précaire. À moins qu'il ne s'agisse du dernier souffle des misérables patients ayant expiré sur eux. Associant des travailleurs grandeur nature et leurs outils, **Kriti Arora** (Delhi, 1972) traduit leur esclavage en les enduisant du goudron avec lequel ils aménagent des routes. Par contraste, la joyeuse coloration des mannequins de **Shirin Fakhim** (Téhéran, 1973) joue la provocation du ludique et du festif pour mettre en valeur les prostituées de la capitale iranienne, affectueusement caricaturées, impertinente réponse aux diktats castrateurs d'ayatollahs fondamentalistes.

L'hyperréalisme des 13 vieillards installés par **Sun Yuan** (Pékin, 1972) et **Peng Yu** (Heilongjiang, 1972) dans des chaises roulantes à circulation aléatoire suscite quelques frissons. La véracité des détails, le mouvement de leurs déplacements donnent de l'approche de la mort une sensation hallucinante d'autant que chaque personnage tient en mains ou sur lui des objets au symbolisme fort. Frissons encore, lorsqu'on passe sous les corps nus suspendus par les pieds, images insoutenables de l'exploitation et des tourments auxquels les hommes soumettent les hommes. C'est signé, tatoué sur chaque peau : **Zhang Dali** (Harbin, 1963).

L'installation massive de **Kader Attia** (Dugny, 1970) met en scène près de 500 moulages en papier alu de fidèles en train de prier, présentés de dos. L'impression d'ensemble est d'inquiétude : la force des rassemblements en groupe, le figement des êtres en dévotion, l'uniformisation des individus. Mais voir *Ghost* de face suscite un sentiment étrange de vide intérieur, d'inutilité puisque les croyant(e)s sont creux. Les statues de **Huma Bhabha** (Karachi, 1962) possèdent aussi quelque chose de religieux, de totémique, de mystère mystique à ceci près que, façonnées à partir d'objets de récupération, elles appartiennent à la vulgarité des objets produits industriellement.

Figuratif et allégorique, le jeune vendeur de livres en rue créé, par

Au Nord, ce sont les collections



Kader Attia Ghost, 2007 Installation - Courtesy Collection Centre Georges Pompidou - Paris, Saatchi Gallery Collection - London, Private Collection and Gallery Christian Nagel - Berlin & Cologne © Kader Attia

Jitish Kallat (Bombay, 1974), domine l'exposition du haut de ses 4 m. Il incarne une certaine pauvreté liée à l'illettrisme qui trouve paradoxalement du travail grâce à des lecteurs. En parallèle : une série d'impressions narratives à propos de l'argent et une roupie sculptée, le tout en liaison avec la relativité de valeurs des monnaies. Un triptyque acrylique complète cette vision urbaine : des enfants sourient ; leur chevelure abondante est composée d'éléments empruntés au grouillement des humains et des véhicules au cœur de mégapoles comme Bombay.

Un cœur de baleine a été reconstitué par **Bharti Kher** (Londres, 1969). Il prend des allures d'animal fantastique, veinulé de *bindis* bariolés, sortes d'œil apposés sur le front des femmes pour en indiquer le statut social, qu'on retrouve en une peinture finalement proche du pop art. L'autoportrait géant à la bouche amputée, modelé à partir de cendres d'encens par **Zhang Huan** (Anyang, 1965) se réfère à la liberté de parole censurée. Son portrait de jeune femme 'peint' avec le même matériau semble rappeler à quel point est éphémère notre existence.

Peintures, dessins et photos

Énigmatique et sans doute imprégnée d'ironie, la réincarnation de Mao en chat par **Qiu Jie** (Shanghai, 1961) se pare de délicatesses picturales classiques. Peinture réaliste aussi, souvent inspirée par des photos détournées, que celle de **Shi Xinning** (Liaoning, 1969) qui adore mettre en scène le Grand Timonier dans des situations improbables, en général sexuellement connotées.

Renouant avec la tradition maniériste des illustrateurs persans et d'une certaine préciosité occidentale, **Hayy Kahraman** (Bagdad, 1981) raconte des actes d'abattage d'animaux non par les mâles habilités normalement à cette tâche mais par des femmes gracieuses. Le contraste entre habits satinés, style affété d'une part et sang ou abats d'autre part, remet en cause l'image stéréotypée d'un féminin voué à l'élégance et à la volupté. Les toiles au réalisme photographique sorties des pinceaux d'**Ahmad Morshedloo** (Mashand, 1973) figent des

suite page 34

ROUBAIX : MODELER LA TERRE AVEC DEGAS ET LES POTIERS

Modeler la terre mène à la statuaire comme à la poterie. La première donne la pérennité aux apparences du vivant. La seconde apporte aux vivants des ustensiles utilitaires ou décoratifs. D'un côté Degas, le peintre devenant sculpteur, de l'autre des céramistes du monde entier donnant de la beauté à l'usage quotidien.

Degas, du pinceau à la gouge

Chacun connaît le Degas peintre. Moins connu est le sculpteur. D'autant qu'il est reconnu que l'impressionnisme était un regroupement artistique peu en phase avec les trois dimensions. À part Medardo Rosso (1858-1928), une minorité de sculpteurs ont prétendu en être les représentants.

Comme le remarque Catherine Chevillot, la traduction en art de l'« impression » est « liée à l'immense modification par rapport au temps, à l'irruption sans cesse plus forte du mouvement et de la vitesse dans le monde visible ». Et si Degas qui ne pratiquait pas la sculpture pour l'exposition ou la vente mais pour mieux percevoir les nuances des mouvements de ce qu'il peignait ou peindrait, c'est en cela qu'il appartient bien à ce courant novateur.

De tous ses modelages, seule la célèbre *Petite danseuse de quatorze ans* a participé à une manifestation publique. Les autres sont des travaux, en cire pour la plupart, qui n'ont été fondus qu'après la mort de l'artiste. Et il apparaît très clairement que ce qui l'intéressait était le mouvement des modèles, humains ou animaux. Il n'y a pas dans ces travaux de modèle qui pose. Il y a des êtres en actions. Et les actes priment sur les êtres.

L'intérêt de l'expo est non seulement de montrer la modernité étonnante de la *Petite danseuse* avec ses éléments vestimentaires réels et son attitude cristallisée dans le visage mais surtout de voir esquisses, croquis, dessins, essais et tâtonnements de l'artiste. Ainsi qu'une évolution attestée notamment par des séries de photos d'époque. Des études révélatrices disent l'époque et réfléchissent à propos de la réception des œuvres d'art novatrice auprès des publics et des critiques dans l'ouvrage édité pour la circonstance.

Des bols à l'infini

Une centaine de créateurs contemporains a travaillé sur le bol. Chacun produisant sa série, selon les techniques et les traditions d'un peu partout avec une sensibilité person-



Degas Femme assise dans un fauteuil s'essuyant le côté gauche (Statuette en bronze patiné) Paris, musée d'Orsay

nelle (Afghanistan, Algérie, Chine, Corée, Égypte, Inde, Japon, Pakistan, Uzbekistan mais aussi Australie, Belgique, France, Grèce, Italie, Suède, Suisse).

L'industrialisation a formalisé certaines formes en les produisant en série illimitée. Les céramistes qui ont façonné chacun une suite de dix bols en fonction de leur personnalité et de leur expérience ont réalisé des



Eugène Leroy Gravure © MUBA Tourcoing

TOURCOING : LEROY CENTENAIRE

S'il n'était décédé en 2000, Eugène Leroy aurait été centenaire cette année. Le musée qui porte désormais son nom lui rend un hommage rétrospectif de 140 toiles et une cinquantaine de dessins. Un des commissaires de cette exposition n'est autre que notre compatriote Jan Hoet qui rendit internationale la carrière du peintre nordiste en le présentant à Gand et à la Documenta IX de Kassel.

La couleur comme principe

L'exposition se garde d'une vision chronologique. Elle préfère les regroupements thématiques qui montrent sans doute mieux les constantes et les évolutions de Leroy. Ses tableaux s'appréhendent d'abord par les couleurs qu'ils proposent à l'œil.

