



# FLUX NEWS

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

Trimestriel d'actualité d'art contemporain: oct.nov.déc. 2011 • N°56 • 3€



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

**2** Édito. Le MUDAM fête ses 5 ans. Le Grand Tour, un focus sur le sud de la Belgique

**3** Walead Beshty à la galerie Rodolphe Janssens. Liège : une Émulation pour leThéâtre de la Place par Catherine Angelini.

**6** “Mythes, fantasmes et Histoires singulières” Biennale d’art contemporain au Château de Jehay, un texte de Judith Kazmierczak Cinéma, interview de Wim Wenders par Lino Polegato

**8** Photos tirées du film “Mots à Venise” réalisé par Pol Pierart

**9** Interview de Pol Pierart.

**10-11** 54e Biennale off , The Last Time” interview et Bilan du commissaire.

**12-13** 54e Biennale de Venise, interview de Katerina Gregos par Sam Steverlynck, un reportage de Sam Steverlynck sur La Biennale de Venise, intervention d’Angel Vergara au pavillon belge.

**14** Petite Lucha Libre avec Anne-Françoise Rouche, un texte d’Annabelle Dupret. Eric Fourez: L’oeuvre au blanc, un texte d’Olivier Duquennes.

**15** Juliette Rousseff à la galerie Flux, un texte de Marie Eve Marechal. “Art, utopie, amitié”, un texte de Colette Dubois sur l’expo au Brasseurs

**16** L’arbre et son ombre, interview de Daniel Dutrieux par Pascal Leclercq. Un hommage à Roman Opalka qui vient de nous quitté.

**20** Recensement expo au MAC’s par Michel Voiturier, John Murhy à la galerie Bouche, un texte d’Isabelle Lemaître

**21** Biennale de Lyon 2011, recensement par Colette Dubois. Reportage photo: Michel Couturier.

**23** “Temps réel, temps réseau”, une réflexion de Pierre Yves Desaive sur la notion de durée à l’heure du global.

**24** Jacques Lizène lance son concept de Post Biennale à Venise, un entretien.

**25** Jim Shaw à la galerie Praz-Delavallade, un texte de Isabelle Lemaître. Une réflexion sur le concept d’art d’attitude par Lino Polegato.

**27** Expo de Cathy Coëz chez Dubois Friedland “Around War” , Bruxelles. Intervention d’Olivier Pé à l’église Saint-Pholien à Liège. Un recensement de quelques off à Venise.

**28** Un focus sur trois expos de l’été. Madrid en point de mire avec Franco Giarverí.

**29** L’Iselp fête ses quarante ans, interviews réalisée par Catherine Angelini et Jacques Demaet sur Gita Brys Schatan, Arlette Lemonnier et Eric Van Essche.

**30/31** Un texte sur l’expo de Gert Robijns par Yoann Van Parys

**32** Expo d’Anselm Kiefer, un texte de Michel Voiturier. Expo de Hervé Di Rosa globe trotters de l’art, un texte de M.V. Félix Hannaerts par Catherine Henkinet

**33** Contour 2011, expo collectives à Malines, un recensement par Colette Dubois.

**34/35** Interview de Jeff Wall par Christine De Naeyer suite à son expo au Bozar.

**36** La page d’Alain Geronnez sur Laurent Dupont Garitte.

**38** Un Temps sans Age (2), la chronique d’Aldo Guillaume Turin.

**39** Agenda

• La photo de couverture représentant Pol Pierart roulant sa cigarette dans le cadre de la Biennale de Venise est une attitude qui nous en rappelle d’autres dans le domaine de l’art. Ce numéro vous le démontrera par l’intégralité de son contenu. Cet été aura vu disparaître quelques grands arbres de la peinture. Ils sont nombreux et il serait fastidieux de tous les citer ici. Je me contenterai donc, dans cet édito, d’en évoquer deux qui m’ont particulièrement marqué par leur attitude. Le premier, hyper connu, c’est Cy Twombly. L’autre, complètement méconnu sur le plan de la scène internationale, c’est José Picon. José était un sacré bout de femme qui peignait comme elle respirait. Ses peintures, faites de taches de couleurs pures, reflétaient sa personnalité. J’avais eu l’occasion de la rencontrer, il y a une dizaine d’années, dans le cadre d’un entretien. Elle m’avait reçu dans son salon, salle à manger qui était aussi son aire de stockage. Ça débordait de partout. Elle avait une production énorme et ne s’est jamais arrêtée de peindre. A près de quatre-vingts printemps, je me souviens avoir été surpris par la vitalité débordante de son énergie. Il n’y avait rien à jeter chez Picon... « Une femme, contrairement à un homme, ne peut pas séparer son œuvre de la vie de tous les jours car elle doit aussi s’occuper de ses gosses, du ménage », me confiait-elle. Plusieurs choses dans son travail la relient à Twombly: sa palette de couleurs où prédominent les tons chairs, le rose, l’aspect jouissif, le côté solaire et énergétique de certaines toiles...

• Mon premier contact avec l’œuvre de Twombly se fit à Rome, il y a plus de trente ans. A l’époque, je ne m’intéressais pas encore à l’art contemporain mais vivais pleinement une passion pour l’étruscologie, ce qui me poussait à faire de fréquentes visites en Toscane et dans la campagne romaine à la découverte de nouveaux sites. Je me souviens, lors d’une promenade à Rome, en longeant la vitrine d’une petite galerie d’art, avoir été appelé (happé ?) par une petite composition. Il s’agissait d’un montage: la photo d’un paysage romain recouvert de quelques gribouillages et surtout d’une large tache de couleur aux accents

rosés. Elle me semblait si vivante, cette tache. Je me rappelle avoir été littéralement scotché par l’intensité qui se dégageait de cet ensemble. Incapable de me défaire de cet envoûtement, je pris donc la résolution de franchir le cap et de m’enquérir du prix. J’appris que c’était un Twombly et que si je voulais repartir avec l’œuvre, il fallait que je débourse plus ou moins un mois de mon salaire de l’époque. Insurmontable pour moi... Je décidai donc de repartir bredouille.

Ce n’est que bien plus tard, à l’époque où je venais de démarrer l’aventure de FluxNews, que le hasard fit que je croisai à nouveau la route de Twombly. Ça s’est passé à Locarno, au bord du Lac Majeur. S’y déroulait un festival du film expérimental et j’appris avec surprise que Cy Twombly faisait partie du jury. Il me restait deux jours sur place et j’entrepris de partir à sa rencontre. Pas de chance, il ne voulait pas donner d’interviews. Utilisant les stratagèmes d’usage dans le milieu, il ne me fut pas trop difficile de localiser l’hôtel qui hébergeait le Maître. Tôt le matin, je mis en place mon plan d’approche. Joignant le réceptionniste, j’avertis ce dernier que le rendez-vous de l’après-midi devait être reporté et qu’il fallait que je fixe une nouvelle entrevue. Le réceptionniste me crut sur parole et me passa directement la chambre. J’attendis quelques secondes. Au bout de quatre, cinq sonneries, Twombly décrocha et un blanc s’installa. J’entrepris de me présenter et de solliciter l’artiste pour un entretien. A ma grande surprise, c’est à un pépiement d’oiseau que j’eus droit, pour toute réponse verbale. Ce petit interlude rossignolesque de trente secondes me fit directement comprendre que l’on ne réveille pas les poètes de si bonne heure...

Cette anecdote me revint à l’esprit en relisant dernièrement « Croquis Etrusques » de D.H. Lawrence : « Point de prêche ni d’enseignement, ni de commandement ou d’intimation : juste le chant. Au commencement n’était pas le Verbe, mais le pépiement. »

## Le MUDAM vient de fêter ses 5 ans d’activités.

Depuis deux ans sous la houlette d’Enrico Lunghi, le Mudam se profile à l’horizon des grands rendez-vous européens comme un must incontournable. Situé hors des grands axes des capitales à la mode, il doit batailler ferme pour se forger une identité qui soit directement identifiable par un public d’amateurs. Lentement mais sûrement, le pari est en train de se gagner. Pour son jeune directeur, la bonne stratégie réside dans la mixité. Pour y arriver, il faut ouvrir toutes grandes les portes à l’actualité contemporaine en invitant des artistes reconnus mais en restant également en phase avec une politique d’exposition prospective au niveau des nouvelles générations. Enrico Lunghi reste fidèle à ses propres principes, ceux qu’il a défendus au Casino Luxembourg. Il est épaulé dans ce travail de mise en place d’une programmation par un staff de jeunes curateurs. La collection du musée, riche en découvertes, est un peu le reflet de cette politique d’ouverture entreprise dès le départ par Marie Claude Béaud.

C’est Pascale Marthine Tayou qui ouvrait le bal des cinq ans en occupant le hall d’entrée avec une installation imposante : une ville géante construite sur pilotis qui pointe le nez



Grand hall, installation de Pascale Marthine Tayou



Enrico Lunghi, directeur du Mudam

vers le ciel. Des centaines de câbles sectionnés pendent des cages dans le vide et nous signalent une impossibilité de communication. Pour les éventuels rescapés, cette vision apocalyptique d’un monde en perdition est contrebalancée par le son du pépiement de centaines d’oiseaux en liberté qui couvrent l’entièreté de l’espace du rez. Les cages sont vides mais il reste une certaine forme de liberté retrouvée... Une fois le cap du hall franchi, le visiteur se retrouve seul face à plusieurs alternatives. Il faut choisir sa direction. Pas de parcours balisé, c’est une volonté de la direction. Parmi les découvertes étonnantes, les recompositions scénographiques sous forme d’énigmes policières de Mac Adams et les col-

lages photographiques aux allures surréalistes de John Stezaker.

**Enrico Lunghi, vous rentrez de Venise. Que pensez-vous du monde de l’art aujourd’hui?**

Il y a des œuvres qui travaillent à rendre visible ce que nous ne regardons plus. Il y a toujours des artistes qui ont cette sensibilité. Chaque fois que je me trouve devant une œuvre ou une démarche de ce type, ça me donne envie de continuer. Ce qui me dérange aujourd’hui, ce sont les prix pratiqués dans le marché de l’art. Des milliardaires achètent pour spéculer et ça ne correspond plus à rien. Il n’y a plus de prise directe avec la réalité. Le monde de l’art souffre de cet état de fait, ça empêche le travail de fond. Un artiste qui vend très cher est par essence incriticable. Les institutions ne peuvent plus payer ces prix-là et on perd la capacité critique. Cette concentration d’argent fausse tout débat et toute réflexion, c’est ça le problème.

## Le GRAND Tour

**En périphérie du Triangle d’or reliant les deux grosses machines internationales que sont le Mudam et le Centre Pompidou Metz, le sud de la Belgique offre lui aussi des surprises et réserve à l’amateur d’art contemporain des occasions de faire des haltes intéressantes. Deux structures plus intimistes klaxonnent pour qu’on les remarque elles aussi... Le Centre d’Art contemporain du Luxembourg belge, dirigé par Alain Schmitz (situé à Montauban Buzenol) et, non loin de là, à une petite heure de route, l’Orangerie. Un centre d’art dirigé par Willy Dory qui fait lui aussi un excellent travail de passeur en ce qui concerne la sensibilisation du grand public à l’art contemporain.**

Nul doute, l’art contemporain en milieu rural à ses adeptes. Si vous aimez l’exotisme des « coins perdus », vous tomberez sous le charme de Montauban-Buzenol. Dans un périmètre très fermé se côtoient pêle-mêle des ruines industrielles, des vestiges gallo-romains, un petit torrent et, pour couronner le tout, de l’art contemporain pur et dur. L’étonnant Centre d’Art contemporain du Luxembourg belge, dont le siège central est ancré dans une maisonnette en surprendra plus d’un. Le lieu bucolique fascine et séduit les artistes qui y ont travaillé, il est probablement l’épicentre de cette attraction. Des résidences d’artistes y sont organisées et un conteneur (en attendant mieux) préfigure l’architecture future qui s’incrusterait sur place. Toujours en cours à Montauban-Buzenol, vous pourrez découvrir en bord de route, au cœur des ruines des anciennes forges, le groupe des statues de Chris-



Bureau des anciennes forges, François de Coninck.

tian Lapie. Une petite dizaine de troncs d’arbres géants anthropomorphiques vous font face. Peints en noir anthracite et taillés abruptement à la tronçonneuse, ils dressent leurs têtes. Ils semblent occupés à converser avec un hypothétique esprit des lieux. On pense à l’oeuvre de Penk et à la sculpture primitive.

Tapis dans le sous-bois, un conteneur abrite le travail de Bertrand Flachot. Plus poétique et contemplatif, le dessin qui tapisse l’intérieur de l’habacle nous donne à voir un enchevêtrement de branchages. Au départ, il y a la photo et puis se succèdent des centaines de traits qui viennent se superposer à l’image. Le jeu de va-et-vient entre visible et invisible semble être au coeur d’un processus d’immersion où le corps est l’élément central. A découvrir au bureau des anciennes forges, l’expo de dessins de Sylvie Bonnot.

Jusqu’au 16 octobre. Accessible du vendredi au dimanche de 14h30 à 18h00 et sur rendez-vous.

Rens.: Tél: +32 (0)63 22 99 85

Deux croustillant reportages existent sur le blog de FluxNews, ils rendent compte du climat général qui se dégage de ces deux structures abritant l’art contemporain dans le sud de la Belgique.

**À voir sur fluxnews.skyrock.be**

# W A L E A D   B E S H T Y

## La lumière en mouvement versus le mouvement en lumière

Ne pas s’arrêter à la contemplation des images. Ne pas regarder sans comprendre les plaques de cuivre suspendues aux murs de la galerie Rodolphe Janssen : avec Beshty, il y a du concept à capter, des métaphores sociopolitiques à interpréter. De la matière à réflexion sur la surface sensible de notre époque, interrogée dans ses liens profonds avec le passé de la photographie, elle-même source d’autres expériences du plasticien relatives à la condition de production, de déplacement et de réception des œuvres.

Que cherche-t-il donc à nous donner à voir, ce photographe anglais de 35 ans, enfant nomade de la mondialisation par excellence ? D’origine libanaise, né à Londres et parti faire ses études aux Etats-Unis avant d’émigrer à Los Angeles, il est encore trop peu connu en Belgique, bien qu’à l’avant-garde de l’art contemporain, son nom circule avec de plus en plus d’insistance depuis 5 ou 6 ans. Sa première exposition solo, à New York, ne date que de 2004. Paradoxalement, ce ne sont pas les images qui l’intéressent, mais surtout les procédés qui leur donnent naissance. Les manipulations dont l’objet d’art ne fait que conserver l’empreinte. Comme dans le parcours d’une vie, l’histoire compte davantage à ses yeux que les circonstances aléatoires de sa finalité. Et cette histoire n’est autre que celle de la fragilité des processus de création, dès lors qu’ils sont étroitement liés au commerce.

Héritier de László Moholy-Nagy dont l’usage des photogrammes au début du XXe siècle l’a captivé, Walead Beshty est, comme celui-ci, un théoricien passionné par ses recherches sur les possibilités de la photographie. Un intello, prof. et communicateur. Un artiste pour qui réinterroger certaines expériences majeures du passé constitue « l’amorce d’une réflexion plus globale sur le statut de l’héritage formel et conceptuel laissé par le XXe siècle dont la dissection critique, puis le dépassement démythificateur ouvrirait les portes de la contemporanéité », comme l’a écrit Étienne Bernard <sup>1</sup>. Quelques événements saillants sont désormais associés aux débuts de sa carrière :

**Les photos de l’ambassade d’Irak à Berlin :**  
Entre 2001 et 2004, Walead Beshty réalise quelque 60 photographies documentaires visant à rendre compte de l’abandon de l’ambassade d’Irak en ex-RDA. Un bâtiment dont il a découvert l’existence à la lecture d’un journal. En 2006, on lui propose d’exposer cette série de prises de vue qu’il ne considère, quant à lui, que comme des notes de travail. Mal à l’aise par rapport au réalisme de ces images, il



Walead Beshty. Installation view, © Galerie Rodolphe Janssen

refuse et repart à Berlin. À son retour, il s’aperçoit que ses films ont été irradiés par les détecteurs à rayons X des contrôles de sécurité des bagages lors du passage en soute à l’aéroport, provoquant d’irréversibles altérations. Un accident devenu une aubaine ! Loin de laisser tomber son idée initiale, laquelle porte sur les questions de territoire, de souveraineté et de frontière, il réalise que la trace moirée de l’exposition au rayon X qui se superpose à l’image picturale vient enrichir son projet de façon inattendue. L’image obtenue est le mélange de la photographie concrète de l’ambassade devenue no man’s land, avec la production abstraite aux couleurs imprévisibles de la machine, emblématique de ces non-lieux hasardeux que sont les espaces internationaux. Tout n’est ici que transitions : l’image de l’abandon d’un territoire virtuel s’évanouit matériellement dans le passage des frontières. Ce travail a été présenté à la Biennale 2008 du *Whitney Museum of American Art* de New York.

**Le projet Fedex @ Kraft Boxes :**  
Des boîtes de verre sécurit, transparentes ou opaques, à la taille standard des emballages du courrier international Fedex sont envoyées telles quelles,

du studio de l’artiste à leurs différents lieux d’exposition. Pendant leurs voyages, ces boîtes cubiques subissent les aléas de la manutention des colis en transit. En résultent des éclats et dommages plus ou moins importants sur les surfaces vitrées. Les œuvres exposées se composent autant des objets reçus que des déplacements subis, évoluant formellement en fonction des expéditions successives. En enregistrant les stigmates de leurs pérégrinations, elles deviennent des ruines minimales portant les empreintes concrètes de leur manipulation, représentées par les formes abstraites de leur destruction...suivie de leur renaissance sous la forme de sculptures pour cause d’exposition.  
« L’opération de déplacement via un des leaders internationaux de la communication postale exprime à l’évidence une allusion appuyée à la *site-specificity*, notion fondamentale édictée par Robert Morris dans les années 1960. Une expérience triadique réunissant une œuvre, un site et un regardeur, jusqu’à assujettir la validité de l’ensemble à cette interdépendance essentielle » <sup>1</sup>.  
En plus du défi qu’elles posent aux idées normatives sur la conservation et la valeur, les boîtes de Beshty nous demandent encore de repenser la nature d’un

travail de création « personnel » à la lumière des multiples trajets des biens et de l’implication des innombrables anonymes mobilisés par la mondialisation des échanges. C’est d’ailleurs le numéro du *tracking* qui sert de titre à la pièce, laquelle est vendue avec deux pages d’instruction.