De loin, ils apparaissent comme un magma polychrome. En sortent des dominantes qui imposent leur coloration. Bien sûr, les travaux du début sont plutôt réalistes. Mais rapidement, il va y avoir chez Leroy une prise de conscience évidente. Comme l'écrit Zacharopoulos dans le catalogue : *Toute peinture est par définition figurative par le visible et abstraite par la codification de ses langages et de ses moyens*. De ce postulat découle que le Nordiste incarnera une fusion harmonique entre expressionnisme et abstraction.

La couleur prendra donc le pas sur le sujet. Mieux : elle deviendra le sujet lui-même. Et pour cela elle empruntera sa matérialité à ce qui la constitue sur la toile. Elle sera apposée par couches, par grumeaux. Elle devient épaisseur, ouvre sur une troisième dimension comme la sculpture.

pièces uniques. Ils ont tenu compte de la matière et des gestes qui lui sont imposés, de la cuisson, des couleurs, du jeu de la lumière sur l'objet, d'ajouts modelés ou non, de dessins intégrés, de motifs séculaires ou réinventés.

Les uns ont misé sur le rappel de la tradition de la poterie soit pour la forme, soit pour le matériau, soit pour les couleurs (Alam, Bacha, Bai, Cecconi, Chaudhuri, Chen, Coronel, Dallouin, Imaizumi, Jiang, Koike, Larpent, Madeleine, Nishihata, Prajapati), voire pour les décorations (Kumbhar, Millet, Pastore, Rakhimov, Sato) ou la symbolique (Naik).

Certains ont emprunté à la nature en l'évoquant (Biw, Chaillot, Daroz, de Crousac, Everaet, Fan, Fernandez-Romero, Fu, Huh, Kamienik, Perrotte, Troesch, Uchida), en y ajoutant un commentaire écrit (Iatropoulou), en incluant des végétaux avant cuisson (Lebrun). Plusieurs se sont inquiétés du corps qui manipulera les bols (Chorafas, Corregan, Jin, Lüscher, Ruegg) allant même jusqu'au risque d'agresser les paumes qui les tiendront (Annen, Deweerdt) ou bien adjoignant au récipient des allusions et des présences corporelles identifiables (Amoudruz, Burkhard, Jeong,

Lee, Weber), voire modelant sur leur coude ou une autre partie de leur anatomie (Koie).

Occasionnellement, la technique du raku soutient des variations délicates (Champi-Scott, Haudum, Nordmann). Celle de miser sur l'aléatoire de la métamorphose d'un émail produit de l'inattendu (Mahida, Sun). Travailler avec du textile modèle la porcelaine de manière fluide (Fauconnet). Oser l'audace produit des effets surprenants (Astoul, Futamura, Isgro, Seiler-Koopmann, Serra-Carbones). S'inspirer d'un peintre conduit à une production subtile (Hanssen-Pigott) alors que partir du cinéma mène à un objet narratif (Michael).

La Piscine, 23 rue de l'Espérance à Roubaix : Degas sculpteur jusqu'au 16 janvier, 1001 bols jusqu'au 6 mars 2011. Infos : 00 33 (0)3 20 69 23 60 ou

Gaudichon, Pingot, Chevillot, Kendall..., "Degas sculpteur", Paris, Gallimard, 248 p. Blätter, Dhamija, Neeser, Presset, Umstätter, Vreeswijk, "Mille et un bols", Vendinle-Vieil, Revue de la Céramique et du Verre, 312 p.

Elle demeure néanmoins peinture. Une peinture qui sollicite le regard. Celui-ci se focalise sur un rouge, un jaune, un vert, un ocre, un bleu... Il suit le trajet d'un pinceau. L'étalement par un couteau ou une spatule. Le coloriste craint de demeurer dans l'anecdote. Il 'défigure' alors ses œuvres, les retouche sans cesse.

Il les enduit de coloris. Il les habille de matière. Celle-ci devient compacte. Non point à la façon d'un Bram Bogart qui anime des espaces monochromes ou juxtapose des surfaces diversement teintées. Leroy, lui, se comporte comme une sorte d'alchimiste. Il mélange, il épice, il cuisine et métamorphose les tons purs en nuances multipliées. Il ne craint pas de 'salir'. Il allie un aspect baroque exubérant et une minutie du geste répétitif, presque tatillon parfois.

C'est encore la couleur, les couleurs plutôt, qui donneront l'atmosphère des saisons que le peintre affectionne de décrire, de suggérer en fait, puisque le thème de la composition sera un climat plus qu'un décor ou une illustration.

La lumière comme moteur

Il aurait pu arriver que la matière fasse écran à ce qu'il convenait de regarder, de voir. Elle n'empêche pas un motif de se révéler, à condition d'accepter de le laisser apparaître de lui-même à travers l'exubérance des sédiments picturaux. Cela ne se révèle qu'à la lumière car c'est elle, précisément, qui donne sens aux toiles.

Chaque peinture aboutit à lui réclamer sa participation. Elle joue sur les teintes, les pigmentations ; elle s'accroche aux aspérités, suscite des ombres parfois. Tel un projecteur sur un mirador qui cerne soudain la silhouette d'un prisonnier en mal de cavale, elle signale la présence d'un corps solitaire ou en couple, de son visage auto-portraiture ou de celui d'un autre, d'un arbre, d'une fleur, d'une mer...

C'est ainsi que surgit un poisson qui rappelle certaine nature morte d'Ensor, un intérieur évoquant un agencement spatial à la façon de La Fresnaye, un faciès cousin de ceux de Bacon. C'est ainsi que se confirme une intertextualité (comme on parle d'intertextualité en littérature) avouée ou non. Celle qui se nourrit de Rembrandt, des 'Ménines', de 'Suzanne et les vieillards', celle des crucifixions, celle d'un hommage à Van der Goes... Car même inclassable, unique, indépendant des modes et des courants esthétiques, Eugène Leroy est demeuré curieux de ce qui s'est fait au cours des siècles et de ce qui se pratique dans le sien.

Mais la lumière est aussi interne. Elle naît de l'œuvre. Elle s'additionne à la luminosité des lieux où elle se trouve. Pénombre ou clarté se partagent la surface des œuvres. Elles paraissent mener le même duel que celui de la confrontation entre abstraction et figuration par le Nordiste. La dynamique des tensions qui les animent incite le spectateur à prendre le temps de pénétrer dans les compositions. S'il prend le temps, comme Leroy toujours en train de retravailler sa matière, il aura la révélation de l'essence de l'art pictural.

Au MUBA, 2 rue Paul Doumer à Tourcoing, jusqu'au 31 mars 2011. Infos : +33 (0)320 28 91 60.

Allemand, Hoet, Zacharopoulos, Courbes, «Eugène Leroy, exposition du centenaire», Paris/Tourcoing, Hazan/MUBA, 288 p.

VILLENEUVE D'ASCQ : LE MODERNE ET LE BRUT

Après quatre années de fermeture pour travaux de maintenance et expansion du bâtiment, le Musée d'Art moderne de Villeneuve d'Ascq est rouvert. Il s'appelle désormais LaM (Lille métropole musée d'art moderne, contemporain et brut). Prolongé par l'architecte Manuelle Gautran, avec des murs conçus comme des moucharabieh arabes afin d'avoir une lumière qui ne soit pas agressive avec les pièces fragiles de la collection de l'Aracine, il laisse, de l'intérieur, une curieuse impression de labyrinthe.

De l'art en marge à l'art du jour

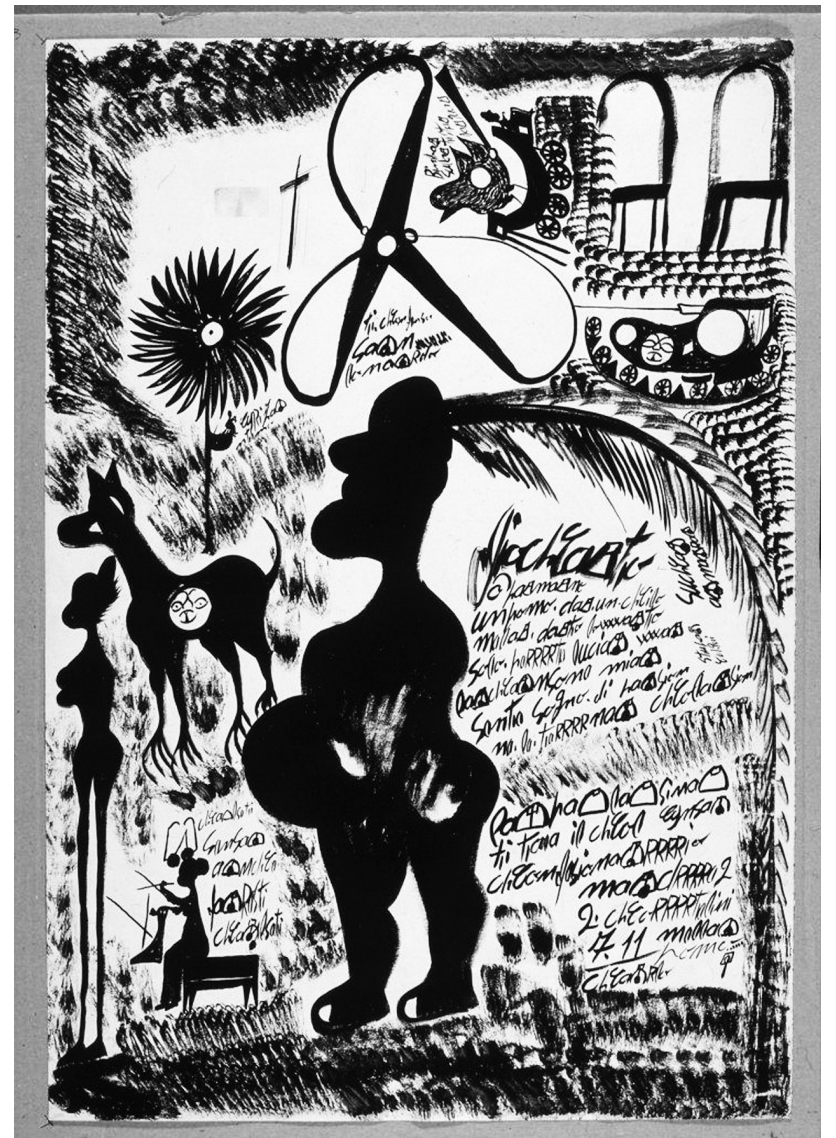
L'interaction entre les pièces contemporaines et les témoignages de l'art brut permet une réflexion sur l'art, théorisée dans un livre dense, touffu même car il n'est toujours aisé de s'y retrouver, et dont le titre est semblable à celui de l'exposition : *Habiter poétiquement*. Les contributions hétéroclites à cet ouvrage magistral amènent à tenter de

les plantes dérobées au palais royal de Bruxelles par Lise Duclaux, chez Flliou, Hirschhorn, Mc Collum ou Boltanski. Et sans doute autrement par Annette Messenger et son amusante carte de France en peluches assemblées.

La ville et ses architectures en tant que thématique apparaissent dans les dessins obsessionnels de Matiyane, de Reimann, d'Abdelmajid Mehdi. Fantasmée dans les temples imaginaires d'Augustin Lesage, elle s'incarne aussi dans *La cabane éclatée aux 3 peaux* de Buren. Elle s'expérimente à travers des vidéos.

Le développement d'une mythologie individuelle appartient autant aux artistes outsiders qu'aux créateurs professionnellement reconnus. Il est associé inévitablement à Dubuffet. L'écriture comme œuvre plastique apparaît chez Florentin Constant. Elle est dans les mots de Kerouac, les graphes de Michaux ou de Dotremont, les indéchiffrables manuscrits de Walser.

Les aller et retours d'un art à un autre ne cessent de se répondre. La créativité est magnifiée sous ses aspects les plus divers et dans une foison qui



Carlo Zinelli Alpino avec longue plume et hélice noire, 1969, Donation L'Aracine, LaM Villeneuve d'Ascq © Philip Bernard

soulever une série de questions à propos de l'art et de comment il se fait.

La liberté créative des marginaux de l'art est similaire à celle des créateurs des anciennes avant-gardes, de celle des plus novateurs d'entre eux. Les interrogations partent des bâtisses folles comme celle du facteur Cheval ou de la tour de Robert Garcet, chez nous à Eben-Emael. Elles prennent en compte l'usage du rebut, des déchets qui s'est pratiqué chez Schwitters, Arp, dans l'arte povera et dans les affiches lacérées de Dufrène, Rotella ou Villeglé. Elles se penchent sur la manie de collecter, collectionner, archiver de, par exemple, Van Genk l'artiste, qui se retrouve dans

laisse un peu pantois tant il y a d'œuvres à regarder.

Michel Voiturier

Habiter poétiquement le monde au LaM, 1 allée du Musée à Villeneuve-d'Ascq jusqu'au 30 janvier. Infos : ou + 33 (0) 320 19 68 88

Boulanger, Faupin, Piron et collab., « Habiter le monde », Villeneuve-d'Ascq, LaM, 272 p.

Z33 HASSELT ALTER NATURE : WE CAN

21.11.10
— 13.03.11



Z33
Maison
d'art actuel

Z33 Maison d'art actuel
Zuivelmarkt 33
B-3500 Hasselt
+32 (0)11 29 59 60
www.z33.be



ALTER NATURE : THE UNNATURAL ANIMAL

29.01.11
— 01.05.11



Photo: 'Carnet' edition: Maria Louise JACQUES / 2010, Institut des Musées de la Région de Bruxelles-Capitale, 49, Rue de la Vierge, 1050, Bruxelles. Photo: 'Carnet' edition: Maria Louise JACQUES / 2010, Institut des Musées de la Région de Bruxelles-Capitale, 49, Rue de la Vierge, 1050, Bruxelles.

PRIX DE SCULPTURE APPEL A CANDIDATURES



Depuis 2001, la Fondation Marie Louise JACQUES, Fondation pour la promotion de la sculpture contemporaine, organise et octroie un prix annuel de sculpture. Ce Prix, d'un montant de 7.500 € nets est attribué à un(e) sculpteur(e) de nationalité belge ou domicilié en Belgique depuis un an au moins et agé(e) d'au moins 30 ans à la date d'envoi de la candidature.

La Fondation entend par sculpture: toute création spatiale exprimant les trois dimensions, toutes techniques, tous matériaux ou supports confondus.

Le Prix est décerné par un jury composé d'un critique d'art reconnu par l'Association nationale et internationale des critiques d'Art ainsi que des membres artistes du Conseil d'administration de la Fondation.

Pour l'attribution du Prix 2010 de la Fondation, les dossiers de candidature comprennent au minimum:

- un curriculum vitae complet de l'artiste,
- 5 œuvres au minimum, présentées par photo, support papier ou numérique,
- un descriptif de la démarche générale et des œuvres.

Toute candidature doit parvenir le 15 février 2011 au plus tard à l'adresse suivante :
Secrétariat de la Fondation Marie-Louise JACQUES,
Madame Héliane Martiat
5 rue du Moulin 5670 MAZEE

Pour tout renseignement complémentaire ou demande du règlement du Prix 2010 :
fondationmarielouisejacques@yahoo.fr

Ria Pacquée, la lauréate du Prix 2010 de la Fondation Marie-Louise Jacques

«Jardin d'hiver», une expo en forme de fin de cycle pour le Mamac...

«Jardin d'hiver» est probablement une des dernières exposition d'art contemporain que le Mamac accueille en ses murs avant sa future transformation. En présentant une partie de sa collection, le directeur du Bonnefanten, Alexandre Van Grevenstein, nous fait la démonstration par A+B que ce musée reste unique sur le plan de sa structure architecturale et qu'il peut se modular à toutes les sauces. En retour, les chefs-d'œuvre de la collection permanente du Mamac seront présentés au Bonnefanten en mars prochain.