**Les « Transparencies »**  
Nous connaissons les photogrammes de Beshty, tirés à une échelle monumentale, créés par pliage de grandes feuilles de papier photosensible exposées à des lumières diversement colorées. Les formes tridimensionnelles produisent des champs géométriques dans lesquels des zones de couleurs somptueuses sont entrelacées avec des passages d’une luminosité intense. Ces photos abstraites sont prises sans appareil-photo, c’est le négatif qui possède le secret de l’œuvre qu’il génère : semblant figurer des pépites de quartz, ces sortes de tableaux renvoient en fait à l’essence de la photographie en tant que pur procédé chimique.  
C’est à ce même esprit de la photographie des années 1920 que se réfèrent les douze *Transparencies* (1m70 x 1m30) que nous pouvons voir à la galerie Rodolphe Janssen. Ces grands tirages figurent autant de champs de couleurs évanescents dont le rendu semble à la fois convoqué et révoqué, comme s’il était le résultat un peu flou de la rémanence des perceptions du spectateur. Quatre plaques de cuivre sont suspendues en sus, correspondant au plateau de quatre tables faisant référence à l’histoire et au commerce de l’art. Elles portent la trace d’événements qui ont rassemblé des personnes autour d’elles, le cuivre de la plaque s’étant oxydé avant d’être fixé comme ce souvenir même.  
Fini la photo-miroir subjective reflétant la sensibilité de l’artiste, ou encore la photo-fenêtre-sur-le-monde prétendument objective, ces deux points de vue illusoire sont supplantés par une toute autre rhétorique de l’image. Privée de son statut d’icône, celle-ci se trouve radicalement démythifiée.  
Moins provocateur que le photographe et plasticien allemand Wolfgang Tillmans, et autrement subversif que Christopher Williams, Beshty s’apparenterait davantage à James Welling, s’il convenait de jouer au jeu des comparaisons.  
Comme ces aînés, il montre la photographie pour ce qu’elle est : un fait de société.

Catherine Angelini

Galerie Rodolphe janssens,  
expo Walead Beshty : 10.09 > 29.10.11  
<sup>1</sup> www.zerodeux.fr /  
<sup>2</sup> www.galerierodolphejanssen.com

## Des pierres, des lettres et des millions

Le Théâtre de la Place s’apprête à investir le bâtiment de l’Émulation, lequel sera complètement rénové et agrandi fin 2012. Désigné en qualité d’Auteur du projet, l’*Atelier d’Architecture Pierre Hebbelinck* s’emploie à édifier un complexe à vocation pluridisciplinaire et internationale sur la place du XX Août, en plein centre-ville, appelée à une refonte complète au plan urbanistique. Voilà une douzaine d’années que le bâtiment de l’Émulation, en partie classé, y avait été fermé. Idéalement situé, notamment en face de l’Université, c’est un acteur historique de la vie urbaine qui se voit ainsi chargé de dynamiser la création théâtrale, chorégraphique et musicale de la cité Ardente. Avec, de plus, un espace pour les arts visuels. 7.800 m<sup>2</sup> de surface utile au total pour un budget de 20 millions d’euros.

Parmi les réalisations publiques récentes du tandem des architectes Pierre Hebbelinck et Pierre de Wit, les infrastructures culturelles du MAC’s au Grand-Hornu et le Théâtre du Manège à Mons. Également éditeurs, ils ont créé en 2004 la maison d’éditions *Fourre-tout* dont l’ambition est d’élargir le champ culturel de



Liège :  
Théâtre de la Place.

l’architecture, en lien avec la littérature, la photographie et les arts plastiques. Marie-Françoise Plissart, dont des travaux photographiques ont été publiés par cet éditeur dès ses débuts, n’est autre que la photographe attitrée du chantier en cours. Elle collabore par ailleurs avec le Théâtre de la Place depuis 2009, théâtre où Patrick Corillon a présenté sa trilogie « Le Diable abandonné »...avant d’être affecté en tant que plasticien au projet de l’Émulation.

Après la construction du cinéma Sauvinière (2008), la rénovation de son Manège et l’ouverture du Grand-Curtius (2009), la rénovation de son Opéra (2012) et le nouveau Centre International d’Art Contemporain (CIAC) qui conditionnera l’aménagement du Parc de la Boverie et de la future passerelle

qui doit faire le lien avec le quartier des Guillemins et la Médiacité, la réaffectation et les extensions du Théâtre de l’Émulation trahissent un effort financier important de la part de ce bastion de la Wallonie. Sous la direction de Serge Rangoni, le Théâtre de la Place devrait y consolider sa renommée.  
Vivier de la création artistique, Liège est candidate à l’Exposition Internationale de 2017 et se mobilise dans cette perspective. Avec les atouts que constituent son université, son aéroport et sa gare TGV, la voilà engagée dans un processus de reconversion ambitieux. Espérons que cette promotion escomptée présidera à la naissance de projets critiques et alternatifs, en rupture avec l’offre des produits interchangeables et sans saveur que nous proposent les supermarchés de la

Qu’elle nous semble lointaine, l’époque où des jeunes gens passionnés se lançaient en amateurs dans la représentation de spectacles, faisaient parler d’eux et obtenaient enfin, après plusieurs saisons à tirer le diable par la queue, un lieu ou un subside susceptibles d’entretenir et de propager leur flamme ! Un projet commun et une foi partagée fondaient un théâtre, la troupe existait avant qu’une aide publique lui soit éventuellement attribuée.  
Aujourd’hui, dans le cas du Théâtre de l’Émulation à Liège en l’occurrence, le mouvement est inverse. Des décideurs se concertent à des fins politiques pour financer la construction/rénovation d’un bâtiment dont la rentabilité aura été calculée, on inaugure le chantier,

consommation culturelle de masse.

« Nous ne voulons pas d’un « théâtre de fronton » qui ne serait voué qu’à la monstration de la culture. Nous le voulons intégré dans la vie quotidienne des gens, classes populaires et bourgeoises confondues. La brasserie et la librairie, tout comme les zones d’accueil, permettront de faire le lien entre la rue et l’édifice. Par bonheur, nous nous sommes immédiatement entendus avec Jean-Louis Colinet<sup>1</sup> dont la motivation a orienté notre travail vers autre chose que les organigrammes et les coûts à prendre en compte ! », confie Pierre Hebbelinck. Derrière la façade néo-classique du

on verra plus tard quelle confiserie placer au centre de la boîte, quelqu’un aura été dûment chargé de la future programmation. Car l’important, c’est de faire valoir un atout culturel dans une stratégie urbanistique ô combien plus vaste et ambitieuse. Pour le quartier. Pour la ville. Pour la province. Pour la Région. Pour le pays. Pour l’Europe...  
Lorsqu’à la table des orateurs, lors de la conférence de presse visant à associer les journalistes au chantier de construction du Théâtre de l’Émulation, on compte dix intervenants, dont notamment Mme Fadila Laanan, on se dit que l’affaire est d’importance...

bâtiment, les architectes tentent de faire entrer la lumière et davantage de transparence que par le passé. D’insuffler une énergie nouvelle sans sanctifier un lieu qui fut progressiste. De prendre en compte un matériau intellectuel, sensible et émotionnel afin que l’argent ne soit pas le maître, mais bien le serviteur des créations artistiques.

Catherine Angelini

<sup>1</sup> Ancien directeur du Théâtre de la Place, il dirige le Théâtre National de Belgique depuis 2005.

The Sex Pistols, *God Save the Queen* e.p. [version française], 1977, pochette de disque, 18 x 18 cm, coll. part., Rome/Paris



# EUROPUNK

**la culture visuelle punk  
en Europe, 1976-1980**

**Exposition**

**22/10/2011 > 22/01/2012**

du mercredi au dimanche, de 12h à 18h

**B.P.S.22**

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

Une exposition itinérante réalisée par l'Académie de France à Rome – Villa Médicis / Commissaire : Éric de Chassey / Co-commissaire : Fabrice Stroun



**MAC's**  
EXPO GRAND-HORNU

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

# MICHEL FRANÇOIS

45000 AFFICHES  
1994 ----- 2011

23.10.2011 – 29.01.2012



Michel François, *Cailloux* (détail), 2004 / Graphic design by [www.dojodesign.eu](http://www.dojodesign.eu)



*Under my skyn, installation de Djos Janssens dans le parc.*

Pour cette 10e édition, la Biennale de Jehay offrait comme thématique le retour aux “Mythes, fantasmes et histoires singulières”...

Une manière indirecte sans doute de saluer l’ancien maître des lieux, le comte Van den Steen, grand aventurier et amoureux des belles choses. Artiste lui-même, il a essaimé tous azimut sur son territoire. Le parc du château, avec ses charmantes petites pisseuses en bronze, mériterait à lui seul quelques lignes dans le Guide du routard...

Pour quand une exposition dédiée à la mémoire du comte van den Steen? Dédiée à cet adepte de la vraie vie, érudit, grand sportif, passionné de l’Italie, de la renaissance et d’étruscologie? Nul doute

qu’il aurait apprécié à sa juste valeur l’intervention des artistes dans ses jardins...

En premier, la performance de Manuel Alves Pereira qui s’inspire d’une sculpture du parc, la Mante religieuse, représentant une femme chevauchant une énorme mante religieuse qui dévore un homme maintenu à genoux. L’oeuvre du comte, métamorphosée, redevient vivante le temps de la durée de la performance de l’artiste. Sur fond de possession et de dépendance, l’artiste, glissé dans une enveloppe synthétique, revisite corporellement ce vieux mythe de l’Un et du double. Divisé durant la vie, le corps ne retrouve son unité que dans la mort, nous rappelle le mythe... Un tantinet plus anarchiste, l’intervention de Frans Daels. L’artiste se baladait dans le parc, le jour

## “Mythes, fantasmes et histoires singulières”

du vernissage, avec son panneau blanc vierge de toute inscription. Il n’était pas le seul, du reste. Derrière lui, un groupe déambulait en procession dans les sentiers. Flot de pancartes blanches. Aucune revendication, juste une présence muette mais quelle force... “Faite vous-même votre slogan”, semble nous dire l’artiste. “Ne vous laissez pas manipuler par les mots, restez vous-même!”. Non sans humour, cet artiste philosophe, persiste dans sa démarche de travail engagé.