Neuf artistes internationaux, issus de la collection du Bonnefanten, ont été choisis pour le Mamac. La grande nouveauté sera la mise en veilleuse des habitudes cimaises mobiles. L'entrée se transforme en véritable couloir et permet de redécouvrir le magnifique mur de Sol LeWitt (que deviendra-t-il?). Le deuxième choc se produit autour des igloos de Mario Merz. Le grand, en verre et percé de néons, contient dans sa structure un autre igloo plus petit. Le rapport au père, à la mère et à l'enfant est ici clairement décliné. Inmontrable au Bonnefanten, vu la hauteur

trop basse des plafonds, cet ensemble unique ne pourra plus être vu avant longtemps. L'autre pièce importante se réfère à la dernière Biennale de Venise. Chacun se souvient de la fresque animée de Paul Chan à l'Arsenal où l'on découvrait les ombres portées de corps mimant des rituels sexuels. L'endroit de projection, idéalement choisi, nous fait redécouvrir l'architecture du musée. Une large place est donnée à la vidéo avec les inévitables catapultages explosifs de Roman Signer.

Une vraie découverte: les œuvres vidéos du polonais Pawel Althamer. L'artiste performer se fait filmer sous l'influence de différentes drogues ou sous hypnose. Une télé-réalité plus vraie que nature qui nous renvoie en miroir les affres d'une société occidentale en pleine décomposition. Cette expo aura au moins eu le mérite de nous ouvrir les yeux sur une réalité déjà connue des habitués: sans la présence de la collection permanente, très peu de visiteurs. Il vous reste jusqu'au 27 février pour découvrir Jardin d'hiver.

L.P.



Mario Merz, 8-5-3, 1985
En avant plan, Françoise Safin, conservatrice
au Musée d'Art moderne et d'Art contemporain



Bienvenue au Pôle d'art contemporain du quartier nord

C'est dans un froid polaire que le nouveau pôle d'art contemporain liégeois fête son ouverture. Les 25, 26 et 27 novembre dernier, Marcel Berlangier était convié à occuper le lieu durant trois jours...



une vue de l'expo de Jean-François Formica

À 200 m de la nouvelle gare Calatrava, Nathalie et Paul-François Vranken connus pour leurs actions de mécénat dans l'art contemporain, ouvrent une antenne liégeoise « Experience Gallery ». Selon Roger Viatour, administrateur d'Histoire de vin, cette galerie non marchande servira de relais aux expos qui ont lieu dans les Crayères Louise-Pommery à Reims. Il ne s'agira pas bien sûr d'importer la totalité des œuvres à Liège mais d'effectuer une sélection qui permettra aux visiteurs de se rendre compte du travail accompli au domaine Pommery.

la Comète dispose également dans son sous-sol, d'une grande surface restructurée en zone de stockage destinée à recevoir les nouvelles productions. D'emblée une question se pose. Ce pôle deviendra-t-il fédérateur au niveau des autres acteurs de la vie culturelle liégeoise. Jouera-t-il le rôle d'aiguillon au niveau des nouvelles créations contemporaines ou se contentera-t-il de jouer cavalier seul en privilégiant sa chaîne de production?

Pour sa première exposition, Laurent Jacob a choisi un artiste: Marcel Berlangier et désigné un commissaire: Charles Olivier Gohy. Durant trois jours, l'espace, encore à l'état brut, était ouvert au public. Regroupées sous le titre de « Fig. Painting », Marcel Berlangier avait choisi de puiser dans son répertoire d'images pour nous présenter cinq peintures sur fibre de verre. Un puissant dispositif d'éclairage de scène fixé au sol balayait par intermittence l'espace en jetant des ponts entre l'ancien cinéma et les œuvres de Marcel Berlangier. Un excellent faire-valoir pour un lieu en devenir...

Quelques gros travaux de rafraîchissement restent à faire pour accueillir ce qui sera l'événement de la Comète en mars 2011: une grande performance de Marcel Berlangier. En mars, se déroulera également l'ouverture de la deuxième phase de l'expo Jardin d'hiver au Bonnefanten qui, stratégie oblige, s'inscrira dans le sillage de l'ouverture officielle de la TEFAF à Maastricht. Le rendez-vous incontournable des plus grands collectionneurs mondiaux ne manquera pas d'être tenu au courant de ce qui se prépare à Liège ...

(1) 5/11/2002 La Libre:

extrait, interview de Laurent Jacob.

« Il existe un intérêt du politique liégeois pour l'art contemporain, ce qui permet de repenser la question de l'existence d'un vrai Centre d'art contemporain. L'étude actuelle d'aménagement de la friche du faubourg Batterie permet de nourrir des espoirs de voir naître un vrai centre d'art avec résidences d'artistes, lieu de production d'exposition. »

Ce nouvel ancrage dans un quartier en plein boom avec l'arrivée de la nouvelle gare ravivera-t-il les ardeurs d'un élan fédérateur dans le monde des affaires liégeois? C'était le souhait de la classe politique présente en nombre le soir du vernissage.

En lever de rideau, c'est Jean-François Formica qui expose ses statues de sel. Déjà montrées dans les dédales des caves du domaine à Reims, elles sont exposées à Liège dans un parcours qui nous parle de la naissance du processus et de sa transformation. Une vidéo nous montre le plongeon dans l'eau de mer. Elle nous dévoile le lent travail de cristallisation autour des mannequins qui finissent par se métamorphoser en « Vanités ». En effet, une fois remontées des eaux de Camargue, les sculptures de sel exposées en rangs serrés sont en transit. Le cycle, apparition/disparition est une notion importante dans le travail de l'artiste...

L.P.

jusqu'au 23/03/2011: « Surnature »
Jean-François Formica > Experience Gallery # 0
76, Av. Blonden, Liège.

Liège: Le futur du Mamac est-il déjà écrit?

Est-il encore temps d'arrêter la machine?

Débat sur le blog: « fluxnews.skyrock.com »

Sur le blog de Flux News, André Gob, spécialiste en muséologie, se prononce sur les difficultés futures que risque de rencontrer la Ville pour mener à bien une politique dynamique au sein du futur CIAC. « Si les moyens financiers liés à son fonctionnement ne suivent pas. Vu la proximité géographique d'autres grands centres d'exposition comme Paris, Amsterdam ou Bonn, Liège pourra-t-elle jouer la concurrence? » nous explique-t-il. Rappelons que le

CIAC dont la dénomination de départ sous-entendait Centre International d'Art Contemporain, a muté ces derniers mois en Centre International d'Art et de Culture.

Deux artistes et personnalités liégeoises, Guy Vandeloise et Jacques Charlier, donnent ci-dessous, leur avis sur le déménagement des collections du Mamac vers un lieu encore à définir. La suite de ce dossier continuera dans le prochain FluxNews...

Jacques Charlier: Tout ça fait partie d'un anti-plan, d'un fantasme collectif.

« C'est la plus grande catastrophe qui nous soit jamais arrivée. Tout ça fait partie d'un anti-plan, d'un fantasme collectif maladif. Transporter la belle collection du Mamac au Musée St Georges, c'est une ineptie. Ce musée n'est pas un musée, c'est un parking mal construit. C'est un scandale total! C'est une injure à tous ceux qui ont fait cette collection. J'ai fait visiter le Mamac à Szeemann, Celant, ... Quand ils voyaient l'architecture du musée, ils pensaient tous la même chose: il y a moyen, en l'adaptant et en gardant les collections d'en faire un réceptacle formidable. »



Guy Vandeloise: Le Mamac crée un lieu d'échange absolument essentiel.

« En plus du problème des collections qui vont devoir déménager et qui ne pourront se reloger au Musée d'Art Wallon, il y a le fait que toute une série d'associations ont impérativement besoin d'un lieu pour y exposer des ensembles de travaux qui concernent leurs points de vue. Dans la mesure où il n'y a pas suffisamment de galeries susceptibles de promouvoir les gens d'ici, le Mamac crée un lieu d'échange absolument essentiel. À partir du moment où le Mamac est transformé en lieu culturel dans lequel on reprend des expos toutes-boîtes pour avoir un public de l'Horeca, toutes ces asbl sont coincées! Si j'envisage cela en termes politiques, le Ciac n'est qu'un attrape-nigaud populaire de bas étage à la solde du système néo-libéral. »

Pourquoi ne pas inviter Harald Szeemann à la Table ronde ?