Djos Janssens, lui, nous étonne toujours par la justesse de ses interventions qui font appel à la mémoire populaire. En l’occurrence, les fleurs de ses parterres colorés dessinent des mots, titres de chansons populaires des années soixante qu’il nous invite à fredonner à nouveau. Et, le classique des classiques “Faisons l’amour avant de nous dire adieu...” s’insinue en vous comme un virus nuisible. Une fois entré dans votre cerveau, vous avez toutes les peines du monde à vous en débarrasser... En descendant l’allée majestueuse du domaine, beaucoup de fraîcheur également dans l’installation sculpture de Pierre Petry qui nous délivre sa dernière Cène. Les apôtres et le Christ attablés se sont mués en lapins colorés et vous font face. Désarmant! La bible du quotidien racontée aux grands enfants? Si cette oeuvre vous donnait soudainement l’envie de voir l’original de Léonard qui se trouve à Milan, prenez garde et réservez votre visite sur internet des mois à l’avance...

La ballade dans le parc vous réservera de nombreuses surprises. Les interventions sonores sont particulièrement intéressantes. Au bout de l’allée centrale, tout en haut du parc, des bancs vous invitent au repos en vous laissant admirer le magni-



*Franz Daels et son panneau*

fique point de vue. Gauthier Pierson, en bon stratège, squatte l’endroit. L’artiste s’invente un oncle de Jehay et vous narre les aventures de son aïeul: le Baron Gauthier Pierson, dit de Lamorteau. Dans un autre registre, le dispositif sonore intégré par Jérôme Mayer dans un bosquet vous susurre à l’oreille les phrases prononcées par Alice dans sa chute. Etranges recommandations sur le temps qui, en ricoche-

spatial, se matérialisent dans l’ancienne glacière en mystérieuses volutes blanches... Puits sans fond, labyrinthe de l’oreille interne de notre interne entendement à la réalité si oppressante par moments?

Très présente également, la sculpture grandeur nature d’un couple réalisé par Laetitia Lefevre nous parle des jeux relationnels parfois troubles des communications intimes.

A l’opposé, l’oeuvre de Marianne Ponlot nous parle du corps absent et s’inscrit plutôt dans le conte de fées. Dans son montage floral constitué d’un drapé de mille et une roses rouges, pas d’incarnation. C’est le vide absolu qui habite sa sculpture. Manteau de princesse en fuite soudainement immobilisée et pétrifiée? Ou bien?...

En procédant de la sorte, elle nous invite à meubler librement ce vide en terminant l’histoire de sa sculpture dans notre imaginaire, fabuleux parc de mythes, fantasmes et histoires singulières...

**Judith Kazmierczak**

**Manuel Alves Pereira, Frans Daels, Helmut Dick, Patrick Guns, Djos Janssens, Laetitia Lefèvre, Jérôme Mayer, Pierre Pétry, Gauthier Pierson et Marianne Ponlot. Jusqu’au 2 octobre. Infos : + 32 (0)85 82 44 00. Visite du domaine jusqu’au 6 nov. 2011.**

## Wim Wenders et la 3D, une nouvelle aventure...

Rencontré lors de son passage en Belgique pour la promotion de son film 3D en hommage à Pina Baush, Wim Wenders nous témoigne son intérêt pour cette nouvelle aventure qu’est la 3D. Pour le cinéma d’auteur, c’est un moment magique, tout est à inventer, nous confie-t-il.

Propos recueillis par Lino Polegato

Pour vous, la 3D, c’est le début d’une nouvelle aventure?

Oui, c’est le début d’une nouvelle époque dans le cinéma. La représentation que le cinéma nous a offerte pendant plus de 120 ans disparaît. L’écran disparaît. Le cinéma nous a fait croire, avec bien des ruses, à plein de belles inventions : travelling, caméra à la main, les rails, etc. Il nous a fait croire que le cinéma peut contrôler l’espace, qu’il peut nous emmener dans le monde. Tout ce que le cinéma a fait, c’est nous montrer le cinéma sur un écran, comme c’est le cas pour les toiles des peintres. Avec le bidimensionnel, l’espace était toujours une fiction. L’espace était une illusion, il n’était pas là. Maintenant, il y a une grande porte à l’intérieur de l’écran qui nous donne accès à l’espace. Ce qui change beaucoup plus que ce que les films blockbuster veulent nous montrer. Dans ces films, l’espace se cantonne à une attraction. Il n’y a pas de recherche d’espace, il n’y a pas de nécessité qu’une histoire se déroule. Pour moi, le seul chef d’oeuvre en 3D, c’est Avatar qui est le seul film avec une vision. Dans tous les autres cas, ça reste une attraction. Quand j’ai vu les premiers films 3D, j’ai tout de suite compris que cette technologie a été inventée pour prendre le public et l’amener ailleurs... Pas nécessairement sur une autre planète mais sur notre planète. C’est une nouvelle relation avec la réalité. C’est vraiment le médium idéal pour commenter l’avenir parce que l’on



*Wim Wenders ©FluxNews*

peut amener le public d’une manière novatrice dans les vies et le travail d’autres personnes. Tout d’un coup, la personne qui se situe devant la caméra n’est plus simplement une forme. Il y a du volume, il y a une présence qui est différente. Le corps est là d’une autre manière. Il dégage un aura.

**Mais cette forme d’illusion a toujours existé, même dans le roman. La plus belle des 3D, n’est ce pas encore le roman puisque le cerveau peut inventer une réalité ? Il devient acteur d’une réalité. Avec la 3D, le spectateur est toujours passif...**

Je vous contredis. Pour moi, le spectateur est actif mais d’une toute autre manière que dans le cinéma. Une image en 3D n’existe pas sur l’écran. Elle existe uniquement dans la perception de chaque spectateur qui doit utiliser d’autres parties de son cerveau, ce à quoi il n’était pas

confronté habituellement au cinéma. La 3D inclut d’autres émotions. Votre cerveau est réactif, ça peut même parfois mener à des maux de têtes si la 3D que vous regardez n’est pas physiologiquement correcte. Tout ce que la 3D essaye de faire, c’est imiter ce que font nos deux yeux gauche et droit qui composent l’illusion de l’espace. Dès que l’on ferme un oeil, on ne voit plus l’espace. Le cinéma essaye de simuler au mieux ce que font nos deux yeux, excepté dans la plupart des films qui existent maintenant et qui se fichent de la physiologie. Ils le font pour en tirer un maximum d’effets qui rendent l’espace plus impressionnant. Tout ça est physiologiquement désagréable parce que ça ne correspond pas à la physiologie de nos yeux.

**Cette nouvelle manière d’appréhender l’espace avec la 3D serait selon vous la clef de Sésame qui permettrait au spec-**

**tateur d’entrer dans une autre réalité qui ne serait plus une réalité rêvée mais une réalité vécue au niveau de l’immersion...**

Oui! Je l’ai pratiqué dans un domaine où j’avais l’impression que l’affinité entre la réalité et la technologie était la plus grande: la danse. Chaque danseur, à chaque pas et à chaque geste, découvre l’espace. La danse c’est une série complexe de gestes et de pas qui font une recherche de l’espace. J’avais l’impression qu’entre la danse et la 3D, il y avait une espèce de symbiose et que l’un pouvait interagir avec l’autre.

Il s’agit donc non seulement d’utiliser la 3D comme on ne l’avait jamais fait pour montrer la danse mais également de s’en servir pour montrer que c’est un langage capable de poésie et pas uniquement d’action, comme on a essayé de nous le faire croire.

**Le temps de la danse est toujours différé en 3D. Différent du temps du danseur qui est le temps d’une réalité partagée avec un spectateur, quand le spectacle se fait en direct...**

Chez nous, nous n’avons pas manipulé ce temps. Chacune des danses se passe en temps réel. Avec la 3D, il faut avoir une autre idée du temps. On ne peut pas montrer un film en 3D comme on montre un autre film d’action. C’est un autre truc que les grands studios refusent de faire. Ils coupent leurs films en 3D plus vite encore qu’ils ne le faisaient avant, ce qui fait que la 3D est sans intérêt. C’est vraiment strictement devenu une attraction, une façon de gagner plus d’argent, ce n’est pas utilisé comme langage.

**Selon vous, la 3D peut sortir du divertissement pour devenir une plus-value pour le cinéma d’aujourd’hui? Encore faut-il qu’il y ait une histoire derrière...** Je n’ai pas encore vu d’histoires qui

amène cette affinité avec la 3D, avec l’espace, comme la danse ou comme certains films documentaires que j’imagine à l’avenir. Je n’ai pas encore vu de films provoquant chez moi la conviction que cette histoire pourrait être vue en 3D. J’essaie de l’écrire moi-même. Je sais qu’il y a plein d’auteurs dans le monde qui sont en train de chercher le lien entre la story telling (le récit) et ce nouveau langage, ce n’est pas évident. Il se peut qu’il faille raconter d’autres histoires. De toutes façons, il faudra les raconter différemment.

**Dans ce monde de la vitesse, la 3D n’est-elle pas l’outil idéal pour revisiter les grands mythes ? Est-ce une fenêtre du possible pour l’exploration de champs davantage liés à l’onirisme?**

Certainement, ça peut même aider à trouver la clef permettant d’entrevoir des histoires, de la même manière que la 3D a ouvert une porte dans l’écran. La clef dans les histoires est peut être de retourner aux sources, aux mythes qui poussent toutes nos histoires vers le cinéma. Il y a une douzaine de mythes qui sont à la base de chaque récit, chaque scénario.

**Si vous deviez revisiter un Mythe en 3D?**

Prométhée!

**C’est la chute?**

Ou le vol...

**Vous croyez toujours aux anges...**

Oui, absolument. Je n’y croyais pas au début mais j’ai appris à y croire dans tous mes films. Du début à la fin.

**A voir l’interview sur:**  
**fluxnews.skyrock.com**

# LE MODÈLE A BOUGÉ

Photo ©Henri Cartier-Bresson/Magnum Photos ©SABAM Belgium 2011 - Layout [www.okidokidesign.net](http://www.okidokidesign.net)

**ba** **M**  
beaux-arts mons

10.09.11 > 05.02.12

8, rue Neuve - 7000 Mons

[www.bam.mons.be](http://www.bam.mons.be)

Info : +32 (0)65 40 53 30





**Lino Polegato : Quand je t’ai proposé de faire un projet à Venise, dans le cadre de la Biennale sur le thème de la mort et du suicide, quelle a été ta première réaction ?**

Pol Pierart : Ton projet m’a tout de suite intéressé, cela m’a fait penser aux origines. Le père, le géniteur qui nous fait et qui, quelque part, nous tue en même temps.

**L.P. : Le père qui donne la vie et offre la mort en cadeau...**

P.P. : C’est le cadeau de la vie. En même temps j’ai aussi pensé à Venise qui disparaît. Venise m’interpellait, je n’y étais jamais allé.

**L.P. : Au niveau de l’élaboration du film, tu avais une idée ?**

P.P. : J’avais cette idée du père et puis Venise est une référence culturelle importante, comme le père est une référence humaine fondamentale. Donc j’ai joué sur les deux tableaux, mais avec Venise en toile de fond. C’est la raison pour laquelle le film s’appelle « Mots à Venise ». Il fait directement référence au film de Visconti. C’est aussi sur la perte de quelque chose, Venise est en train de se perdre. Il y a quelque chose de déliquescent, quelque chose qui nous quitte, nous ramenant à nous-même.

**L.P. : Dans ton film, il y a une première, tu fais des jeux de mots en anglais sur le mot "mort" en anglais, tu l’avais déjà expérimenté ?**

P.P. : Oui, mais c’est surtout une affaire de relation, comme avec Visconti. Pour moi, l’Italie, est très importante parce qu’elle est une mère culturelle. Tout reste, j’espère, dans l’évocation non dans la chose dite, c’est juste une évocation.

**L.P. : Quand tu dis qu’aujourd’hui que l’artiste est devenu le représentant de commerce de sa personne, qu’entends-tu par là ?**

P.P. : C’est la situation de l’art actuel : « Je n’ai rien à dire mais je vais vous le faire savoir bien fort. »

**L.P. : Tu dis que tu ne t’intègres pas dans l’art d’aujourd’hui. Pourquoi continues-tu à faire de l’art ?**

P.P. : L’art est un mode de relation à l’autre. Si je fais mon jardin, cela ne concerne que moi. Ce qui m’importe, c’est que l’art ne soit pas une chose donnée à voir une fois pour toutes. C’est une chose qui est intégrée par l’autre. Et mon travail participe de ça. Il y a des choses à saisir, à comprendre. Dès l’instant où le spectateur, le regardeur, appréhende mon travail, il le fait sien. Ce travail devient sa chose à lui. Je fais un pas et lui fait un pas, s’il le veut bien.

**L.P. : Le spectateur doit terminer le travail, ce n’est jamais du donner à voir, c’est du donner à penser...**

P.P. : Oui, ça devient son œuvre, c’est lui qui fait exister le travail.

**L.P. : Quand tu dis « peindre est un acte civilisé mais pauvre, revenez au travail du peintre en bâtiment... »**

P.P. : Je veux dire que la peinture est une question qui implique d’avancer vers la simplicité. Il faut être de plus en plus simple, de plus en plus évident, de plus en plus limpide. Il ne faut pas être uniquement dans le donner à voir et faire de l’esthétisme ou ajouter des fioritures.

**L.P. : Cette limpidité, tu la trouves au sein des mots...**

P.P. : Oui, avec le mot écrit dans la couleur, il y a un surgissement. Les mots sont très importants, comme la langue maternelle est quelque chose qui est en nous. Tandis que les images sont des choses qui nous sont imposées et nous submergent. Même ce jardin dans lequel nous nous trouvons, ce sont des images qui s’imposent à nous. Ce n’est pas quelque chose qui est en nous. La langue est une chose qui peut être en rapport avec l’image, avec la couleur. Et le mot l’est toujours.

**L.P. : Comment survient l’idée ?**

P.P. : Il faut vivre, tout simplement.

**L.P. : Ce sont des accidents de parcours dans la journée. Tu as un carnet qui t’accompagne**

**et tu notes ?**

P.P. : Tout à fait ! J’ai des carnets.

**L.P. : Comment vois-tu quand un mot est percutant, tu l’éprouves sur quelqu’un ?**

P.P. : C’est tout un travail, il faut parfois de la maturation. Ce n’est pas simple à réaliser.

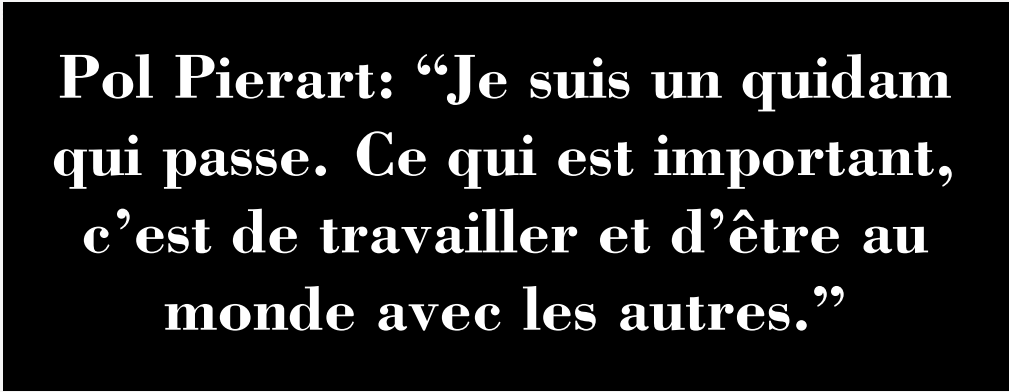
**L.P. : Tu dis : « Le geste manuel des mots peints sur un drap de lit amplifie et redouble les cris de révolte du protestataire »...**

P.P. : Mon travail vient entre autres du fait qu’il y avait dans les années 80 des manifestations autour de la sidérurgie à Liège et je voyais les manifestants qui brandissaient des mots sur des calicots tout en criant des slogans. Mais pourquoi, s’ils criaient, utilisaient-ils des calicots avec des mots écrits ? C’était comme si la parole était dédoublée. Ils criaient d’une part et d’autre part, ils brandissaient des mots. Je trouvais ça très fort. Cela m’a inspiré mais il y a eu aussi beaucoup d’autres influences.

**L.P. : Tu ne signes jamais de ton nom au bas de la toile, tu le fais au dos... Ta signature, ce sont tes mots en fait...**

P.P. : Je pense que la signature visible distrait de l’oeuvre.

**L.P. : Tu t’adresses avant tout à l’humanité, on peut dire que l’ego est évacué du champ. Comment vis-tu ce rapport à l’identité ? À ce phénomène de starisation où on demande à l’artiste, avant de faire de l’art, d’exister**



**d’abord par lui-même...**

P.P. : En toute franchise, je pense que Pol Pierart, on l’oubliera. Mais ce qui m’importe, c’est que, dans ma vie, il y a eu une affaire de relation avec des gens par le biais de l’art. L’art est un moyen, il n’est pas une fin en soi. De ce fait, si les personnes ont quelque chose à appréhender de mon travail, quelque chose à faire, mon travail devient le leur. Et donc, à ce moment-là, il est réel et je suis réconcilié au monde.

**L.P. : Quand on te voit rouler ta cigarette, tu te réconcilies avec le monde ? (rires)**

P.P. : Oui, d’une certaine façon, pourquoi pas ?

**L.P. : Je dois t’avouer une chose. Ce qui m’avait particulièrement frappé lors d’une fête où nous nous sommes croisés, c’était ta façon très particulière de faire ce geste. C’était comme un refuge pour toi, ce moment. Comme si le simple fait de faire ce geste te protégeait un peu du groupe. Tu étais dans ton monde. Et en même temps ce geste appartient quelque part à l’humanité tout entière. C’est un geste que beaucoup de monde fait encore aujourd’hui. Te voir faire ce geste m’a directement connecté à Venise. Je t’imaginais à Venise faire ce geste...**

P.P. : C’est un peu comme la cuisine, c’est faire quelque chose avec ses mains ce qui, en soi, n’est pas une chose innocente. C’est une chose qui nous relie à la vie (!)

**L.P. : Pour la première fois dans ton film, tu utilises le numérique avec des images sonores en couleur. En général, tes films sont muets et en noir et blanc. Tu utilises le super 8. Comment as-tu vécu ce changement ?**

P.P. : Il me manque la matière, la pellicule, la chimie. Ce genre de choses me manque. Avec le numér(d)ique, on est dans le virtuel. J’ai fait avec, le résultat est là.

**L.P. : Tu vas continuer ou c’est juste une**

**parenthèse dans ton parcours ?**

P.P. : Je n’en sais rien. C’est quand même une porte qui s’ouvre. Mais je suis aussi un plasticien, un manuel, il me faut de la matière, des choses que je peux toucher.

**L.P. : La couleur, la matière sont des formes d’incarnation pour toi...**

P.P. : Oui, pour moi, dans ce type de travail, c’est une pensée qui s’incarne. En photographie, c’est pareil. Quand l’image vient dans le révélateur, c’est quelque chose de physique. La peinture, comme la photographie, c’est la même chose. C’est une espèce de peau. Une toile ou un papier photo, c’est une peau que l’on met au mur.

**L.P. : C’est le corps qui est réactivé quelque part, le contraire du numérique...**

P.P. : Là, tu as un écran, une espèce d’image très électrique et froide.