A épingler au Mamac le jeudi 27 janvier à 18h30 : QUEL MUSÉE POUR L'ART CONTEMPORAIN? L'ALPAC et E2N organisent une Table ronde avec Bart de Baere, Virginie Devillez et Enrico Lunghi. Cette initiative me rappelle une autre initiative (en 2004) où sous la dénomination de « Plateforme » des opérateurs culturels liégeois (1) s'étaient rassemblés durant de longs mois pour plancher sur la faisabilité d'un musée d'art contemporain au Mamac. Un compte rendu avait été mis sur pied et avait été remis à la Ville de Liège. Par ailleurs, des actions de sensibilisation auprès des liégeois avaient été organisées. Un film produit par la Plateforme existe: il s'agit de la dernière interview filmée de Harald Szeemann (décembre 2004). Pourquoi ne pas l'inviter dans cette soirée du 27 janvier ?

A défaut d'une faisabilité, des extraits de ce film sont visibles sur le blog. Il est possible d'accéder à l'intégralité de cet entretien retranscrit en 2005: in FluxNews 37 p.29.

(1) «Plateforme»: l'Alpac, les Brasseurs, le CWAC, les Chiroux, Espace 251 Nord, FluxNews, le Mamac et Périscope.



Du 4 au 7 novembre 2010 s'est tenue la 17^{ème} édition de la foire d'art contemporain de Turin, Artissima. L'événement était placé pour la première fois sous la direction artistique de Francesco Mancorda, qui succédait à Andrea Bellini, ce dernier devenant directeur du Castello di Rivoli. Le transfert de Bellini du marché de l'art au monde des musées illustre le flou qui entoure aujourd'hui le statut des foires d'art contemporain, à mi-chemin entre biennales et lieux d'échanges commerciaux. L'organisation d'Artissima s'inscrivait pleinement dans cette tendance.

Ainsi, la section « Back to the Future » se présentait comme « à mi-chemin entre le projet de qualité muséale et la participation à une foire », destinée à rassembler des galeries exposant des œuvres « historiques » d'artistes actifs dans les années '60 et '70. Les organisateurs n'ont pas fait mystère du but poursuivi : il s'agissait d'attirer l'attention des collectionneurs sur des artistes qui n'auraient reçu qu'un accueil mitigé à leur

époque, mais dont les œuvres auraient aujourd'hui acquis une « signification toute particulière ». Christine Macel (Centre Pompidou), Jessica Morgan (Tate Modern) et Massimiliano Gioni (New Museum of Contemporary Art, New York) constituaient le comité scientifique chargé d'effectuer la sélection des participants à cette section. Cette démarche consistant à « redécouvrir » des artistes historiques est peut-être salutaire. Mais outre le fait qu'elle cautionne une forme de spéculation, c'est surtout la présence de représentants d'institutions muséales pour la sélection qui pose question : est-ce le rôle d'un conservateur de musée de s'associer à une opération visant à revaloriser la cote de certains artistes, en particulier lorsque l'on connaît les difficultés des institutions publiques pour suivre la flambée des prix sur le marché de l'art ?

Plus conforme à l'idée de valorisation individuelle dans le cadre d'une foire, la section « Present Future » proposait un groupe d'une quinzaine d'artistes, rassemblés dans une zone d'exposition particulière, chacun représenté par leur galerie. A mi-chemin entre l'exposition de groupe et une juxtaposition de présentations en solo, « Present Future » était sans conteste une réussite, les œuvres bénéficiant à chaque fois d'un espace particulier. La Belgique était représentée par Micheline Szwejzer avec David Claerbout, et Greta Meert avec Sophie Nys.

Avec 152 galeries, Artissima demeure une foire à dimension humaine, et qui vise à tirer parti d'un environnement économique favorable à l'art contemporain : nombreuses sont les sociétés privées qui investissent dans le domaine. Outre le Castello di Rivoli, la Fondation Merz figure également sur la liste des lieux à visiter. Le Musée d'art moderne présente quant à lui un accrochage particulièrement original, qui fait dialoguer des œuvres du XIX^{ème} avec celles du XX^{ème} siècle – à l'image de la ville elle-même.

P.-Y. D.

Lucien Kroll : «*Courageusement, l'Union Wallonne des Architectes s'organise un festival à la gloire de l'architecte wallon.*»

Courageusement, l'Union Wallonne des Architectes s'organise un festival à la gloire de l'architecte wallon. Des conférences, des expositions, et un site sur Internet qui fonctionne bien (ce n'est pas toujours aussi « intuitif »). Une bonne idée de le continuer en permanence pour tenir au courant de ce qu'on publie rarement ailleurs...

Puis, un « Award » à flons-flons, décerné à l'architecte wallon bien connu : Santiago Calatrava pour son œuvre et particulièrement pour la nouvelle gare des Guillemins qui a remplacé celle dessinée par le Groupe EGAU, Carlier, Lohest et Mozin. Elle avait fait son temps et, chose impardonnable elle s'était installée sur une « courbe » : cette forme un peu romanesque, étrangère à la logique du chemin de fer. Par ailleurs, elle était bien sûr, usée et rétrécie.

On a raison de qualifier Santiago Calatrava de génie et, en face, le groupe EGAU de popotte. Cet « objet-Calatrava » est très certainement une œuvre d'art et aussi une chimère¹, un être que jamais la nature n'aurait pu produire... Comme la plupart des œuvres modernes, elle ne supporte aucune relation avec le contexte (sauf avec les rails). Est-ce une œuvre d'art : peut-être bien ? Mais à quoi bon...

Cette gigantesque nef ouverte à tout vent (on entend claquer des dents, les voyageurs sur les quais) ne vise que le lointain (le Pont de Fragnée actuellement) et spontanément en propose d'abord la démolition de ce qui la touche (au sens physique non émotionnel) pour exiger une reconstruction qui lui soit digne. Il ne faut pas reprocher ceci à Calatrava : il n'a jamais caché son côté mégalomane, c'est pourquoi on le choisit. Il a ceci en commun avec le Bauhaus de Dessau, de Walter Gropius, ce « prototype » de modernité qui était soumis à une loi électromagnétique de répulsion maximum urbaine. Je n'ai pas réussi à le photographier avec un immeuble voisin : c'est de l'autisme. Dans tous les manuels, ils est désespérément esseulé.

Attribuer une distinction aussi illustre à ce projet revient à nier toute nécessité écologique. Là aussi, Calatrava a été franc : jamais il n'a prétendu obéir à autre chose qu'à son génie.

On commence à peine à réaliser publiquement, que le désastre « Kyoto/Copenhague », qui est plus important pour l'humanité que la chute de l'Empire Romain d'Occident, exige une révolution de l'Art de Bâtir. La technologie doit désormais obéir à l'humanisme et les ressources naturelles doivent être interdites d'exploitation. Il faut s'organiser en recyclage perpétuel, comme cela a été de tout temps le cas, avant Henri Ford...

Si on avait décerné le Prix aux ouvriers, contre-maîtres, ingénieurs et industriels avant de l'attribuer à Santiago Calatrava, on serait resté digne. Ils ont réalisé des merveilles de techniques d'assemblage, de coordination d'entreprises, de savoir faire et de science : c'est cela qui est beau comme un ballet.

L'ensemble est fait de béton et d'acier : ce sont les matériaux les plus polluants à mettre en œuvre. La tonne d'acier consomme une à deux tonnes de CO₂ ; le kg de ciment coûte un kg de CO₂. Un peu de pierre, et du verre très perfectionné : rien qui respecte la planète. Puis de la peinture au kilomètre, à rénover régulièrement, comme la tour Eiffel... Est-ce un exemple pour les architectes du congrès UWA dont l'un, miraculeusement, construit avec des ballots de paille : émouvant.