**L.P. : A quelle école peut-on te rattacher ?**

P.P. : Le rapport mot/image, mot/couleur m’évoque toujours la bande dessinée de mon enfance. Est-ce que la bande dessinée de mon enfance a quelque chose à voir avec le surréalisme ? Il est possible que oui. Peut-être que des gens comme Franquin, Tilleux, Greg, ont été influencés par le surréalisme, consciemment ou non. Mon travail est complètement étranger au mystère et à ce titre, le surréalisme belge n’est pas quelque chose qui m’a influencé en particulier.

**L.P. : Quand Nougé dit en 1924, « l’art est démobilisé, il s’agit de vivre », c’est toujours d’actualité, non ? C’est quoi vivre finalement ?**

P.P. : S’il y a quelque chose que je n’aime pas chez certains surréalistes, c’est cette espèce de fascisme de gauche...

**L.P. : On parle là de ce rapport étroit entre l’art et la vie, tu dois choisir ton camp quelque part. Face a cette démobilisation générale au niveau de l’art, l’argent a remplacé un peu l’art, il s’agit de continuer à vivre. Mais c’est quoi, pour un artiste, vivre dans le monde actuel ?**

P.P. : Je ne sais pas, je suis un quidam qui passe. Ce qui est important, c’est de travailler et d’être au monde avec les autres. C’est ce genre de choses qui m’importe.

**L.P. : Une phrase qui vient de toi. « OUF je reste pire ». Vivre, c’est respirer ?**

P.P. : Mon travail parle de la vie, il ne parle pas de l’art. L’art est un moyen, je l’utilise mais ça n’est pas une fin en soi. Je parle toujours de la même chose finalement, de la vie, de la mort qui approche. De l’enfance qui a disparu, du temps qui passe, etc.

**L.P. : Trop penser, comme dans ton film « Naître, vivre, mourir » peut devenir suicidaire ?**

P.P. : Tu connais la phrase "Le suicide est bienfaisant car il provoque le changement". (sourire)

**L.P. : Le changement, c’est un point final ou un recommencement pour toi ?**

P.P. : Un recommencement, on ne sait pas où l’on met les pieds, mais on y va. Pas pour revenir mais pour aller ailleurs. Faire un pas de plus. On ne sait pas.

On vit sur une drôle de planète, d’une extrême cruauté. Il n’y a pas que les hommes entre eux qui sont cruels. Survivre, c’est aussi participer de la cruauté. Même une carotte n’a pas envie d’être

arrachée...

**L.P. : Quelle différence fais-tu entre la réalité et le réel ? Je pense à Duchamp et à sa phrase : « L’art est un mirage, seul compte l’artiste. »**

P.P. : L’art est un jeu, il faut jouer avec l’œuvre, il y a quelque chose à saisir...

**L.P. : Le projet que tu aimerais concrétiser ?**

P.P. : Un livre de photos chez YellowNow, ce sera le cinquième volume. Les livres sont pour moi une sorte d’exposition permanente.

**L.P. : On y retrouvera ton nounours qui est ton double ?**

P.P. : Oui, mon alter ego enfant et celui de tout le monde.

**L.P. : Dans ton film réalisé à Venise, on y voit ton nounours blanc associé à la rose, c’est une allusion à l’art et la vie ?**

P.P. : J’ai trouvé la rose sur le vaporetto. Une tête de rose coupée dans un petit verre d’eau que l’on avait laissé là. Elle m’évoquait cette déliquescence, cette finitude. L’ours, je l’avais sur moi. Il se réfère à la mort qui approche et à l’enfance disparue. C’est un rapport départ/départ.

**L.P. : Et cette photo où l’on te voit lunettes de soleil à côté d’une pub de lunettes solaires ?**

P.P. : C’est plutôt anecdotique. La pub qui nous submerge, fascisante et la réalité d’une personne quelconque.

**L.P. : Quel est ton sentiment à l’heure de la fin du montage du film ?**

P.P. : Je suis très content du résultat. Ce qui lie le film, c’est le mot réalité écrit sur le sable. Le mot "REALITE" qui se termine en "RÂLE". On rôle sur la réalité mais...

**L.P. : Le réel, c’est le rôle...**

P.P. : On rôle de la réalité mais en même temps la réalité c’est un rôle dans le sens du dernier rôle, celui de la mort.

**L.P. : On parle beaucoup aujourd’hui d’art d’attitude. Te considères-tu en familiarité avec ce terme ?**

P.P. : Pas du tout, c’est le résultat qui compte. Pour moi, l’art c’est comme l’amour, il y a ceux qui causent et ceux qui baisent. Ce qui est montré doit être percutant, perçu par ceux qui regardent. La pose, le dandysme ne m’intéressent pas. L’attitude, c’est tout à fait résiduel. L’artiste doit s’effacer devant son travail. La personnalité de l’artiste n’est pas importante, c’est le travail qui compte.

**L.P. : On a fait une performance ensemble, j’ai projeté ton film "Naître vivre mourir" sur toi. Tu t’es prêté à ce jeu, jeu, qu’as-tu ressenti comme impression ?**

P.P. : Pour moi, c’était une nouvelle expérience. Ce ne sont pas des choses que je ferais par moi même. Tu m’as quelque peu mis un bébé dans les bras. Avec cette nouvelle expérience, j’avais l’impression de devoir m’occuper de quelqu’un, c’est étrange. Je suis content, c’est un plus, cela pourrait être un pas en avant...

**The Last Time. Expo prévue chez Flux du 29 sept. au 15 octobre. ouvert du jeudi au samedi de 16h à 19h ou sur RDV. Présentation du film «Mots à Venise».**

**Les images de la page de gauche proviennent toutes du film réalisée par Pol Pierart. Galerie Flux, 60 rue Paradis, 4000 Liège. rens. 04/2532465**

**L’interview est visible sur le blog: fluxnews.skyrock.com**

# The Last Time



Sur une idée de Fabio Mauri, le 31 mai 1975 au Musée d'Art moderne de Bologne, la projection du film «L'Evangile selon St Matthieu» de Pier Paolo Pasolini s'est faite en temps réel sur le torse du cinéaste, vêtu, pour la circonstance, d'une chemise blanche. Selon Fabio Mauri, ami de longue date du cinéaste, ce fut un choc pour Pasolini, qui le remercia longuement pour lui avoir donné l'opportunité d'être «dans» son travail. Fabio Mauri, décédé en 1999, racontait que P.P.P. l'avait sollicité pour interpréter le rôle de St Jean Baptiste dans son film, «L'Evangile selon St Matthieu». Il avait refusé la proposition...

## Venise : L'heure des bilans...

### FluxNews : Pourquoi ce titre, « The Last Time»?

Lino Pologato: En traduction littérale, cela signifie C'est la dernière fois, l'allusion est très claire, c'est la fin d'un cycle d'expos commencé dans le cadre de la Biennale il y a près de vingt ans. Pour ma dernière incursion, j'avais très envie d'aborder une thématique liée à la finitude, la mort. Une recherche de sens aussi: vingt ans de présences continues à vouloir défendre un certain type de créations, vous pousse à vous posez les bonnes questions. Inconsciemment peut-être aussi, un hommage à Venise qui s'intègre bien dans cette thématique liée à la disparition. Pour le titre, j'ai longtemps hésité entre «The End» et «The Last Time», j'ai choisi ce dernier qui est à un caractère moins fatal et laisse plus de latitude aux projets d'artistes.

### FluxNews : Il y avait d'autres artistes prévus ?

L.P. : Au départ, J'avais opté pour une petite expo de groupe : Pol Pierart, Messieurs Delmotte, Yannick Franck, et Benoit Felix qui était arrivé en dernière minute avec un beau projet. Un projet trop ambitieux pour le budget minimaliste mis a ma disposition. C'est toujours la même chanson. Je regrette que «Feu l'artifice», la pièce de Yannick n'ai pu être montrée. Une installation sonore qui cadrerait bien avec «Illuminazioni» la thématique générale de la Biennale de cette année. Il s'agissait de diffuser depuis un toit de Venise, à plein volume, la prise de son d'un feu d'artifice capté lors des fêtes du 15 Août à Liège. Le son des explosions sans les images, une belle manière de finir en beauté...

### FluxNews: Vous avez finalement opté pour Pol Pierart...

L.P.: C'était une question de praticabilité. Venise est une ville qui coûte de plus en plus cher. En ne prenant qu'un artiste je n'ai pas fait d'écarts budgétaires. Pol est un artiste que j'apprécie énormément. Dans son travail, avec ses jeux de mots, ses aphorismes, il ne représente pas seulement sa propre personne mais nous tous en général. Son humour noir est dévastateur et l'idée de présenter son travail dans un cadre international me plaisait bien. J'étais curieux de voir comment il allait s'en sortir. S'il n'en fallait qu'un, il convenait a merveille pour se glisser dans cette proposition. Il a

relevé le défi et grâce à une petite poignée de donateurs nous avons réussi le pari de réaliser un film.

### FluxNews: Vous avez projeté son film sur place?

Non, le film qu'il a réalisé à Venise sera montré dans le cadre d'une exposition chez Flux fin septembre. Sur l'Isola San Servolo, qui est située à dix minutes de San Marco en vaporetto, nous avons projeté un autre film de Pol : «Naître Vivre Mourir». Un film muet super huit de trois fois trois minutes qui parle de façon tragique et humoristique du parcours d'une vie. Suite à la projection, une petite performance a été réalisée dans une pièce annexe. J'ai fait la proposition a Pol Pierart de reprojeter son film sur son corps, il a accepté. L'intention n'est pas innocente, c'est la revisitation d'une action qui a été faite en 1975. Fabio Mauri, avait à l'époque projeté sur le torse de Pasolini, son film «L'Evangile selon St Matthieu», en durée intégrale. J'ai proposé à Pol de refaire cette performance avec son propre film, mais en projetant sur son dos. Pour moi, c'était une manière de clore la boucle et de saluer Venise et Fabio Mauri avec qui j'avais sympathisé en 1993 dans le cadre de ma première exposition vénitienne. Heureusement, Michel Clerbois qui était présent, a filmé et archivé ce moment particulier.

### FluxNews: Mais pourquoi cette idée de sortie de scène?

L.P.: Une grosse fatigue! Plus sérieusement, ce type d'actions, qui ont débuté en 1993, n'ont plus vraiment leur place dans le monde de l'art et puis les motivations d'artistes m'intéressent moins aujourd'hui qu'hier. J'ai l'impression que, de plus en plus, ce qui intéresse d'abord beaucoup d'artistes à Venise, c'est le désir de représentation. Comme dirait Pol, les artistes sont devenus les représentants de commerce de leur propre personne. L'art est devenu secondaire. Je suis à l'opposé de ce discours. J'ai toujours pensé que Venise était un terrain d'expérimentation extraordinaire qui convenait parfaitement pour mettre en avant ces pratiques qui aujourd'hui s'inscrivent de plus en plus dans le passé. Je ne regrette rien, j'y ai vécu, grâce aux artistes, des moments forts. J'ai l'impression qu'aujourd'hui Venise existe

54e Biennale de Venise. Le 3 juin 2011, à l'Isola San Servolo, dans une des salles de l'Académie des Beaux arts de Venise a été projeté sur Pol Pierart son film de 3X3 minutes: «Naître Vivre Mourir»

Depuis 1993, sous commissariat de Lino Pologato, FluxNews a toujours été présent à la Biennale de Venise dans le cadre des manifestations off avec des interventions d'artistes belges et internationaux. Ce sont dix expositions qui s'y sont déroulées sous son égide. Cette année sera la dernière manifestation reprise dans ce cadre off. Sous le titre générique "The Last Time", c'est Pol Pierart qui a été choisi pour cette dernière représentation. Une intervention dans le cadre de l'Isola San Servolo et la réalisation in situ d'un film « Mots à Venise » clôturent cette boucle. Dans l'entretien qui suit, vous sont livrées les motivations de ce tirer de rideau sur Venise.

surtout pour faire du business, il y a trop d'argent en jeu. L'art n'intéresse plus grand monde... J'ai fini par m'essouffler, il vaut mieux s'arrêter à temps.

Byars ou Abramovic quand elle ne sera plus là. Les fêtes VIP organisées par la jet set, patronnées par des artistes ou revues d'art qui parrainent des marques sont les prémices de cette dérive...

### FluxNews: La Biennale de Venise se porte bien, il y a de plus en plus de monde...

L.P.: Paradoxalement, à l'heure de la globalisation, elle survit grâce aux pavillons nationaux qui assurent la qualité et l'indépendance d'esprit face à la machine à broyer que sont devenus les marchés. Aujourd'hui, la Biennale de Venise n'a même plus besoin de directeur général comme alibi. Un bon stratège en marketing aux commandes et l'affaire est faite. Je me rappelle avoir écrit en 2005 qu'un catalogue du style La Redoute suffirait pour représenter les artistes. Je maintiens cette affirmation. Une page de pub défendue par une marque, une page de représentation des objets associé à une visite des oeuvres en 3D sur un site et l'affaire est dans le sac. On finira dans les Giardini par payer des figurants pour rejouer des jeux de rôles comme ça se fait aujourd'hui pour les fêtes médiévales revisitées. On imagine le public faire la file pour revisiter les vieilles performances des stars comme Beuys,

### FluxNews: Nostalgique?

L.P.: Pas du tout! J'y retournerai encore pour le spritz et pour Venise. Et puis il y a encore beaucoup d'églises à visiter, les artistes de l'époque y ont fait de magnifiques installations.

### FluxNews: On peut faire les deux, le travail et la fête...

L.P.: Bien sûr. Mais je suis un idéaliste et reste persuadé qu'il faut constamment être dans la nécessité du faire. Mais pour y être il faut au moins être deux: le commissaire et l'artiste. La vérité c'est que l'on ne se bouscule plus au portillon pour défendre ce genre de pratiques. Je veux dire par là que si l'impuls de base ne vient plus des artistes, on risque de se cantonner dans la représentation d'un geste, le spectaculaire, le pathétique. Expérimenter, pratiquer le réel se fait encore, mais de moins en moins à Venise...



Isola San Servolo, salle de l'Accademia di Belle Arti de Venise. Projection du film «Naître Vivre Mourir»



# Katerina Gregos:

## « Les gens en ont marre des expositions blockbuster »

Si le pavillon danois, sous la conduite de Katerina Gregos, était une des révélations de la dernière Biennale de Venise, on se réjouit évidemment de Manifesta 9, dont la commissaire grecque, qui vit à Bruxelles depuis 2006, sera également de la partie. En plus, elle a des tas de projets prometteurs pour l'étranger comme pour la Belgique.

Katerina Gregos qui a dirigé le centre d'art bruxellois Argos entre 2006 et 2008 et dont on tient la belle édition de Contour 2009 à Malines, est une commissaire fort occupée, c'est le moins qu'on puisse dire. Son projet pour le pavillon danois à la Biennale de Venise court toujours, alors que se profile déjà le 4<sup>ème</sup> Festival de photographie à Mannheim-Ludwigshafen-Heidelberg (en co-commissariat avec Solvej Ovesen). Intitulé « The Eye is A Lonely Hunter », cette édition du festival présente une réflexion ambitieuse sur la condition humaine au début du 21<sup>ème</sup> siècle. La manifestation regroupe pas moins de 56 photographes, incluant Roger Ballen, Tobias Zielony et Beat Streuli, à qui sont consacrées des expositions monographiques. Comme si cela ne suffisait pas, Gregos travaille également sur Manifesta 9, qu'on projette pour l'été 2012 au Limbourg, de même que sur « Newtopia: The State of Human Rights » à la rentrée de 2012 à Malines.

**Votre exposition pour le pavillon danois, intitulée « Speech Matters », était une explosion collective bien orchestrée qui exigeait un certain temps de réflexion. Pas évident dans une biennale où les gens courent d'un pavillon à l'autre comme dans un parc d'attraction...**

C'était un grand risque que je voulais absolument prendre, comme une sorte d'expérimentation. Car la Biennale de Venise est à la fois le meilleur et le pire endroit pour faire une exposition. Le meilleur car vous avez une visibilité incroyable et une grande scène. En ce qui concerne le pire, c'est un endroit où tout le monde est tellement pressé que nombre de gens ne regardent même pas autour d'eux. Mais je voulais d'abord contester l'idée de ce qui fait une représentation nationale à Venise. Et puis je ne voulais pas faire le jeu d'une exposition monographique spectaculaire qu'on voit souvent dans des pavillons nationaux. Mon but était de faire une exposition avec un vrai contenu qui demande du temps et de l'engagement de la part du visiteur. Introduire une dimension politique à ce qui est souvent traité d'une manière très politiquement correcte et diplomatique. Et je dois admettre que j'étais agréablement surprise par les réactions des visiteurs pendant les jours d'ouverture. Beaucoup de gens ont fait une visite approfondie n̄ parfois pendant des heures n̄ et nombre d'entre eux sont revenus à plusieurs reprises. Ce qui démontre qu'un grand nombre de visiteurs veut plus qu'une consommation facile. Il y a une vraie soif pour des expositions plus réfléchies et discursives. Les réactions m'ont fait comprendre qu'une grande part du public en a marre des expositions spectaculaires et blockbuster!

**Apparemment, votre exposition a aussi engendré une controverse au Danemark...**

C'est un des paradoxes de l'exposition. D'un côté, on a eu une réception internationale quasi unanimement positive, alors que d'autre part, une partie de la presse de droite et conservatrice au Danemark était critique au « manque du danois » du projet, d'autant que le thème de la liberté



d'expression est fort lié à la société danoise. Certains se plaignaient du nombre restreint d'artistes danois (2 *sur un total de 18*), du fait que l'argent public danois était dépensé pour des étrangers et qu'en plus, il y avait une œuvre qui critiquait la stagnation de la politique danoise et la politique de l'extrême droite. Tout cela fait partie du discours facile, populiste et xénophobe qu'on peut attendre de gens ayant une vue limitée de la politique et du monde (de l'art). Je ne puis prendre des réactions pareilles au sérieux car je les trouve superficielles et destructives. L'immense réaction positive à l'exposition est ma seule réponse à ce genre de discours réactionnaire. Heureusement, le Danemark est toujours une société ouverte qui permet, et même

invite, de tels projets.

**A part vos projets à l'étranger, comme « The Eye is A Lonely Hunter », vous préparez aussi des expositions en Belgique. En 2012 aura lieu « Newtopia: The State of Human Rights » à Malines, ville où vous avez déjà monté « Contour ». Qu'est-ce qu'on peut attendre de cette manifestation?**

« Newtopia » va examiner le sujet complexe et controversé des droits de l'homme. L'exposition tombe en même temps que l'ouverture longuement attendue de la nouvelle Kazerne Dossin, Mémorial, Musée et Centre de Documentation sur l'Holocauste et les Droits de l'Homme à Malines, conçu par l'architecte bOb van Reeth. « Newtopia »

sera l'exposition d'ouverture de ce nouveau musée mais s'étend également vers d'autres endroits comme le Cultuurcentrum Mechelen, Museum Hof Van Busleyden, LAMOT et d'autres bâtiments et sites publics dans la ville. Les droits de l'homme sont, par essence, des principes éthiques qui guident les pratiques et actions humaines. Ces droits sont tous liés, dépendant les uns des autres et sont inséparables. L'exposition examine les aspects différents et complexes du mouvement des droits de l'homme: des questions civiles, politiques, économiques, sociales, culturelles et environnementales, dessinant les développements des droits de l'homme de la période allant de l'après-guerre jusqu'à aujourd'hui. Elle trace aussi la nature évolutive du discours autour des droits de l'homme. L'exposition contiendra des pièces d'artistes émergents et établis de différentes générations, exploitant tous les médias.