Pour être plus clair, je cite un extrait de la leçon inaugurale de Ronald Rovers » dite lors de sa nomination de professeur à l'Université de Maastricht-Heerlen : « Partout, nous voyons que les architectures n'ont plus aucune relation avec la région ou le climat. Ils ne résistent pas à la tentation d'exprimer la « modernité ». Chaque nouveau matériau ou technique de construction trouve son propre chemin depuis Riyad en Arabie Saoudite en passant par Londres, New York Rio de Janeiro, Hong Kong, Sydney, etc. « Nous voyons partout les mêmes bâtiments, produits et technologies. Simplement sans fin. Prenons l'exemple de Santiago Calatrava Valls : il a démarré avec quelques solutions intéressantes comme ingénieur mais a complètement perdu son chemin en voulant devenir architecte. Il a eu la vanité de réaliser son propre « torse » en tant que bâtiment à Malmö : le « turning torso » : il tourne sur lui-même, mais pourquoi donc ? Pour ses matériaux de base, Il s'est arrangé pour consommer plus de trois fois ce qui était nécessaire, en moyenne, pour un bâtiment semblable (approximativement 3400 kg/m² alors qu'ailleurs 1000 kg/m² suffisent à un complexe résidentiel. Résultat : le bâtiment a coûté trois fois plus que son estimation...

Il semble désormais que les Montois ne peuvent plus se passer de Santiago : ils en veulent... À suivre...

LK

24 novembre 2010

¹ Monstre qui jetait du feu par la gueule, et avait la tête et le poitrail d'un lion, le ventre d'une chèvre et la queue d'un dragon (Littré)

suite de la page 30

La Route de la soie

personnages surpris en plein soleil dans des attitudes ordinaires qui laissent transparaître le tragique de destins liés aux soubresauts politiques et militaires du Moyen Orient. Les compositions d'Atul Dodiya (Bombay, 1959) décrivent de manière fragmentaire éclatée la vie en Afghanistan ou ailleurs. Des assemblages de choses en apparence disparates forment sens à décoder en fonction de la culture locale. Son confrère Ahmed Alsoudani (Bagdad, 1975) compose des tableaux baroques. Le foisonnement des éléments et des couleurs est chargé de références à la guerre, aux attentats. Il faut à l'œil quérir ce qu'il décodera peu à peu avant d'appréhender l'ensemble. Reena Saini Kallat (Delhi, 1973) peint des quidams. Ils posent, agrémentés d'une carte géographique du Cachemire, lieu de conflits entre Pakistanais et Indiens que concrétisent 32 reliques (celles des dents d'une bouche ayant perdu le sourire ?) taillées en forme d'armes blanches.

C'est un monde d'apocalypse que dépeint Rajan Krishnan (Kerala, 1967). La terre, désertée des humains, envahie d'araignées, est devenue un désert voué à l'aridité. Parodie de bande dessinée, les planches signées par Chitra Ganesh (New York, 1975) donnent aux femmes le statut d'héroïnes mythologiques, brouillent les codes hindous au profit d'un érotisme teinté de kitsch.

Faussement abstraites, les toiles de T.V. Santhosh (Kerala, 1968) criardes à dominantes vertes-rouges-jaunes, violem-

ment barbouillées, représentent en fait des personnages au repos ou au travail. Ceux que croque Schandra Singh (Suffern, 1977) s'apparentent à un expressionnisme exacerbé, poussé vers le caricatural. Ils deviennent monstrueusement fractionnés tandis qu'ils s'ébattent dans des plaisirs de vacances.

La série de photos composée par Shadi Ghadirian (Téhéran, 1974) montre avec une évidence métonymique en quoi la burqa est le symbole de la femme réduite à un rôle de domesticité. À la place supposée du visage se trouvent en effet paillasson, râpe, balai, gant de vaisselle, fer à repasser...

Cette génération d'artistes des années 70 est bien de notre temps. Elle use d'imageries fortes, ne craint pas de les imposer au regard de façon spectaculaire pour s'engager face à une histoire où dominent les conflits meurtriers, l'asservissement des humains, la tragédie qui frappe une part majoritaire de la population mondiale. Elle vise à toucher et à porter vers une réflexion susceptible de compléter les représentations journalistiques fugaces assénées par les médias. Elle atteste aussi du métissage généralisé de la production artistique.

Au Tri postal, avenue Willy Brandt (Euralille) à Lille jusqu'au 16 janvier, du mercredi au dimanche de 10 à 19 ou 2h. Infos : 070 660 601 (Belgique) « La Route de la soie », Beaux-Arts n° spécial, Paris, 96 p.

Colloque international “Le dessin”

25, 26 et 27 février 2011
Dans le cadre de l'exposition “Drawing in an Expanded Field”
300 ans de l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles et 30 ans de l'atelier de dessin à : De Markten, 5 Oude Graanmarkt / Place du Vieux Marché aux Grains, 1000 Brussels

Vendredi 25 février 2011
10 h. Philip Armstrong (The Ohio State University) : Show Through, Laura Lisbon (The Ohio State University) : Drawing/Set-up/Ground
14 h. Michael Schwab (Royal College of Art, London et University of the Arts, Berne) : Drawing the Transbod Raphaël Pirene (Université Catholique de Louvain) : Signe, signature et contresignature. Notes sur le cubisme de Braque et de Picasso entre 1907 et 1914 Hans M. De Wolf (Vrije Universiteit Brussel) : La poésie de la précision. Quelques dessins quasi exacts de Marcel Duchamp.

Samedi 26 février 2011
10 h. Jean Arnaud (Université de Provence) : Le dessin saturé Pierre Baumann (Université de Bordeaux 3) : Drawing, carve, bore and be bored (communication en français)
14 h. Sylvie Pic (artiste) : Ce que le dessin me permet, «Ce que je n'ai pas dessiné, je ne l'ai pas vu». Carine Krecké et Elisabeth Krecké (artistes, Université Aix-Marseille III) : Le retrait du trait Michel Guérin (Université de Provence) : L'intention plastique

Dimanche 27 février 2011
10 h. Cédric Loire (critique d'art, commissaire d'expositions, doctorant en histoire de l'art et enseignant) : Ligne de fuite, lignes de coupe. À propos du dessin dans l'œuvre de Catherine Melin Tristram Trémeau (Ecole supérieure d'art de Quimper et Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles) : Des œuvres sans repos. Au sujet de Bernard Guerbadot (1948-2005)
14 h. Chaké Matossian (Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles) : Gribouiller, griffonner : le dessin à l'œuvre Jackie Pigeaud (Université de Nantes) : Le geste

Agenda

Liège

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

3, Parc de la Boverie, 4020 Liège
T: 04 343 04 03
18/11-30/1: Jardins d'Hiver

Musée de l'Art wallon

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

Grand Curtius

Féronstrée - 4000 LIEGE
>13/2: SE NON è VERO, è BELLO
Œuvres d'artistes italiens de la
Collection du Madmusée

Les Brasseurs

6 rue des Brasseurs, 4000
Liège.Tél.04/22.4.91
5.02-19.03:
Rik De Boe et Peter Morrens.

Centre culturel des Chiroux

8 Place des Carmes 4000 Liège
T.04 2224445

Une certaine gaieté...

9/11 rue des Mineurs,
4000 Liège

Mad Parc d'Avroy

à Liège T. 04 2223295
DISEGNO
Alessandra Michelangelo
>12.02.2011

Espace 251 Nord

251 rue Vivegnis 4000 Liège
T.: 04 2271095

Galerie Flux

60 rue Paradis, 4000 Liège,
Tél. 04/253.24.65
>7/2/2011
Wanderers of the Wasteland
YANNICK FRANCK (Belgique)
MARION TAMPON-LAJARRIETTE
(France)HARRI DE VILLE >> Sabrina
Harri (Finlande) & Alexia de Ville de
Goyet (Belgique)

Liehmann

4 Bd Piercot 4000 Liège
04 2235893
29/1-6/3: Pierre ALECHINSKY
Estampes/ Jean-Michel FOLON
Sculptures

Monos

39 rue Henry Blès 4000 Liège
04 2241600
>23/1: Black is living

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 Ramioul, 19
T.:04/2753330
>23/1: "Apocaliptismnow" - Ronald
DAGONNIER

Nadja Vilenne

5 rue Cd Marchand 4000 Liège
call gallery

Centre culturel de Marchin

place de Grand Marchin
T.: 085 41353381
6 - 27/2: FRANCOISE HARDY

Verviers

Galerie Arte Coppo

62, quai Jacques Brel,
83 rue Spintay 4800 Verviers
087/331071
>10/12/2010: Nadine Fis

Stavelot

Le Triangle Bleu

Cour de l'Abbaye, 4970 Stavelot
080/864294
merc. au dim. de 14h à 18h30
>6/3: Jean Pierre Ransonnet

Eupen

Ikob

Musée d'Art contemporain Eupen
Loten 3, 4700 Eupen T. 087/560110
du jeu. au di.: 14/18h
- 13.02.2011: ANGEL VERGARA
ACTS & PAINTINGS

Luxembourg Belge

Centre d'art contemporain du Lux

BP56 T.: 061/315761 Florenville

Centre culturel de Bastogne

58 rue du Vivier 6600 Bastogne
061 216530
>6/2: Carte blanche "Jeunes talents"

La Louvière

Centre de la Gravure et de l'Image imprimée.

10 rue des Amours, 7100
La Louvière
T.: 064 27872727/4
19/2- 15/5: Jean-Michel Alberola -
ArTour - Europalia Brésil

Musée lanchelevidi

21 Place Communale, 7100
La Louvière, T.: 064/28 25 30
>27/2: EXPO X3 Nicole Haurez,
Sébastien Kuntz (F), Anneke
Lauwaert

Mariemont

Musée Royal de Mariemont
100 Chaussée de Mariemont,
064 212193
>13/2: LA COLLECTION BOCH. LE
SOUFFLE DE PROMÉTHÉE

Tournai

Maison de la culture de Tournai

Bd des Frères Rimbaut 7500 Tournai
T 069 253080

Galerie Winance-Sabbe

84 av. Elisabeth 7500 Tournai
T./ 069 214016

Charleroi

Musée de la Photographie

11 Av. Paul Pastur, 6032 Charleroi
T.: 071/435810 tous les
jours:10/18h, sauf les lundis
>15/5: Leonard Freed, Simonr
Lueck, Fernand Dumeunier.

B.P.S. 22

Boulevard Solvay, 6000 Charleroi
T.064 225170
jeudi -dim. de 12H à 18H

Galerie Ephémère

33 Place du Try, 6110
Montigny-le-Tilleul
T.: 071/510060

Mons

BAM (Beaux Art Mons)

8 rue Neuve 065 40530628/6
>13 février 2011 : Manières Noires

KOMA

4 rue des Gades, 7000 Mons.
T.065/317982
>13/2: Roland Van de Berghe

Namur

Maison de la Culture

14 Av. Golinvaux, 5000 Namur
T.081/229014, de 12H à 18H00,
"MISES À L'EAU"
du 22 janvier au 6 mars 2011

Musée Félicien Rops

rue Fumal, 12, 5000 Namur.
T. 081.220110
tous les jours, 10-18h (sauf lundi)
>20/5: Impressions symbolistes:
Edmond Deman

Grand Hornu

MAC's Musée des arts contemporains Grand Hornu

82 rue St Louise 065 652121
>13/2/2011: Giuseppe Penone

Bruxelles

Aeroplastics

32 rue Blanche, 1060 BXL
T.: 02/5372202
>26/2: Jean François Fourtoui

Aliceday

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

Argos

13 rue du Chantier, 1000 BXL
T : + 02 229 00 03
>2/4: Hans Op De Beek

Artiscope

35 Bd St Michel, 1040 BXL,
02 7355212
>19/3: LOUISE NEVELSON

Art@Marges Musée

rue haute 312
1000 Bruxelles T.: 02 5110411
>15/5: Portraits de Faces

Baronian-Francey

2 rue Isidore Verheyden 1050 BXL
T.:02 51292951
>5/3: Antoine Aguilar

Botanique

236 rue Royale, 1210 BXL,
02/218 37 32
17/2 - 24/4: Norbert Ghisoland
L'âge d'or de la photo albanaise

Bozar

23 rue Ravenstein, 1000 BXL
T.:02/507.84.80
Luc Tuymans. Retrospective
Vendredi 18.02 > Dimanche
08.05.2011

GALERIE FAIDER

12 rue Faider 1060 Bruxelles
Belgique
> 13 février 2011: Maria F. Guzman

La Centrale Electrique

44 Pl Ste Catherine
02/2796444
25.03.11 > 21.08.11
Jane Alexander Security (Surveys -
From the Cape of Good Hope)

Les Contemporains

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

Contretype

1 Av de la Jonction 1060BXL
02 5384220
>23/01/11"RÉ-COLLECTION
Hicham Benohoud - Elina Brotherus
André Cepeda - JH Engström

Galerie Didier Devillez

Rue Emmanuel Van Driessche, 53
1050 BXL Tél. 02/215.82.05
>26/2 2011: PAUL SCHROBILTGEN

Etablissements d'en Face

161, rue A.Dansaert, 1000 BXL
02/2194451
28.01.11 - 12.03.11:
WOLFGANG BREUER

Komplot

295 avenue Van Volxemaan, B-1190
Brussels
>25/2: BITSY KNOX
"I STILL SAY YES"

Greta Meert

rue du Canal 13, 1000 BXL.
T. 02/2191422
>22/1: Gianfranco Baruchello

ISELP

31 BD de Waterloo, 1000 BXL
02 5048070
Du 28 janvier au 26 mars :
FOUAD ELKOURY
Ceci n'est plus Beyrouth - Photos

Rodolphe Janssen

35 rue de Livourne, 1050 BXL
T.02/5380818
5/2 - 18/3/ 2011
Sam SAMORE Torbjørn RØDLAND
Ryan MCGINLEY

La Galerie.be

65 rue Vanderlinden, 1030 BXL
02 2459992

Maison d'Art Actuel des Chartreux

Rue des Chartreux, 26-28 1000
Bruxelles 02/513.14.69
>12.02.11 KOEN WASTIJN &
JOHAN DESCHUYMER

DE MARKTEN

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

Meessen De Clercq

2a Rue de l'Abbaye
1000 Brussels
>12/2: Ignasi Aballí/ Evariste Richer/
Dan Graham

Jan Mot

190 rue Antoine Dansaert1000
BXL 02 5141010
29/01 - 12/03: Joachim Koester

Office d'Art Contemporain

105, rue de Laken - 1000 BXL
0 2 512.88.28
SUPERMARKET ART FAIR — Stock-
holm: 17/02/2011 - 20/02/2011

Pascal Polar

108 ch de charleroi 1060 BXL
02/5378136
Merc.au sam., 14h à 19h
>22/1: Beniti Cornelis"Leverage"

ROSSICONTEMPORARY

Rivoli Building, ground floor # 17,
chaussée de Waterloo 690
1180 Brussels T:0486 31 00 92
>26/2: Almighty God. Street Painting

Xavier Hufkens

8 rue St Georges 1050 BXL
02 6396738
>19/2: Alessandro Pessoli

Hasselt

CIAP,

Zuivelmarkt 44 Hasselt,
T: 011 225321
di-vr 11-18u, za 14-17u
>13/3 Alter Nature

Z33, Zuivelmarkt, Hasselt

011/295960
>13/3: Alter Nature: We Can

Antwerpen

Extra City

Mexicostraat, Kattendijk,
Kaai 44 T: 0484 421070
>6/2: Emre Hüner: Adverse Stability

M HKA

Leuvenstraat, 2000 Anvers,
tél:03.2385960
4/2-22/5: Liam Gillick & Lawrence
Weiner

Stella Lohaus

47 Vlaamse Kai 032480871
BJARNE MELGAARD
09.09.10 - 21.10.10

Micheline Szwajcer

14, Verlaaatstraat , 2000 ANVERS.
T.03/2371127
27/1 - 12/3:HEIMO ZOBERNIG
17/3 - 7/5: DAN GRAHAM / ALLEN
RUPPERSBERG
12/5 - 30/6:BERNARD FRIZE

Maes & Matthys Gallery

Pourbusstraat 3, 2000 Anvers
+32-478-48.50.31
>22/1: VAAST COLSON

Zeno X gallery

16 L. De Waelplaats 16
03 2161626
28/1-12/3: Luc Tuymans

Gent

S.M.A.K.

Stedelijk Museum voor Actuele Kunst
Citadelpark, 9000 Gent
T.09/2211703 tous les jours 10/18 h
>27/2: James Ensor Hareng Saur
>27/3: Adrian Ghenie

FORTLAAN 17

Fortlaan, 9000 Gent,
T.09/ 222.00.33
Galerie Tatjana Pleters
Burggravenlaan 40/ 2nd floor
9000 Gent + 32 9 324 45 29
5.02 – 20.03.2011: Ralph Müller (DE)
& Rein Dufait (BE)

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. >20/2: Les (IN)contrôlés

LaM

+33 320196880
Musée d'art moderne, d'art con-
temporain et d'art brut
>30/1: Habiter poétiquement le
monde

49 Nord 6 Est - FRAC Lorraine

1 bis rue des Trinitaires F-57000
Metz T.: +33 (0)3 87 74 20 02
>1/5: Geste serpentine et autres pro-
phéties (Benoît Billotte, Iñaki Bonillas,
Antony Gormley, Monika Grzymala,
Werner Herzog, Corey McCorkle,
Pierre-Étienne Morelle, Pratchaya
Phinthong, Ian Wilson)

Palais de Tokyo

13 Av Président Wilson 75116 Paris
+33147235401
20.10.2010 - 16.01.2011
FRESH HELL, expo de groupe
SERGE SPITZER, expo solo

Le Plateau

angle de la rue des Alouettes
+33 153198410
>20/2: Prospectives

Luxembourg

Mudam Luxembourg

Musée d'Art Mod. Grand-Duc Jean
3, Park Dräi Eechelen
L-1499 Luxembourg
+352 45 37 85-960
- 23/01/2011: ATTILA CSÖRGÖ
- 22/05/2011: DANIEL BUREN
TRAVAIL IN SITU

Toxic Galerie

2 rue de l'Eau
1449 Lux. +352 26202143
>29/01: Arny Schmit

Casino Lux.Forum d'art cont.

41, rue Notre Dame, 2240 Lux.,
T.352 22 50 45 tous les jours, sauf le
mardi : >1/5: PASCAL GRANDMAI-
SON : HALF OF THE DARKNESS
AFK (Away From Keyboard)

Galerie Nei Licht

rue Dominique Lang Dudelange
T. 352 51612129220
>20/2: V. BEECKMAN, V. DURUIS-
SEAU, V. CEVIR, V. FROMSTREAM,
V. DI RUSCELLO, V. VON BACH - 6
PHOTOGRAPHES CONTEMPO-
RAINS BELGES
5/3- 16/4: MYRIAM KRAEMER
07/5-11/6: MOIS DE LA PHOTO-
GRAPHIE - PUBLIC IMAGES -
PRIVATE VIEWS Catherine Grisse -
Luca Zanier - Dan Dubowitz

Galerie Dominique Lang

gare de Dudelange
>20/2: MICHAËL MATTHYS
>5/3 - 16/4: ISABELLE MARMANN
7/5-11/6:MOIS DE LA PHOTOGRA-
PHIE - PUBLIC IMAGES - PRIVATE
VIEWS Dominique Auerbacher

Hollande

Bonnefantenmuseum,

Maastricht250 Av Céramique
6221 Maastricht +31 433290190
BACA Laureate 2010: Francis Aljys
> 27.03.2011

Abonnez-vous!

> Belgique 2 ANS : 2€ > Etrange 2 ANS : 5€ > N; Compte: 240-0016055-54



R daction : asbl Flux Y Edit.resp. : Lino Polegato / Conception graphique, remerciements Anne Truyers
60 rue Paradis,4000 Li ge Y T l. : +32.4.253 24 65 Y Fax : +32.4.252 85 16 Y E-mail : fluxnews@skynet.be

Avec le soutien de la Communaut fran aise de Belgique



Austria / Hilger / Grita Insam / Krinzinger / Krobath / Layr Wuestenhagen / Mario Mauroner / Meyer Kainer / Steinek / Elisabeth & Klaus Thoman / **Belgium** / Aeroplastics / Aliceday / Baronian Francey / Base-Alpha / Jacques Cerami / Crown / D&A Lab / Patrick De Brock / Dependance / Deweer / Geukens & De Vil / Gladstone / Hoet Bekaert / Xavier Hufkens / Jos Jamar / Rodolphe Janssen / Elaine Levy / Maes & Matthys / Maruani & Noirhomme / Greta Meert / Meessen De Clercq / Mulier Mulier / Nomad / Office Baroque / Nathalie Obadia / Tatjana Pieters / Elisa Platteau / Almine Rech / Sebastien Ricou / André Simoens / Stephane Simoens / Sorry We're Closed / Micheline Sz wajcer / Transit / Twig / Van de Weghe / Van Der Mieden / Nadja Vilenne / Zeno X / De Zwarte Panter / **Brazil** / Leme / Gonzalez y Gonzalez / **China** / Continua / **Cuba** / Habana / **Denmark** / Andersen's / Martin Asbaek / David Risley / Nils Staerk / V1 / Nicolai Wallner / Christina Wilson / **Finland** / Anhava / **France** / Galerie 1900-2000 / Air de Paris / Jean Brolly / Chez Valentin / Cortex Athletico / Frank Elbaz / Filles du Calvaire / GDM / Laurent Godin / In Situ Fabienne Leclerc / JGM / Jousse Entreprise / Yvon Lambert / Lelong / Maubrie / Nathalie Obadia / Françoise Paviot / Emmanuel Perrotin / Almine Rech / Michel Rein / Pietro Sparta / Daniel Templon / Georges-Philippe & Nathalie Vallois / **Germany** / Conrads / Figge Von Rosen / Reinhard Hauff / Nolan Judin / Klemm's / Gebr. Lehmann / Nordenhake / Peres Projects / Jette Rudolph / Esther Schipper / Charim Unger Berlin / Van Horn / Wentrup / Eva Winkeler / Thomas Zander / Zink / **Greece** / Bernier Eliades / Rebecca Camhi / **India** / Galleryske / Maskara / **Israel** / Chelouche / Sommer / **Italy** / Continua / Massimo De Carlo / Invernizzi / Franco Soffiantino / Tucci Russo / **Mexico** / OMR / **Norway** / Galleri K / **Portugal** / Filomena Soares / **Russia** / Aidan / **South Africa** / Michael Stevenson / **Spain** / Distrito 4 / Max Estrella / Senda / Toni Tapies / **Sweden** / Niklas Belenius / Elastic / Nordenhake / **Switzerland** / Annex 14 / Blancpain / Buchmann / Susanna Kulli / Anne Mosseri Marlio / Schau Ort. Christiane Büntgen / Skopia / **The Netherlands** / Grimm / Ron Mandos / Gabriel Rolt / Martin Van Zomeren / Fons Welters / **Turkey** / artSümer / **United Arab Emirates** / Isabelle Van den Eynde / **United Kingdom** / Ancient & Modern / The Approach / Ben Brown / Fred / Ibid / Bernard Jacobson / Simon Lee / Lisson / Maureen Paley / The Paragon Press / Stuart Shave Modern Art / Timothy Taylor / **United States of America** / Conner / Eleven Rivington / François Ghebaly / Emmanuel Perrotin / Honor Fraser / Gladstone / M+B / Mc Caffrey / Stephane Stoyanov / Tracy Williams / **(Index December 2010)**

FIRST CALL / **Belgium** / Tulips & Roses / Vidalcuglietta / **Germany** / Sonja Junkers / **Italy** / Francesca Minini / **Portugal** / Pedro Cera / **The Netherlands** / Juliette Jongma / Diana Stigter / **United Kingdom** / Corvi-Mora / Kate Macgarry / Mot International / Works Projects / **United States of America** / Miguel Abreu / Cherry and Martin / Lisa Cooley

ART BRUSSELS

29 contemporary art fair

Thu 28 April - Sun 1 May 2011

Preview & Vernissage: Wednesday 27 April. By invitation only

www.artbrussels.be