**Ce côté humaniste et politique revient souvent dans vos expositions. Vous n'avez apparemment pas peur de l'art engagé.**

J'aime l'art qui fait le lien avec le monde dans lequel on vit. Qui offre une réflexion ou un commentaire à ce monde et présente des alternatives narratives au discours en vigueur. L'art qui nous apprend quelque chose sur nous-mêmes et les autres et nous ouvre de nouvelles voies de compréhension du monde. Je suis donc plus intéressée par l'art qui est socialement conscient et inspiré que par l'art formel et replié sur lui, bien que ce genre d'art ait aussi sa valeur. Les artistes ont une capacité unique de fournir des perspectives souvent surprenantes, du fait même du processus artistique qu'ils défendent. La combinaison du visuel et du politique est pour moi l'expérience la plus stimulante dans l'art. Pourtant, l'art politiquement engagé est souvent didactique, sec et ennuyeux. En ce qui me

concerne, je cherche des artistes qui n'oublient pas qu'ils sont des artistes visuels et pas seulement des commentateurs politiques!

**Pouvez-vous d'ores et déjà nous dévoiler une partie de Manifesta 9, dont vous serez également une des commissaires?**

Manifesta 9, dont je suis la commissaire avec Cuauhtemoc Medina et Dawn Ades, renvoie directement à l'histoire et à l'héritage de l'industrie minière dans la région de Limbourg puisque c'est là qu'elle aura lieu et, plus spécifiquement encore, dans l'ancien site minier et le bâtiment de Waterschei. L'exposition consistera en trois parties: une partie historique (sur l'histoire de la représentation de l'époque minière), une partie contemporaine et une partie dédiée à l'héritage. Pour le volet contemporain n̄ pour lequel je travail n̄ on se concentre sur des artistes qui travaillent autour de questions évoquant la production industrielle ou postindustrielle, autour de la restructuration économique, de centres de production et de conditions de travail en évolution. Bref, de la production matérielle en général. On examine l'héritage de l'industrie charbonnière et ses manifestations actuelles en termes de travail et de production, dans le monde du capitalisme industriel et postindustriel.

Sam Steverlynck

**Pavillon danois, Biennale de Venise, jusqu'au 27 novembre 2011**

**« Fotofestival Mannheim Ludwigshafen Heidelberg » jusqu'au 6/11/2011**

**« Manifesta 9 », 1/06/2012**

**« Newtopia: The State of Human Rights », du 1/09/2012 au 2/12/2012, [www.newtopia.be](http://www.newtopia.be)**

## ANGEL VERGARA ET VENISE: UNE VALSE A TROIS

### Histoires de gestes où comment vivre l'être au monde?

**1988, 2005, 2011. Les trois interventions d'Angel Vergara à Venise forment à mes yeux un tout indissociable. Elles donnent sens à son parcours vénitien. Comment vivre l'être au monde, comment survivre face au flux ininterrompu d'images virtuelles, comment faire et produire du sens ? Comment revivifier ces champs que l'on dit morts? Vergara nous apporte ses réponses...**

La présence à Venise dans le cadre de la Biennale ne date pas d'hier, en effet c'est en 1988, sous la dénomination de Straatman (l'homme de la rue) qu'il mène une action corsaire. Il pointe alors du doigt le pouvoir de l'institution.

En 2005, invité par FluxNews il revient dans les Giardini. C'est en duo amoureux qu'il archive son territoire de nouveau. Sous son drap blanc, il est accompagné cette fois de sa compagne de vie Lucia Bru, artiste elle aussi. Sous le drap, ils conceptualisent tous deux un rapport au monde. S'inscrivant de plain pied dans la performance art, le deuxième acte s'inscrit sous le signe du poétique. La dissipation de l'ego est ici consommée: Pas de tension, juste une belle présence au monde partagée avec un public présent. Pas de volonté de troubler l'ordre des Giardini. Je me souviens qu'une douce quiétude planait dans l'air et qu'elle était perçue par un public réceptif. La vidéo postée sur le blog (1) témoigne de cette réalité.

L'opposé en quelque sorte du premier acte qui était d'ordre plus politique, plus tendu. En 1988, c'était



2005, Biennale de Venise off, Place St Marc, performance Angel Vergara/Lucia Bru, "Our Life is our Territory". Photo de droite, 2011, 54e Biennale de Venise, Pavillon belge Angel Vergara, "Feuilleton"



l'autorité du pouvoir institutionnel qui était visée. Le dialogue s'inscrivait dans un rapport qui confrontait l'artiste au pavillon belge, représenté cette année là par Guillaume Bijl. En 2005, c'est une nouvelle fenêtre qui s'ouvre, avec une autre dialectique. Il ne s'agit plus de confrontation mais plutôt de relation entre l'artiste, un territoire et un public. Sous le drap blanc, est abordé en direct, l'aspect relationnel d'un temps suspendu.

Troisième acte, en 2011, un autre duo entre en jeu, Angel Vergara opte pour Luc Tuymans comme choix curatorial pour le présenter à Venise. Ici aussi, comme en 1988, il sera question de gestes. Un autre rapport au monde est évoqué, le geste incarné dans la peinture fait face au feuilleton journalier des images qui nous tourmentent.

Nous ne sommes plus dans le direct de la performance improvisée mais dans un temps préconstruit au niveau de l'action. Déposé sur une plaque de verre, le résultat final, nous donne à voir le cheminement du processus. Le corps de la peinture, déposé par fragments épars semble se chercher une issue de secours.

En visionnant les septs vidéo-installations au coeur du pavillon belge, le spectateur peut s'imaginer être face à une chorégraphie ritualisée.

Vagues échos de vieux rituels chamaniques réactualisés? Dans cet ordre d'idée, me revient en mémoire d'autres duels archivés. Entre autre, une pièce de John Cage qui

# La 54 Biennale de Venise: illumination ou aveuglement?



Bice Curiger, © FluxNews

Avec 89 pays participants et une programmation parallèle qui prend chaque année plus d’ampleur, la Biennale de Venise est en train de se dépasser. Après avoir visité la biennale, le visiteur n’atteint pas un sens d’illumination selon le thème de l’exposition mais plutôt une forme d’aveuglement dû à l’abondance de l’art.

“ILLUMInations”, voici le titre de l’exposition principale de la 54<sup>ème</sup> édition de la Biennale de Venise, signé Bice Curiger. Le titre de cette édition est à la fois une combinaison du mot illumination - dans le sens des Lumières et selon la notion d’illuminations de Rimbaud - et des nationalités. Si ce premier terme est plutôt inhabituel pour une biennale, le second l’est moins. La notion de nationalité reste fort ancrée dans le format des biennales, malgré plusieurs essais d’attaquer cette division considérée de plus en plus comme anachronique.

## TEMPS.

avait archivé par le son une partie d’échecs avec Marcel Duchamp. Pendant la durée de la partie, l’artiste avait placé des capteurs sonores qui enregistraient le déplacement des pièces en mouvement sur l’échiquier. Une autre manière d’archiver un corps à corps. Par le contenu énergétique d’un son cette fois...

Fixer le temps qui passe, être dans l’instant du présent de la peinture, s’inscrire dans une volonté de sortir du cadre, inventer son territoire,... a toujours fait sens dans la démarche de beaucoup d’artistes. Ce qui fait la singularité d’Angel Vergara c’est la mise en évidence du geste du peintre. Omniprésent, volontairement rendu visible dans toutes ses actions, ce geste établit naturellement le lien avec la tradition, les racines. C’est toute l’histoire de la peinture qui est revisitée et qui refait surface. A travers le geste de la main, c’est le corps tout entier qui revendique et affirme sa présence au monde.

Le parcours d’Angel Vergara à Venise est exemplaire, il s’inscrit à la croisée de trois temps et balaye trois types de rapports au monde ou s’entremêlent le politique, le poétique et l’éthique. Dans sa légèreté et sa pauvreté formelle, l’entre deux temporel de 2005, coiffé de son aura poétique, amène une douce chaleur et rétablit le lien naturel entre les deux autres pôles.

L.P.

(1) A voir sur: Fluxnews.skyrock.com



Entrée du pavillon allemand, de Christoph Schlingensief © FluxNews

Citons par exemple le pavillon polonais où a été invité pour la première fois une artiste étrangère, à savoir l’Israélienne Yael Bartana. Son œuvre semble d’ailleurs en avoir offensé plus d’un. Bartana nous présente un cycle de trois films fictifs mettant en scène un jeune activiste juif qui plaide le retour de plus de 3 millions de Juifs sur les terres de leurs aïeux. Traitant des rêves sionistes, de l’antisémitisme polonais et de l’Holocauste, ces films controversés plantent le couteau dans la plaie d’un tabou national. L’intervention de l’artiste marocaine Latifa Echakhch peut également être lue comme critique de cette formule des nations aux récits démodés. Elle a implanté plusieurs hampes le long du boulevard de Giardini qui mène au pavillon italien. Ces hampes s’entremêlent et les drapeaux font défaut. Echakhch nous présente donc un monde où l’identité nationale est absente et refuse de jouer le jeu de la représentation diplomatique habituelle.

La notion d’illumination n’est plus actuelle dans le contexte de biennale d’aujourd’hui. L’art comme forme d’éducation ou de compréhension du monde est fortement associé aux grands idéaux passés des Lumières, desquels le postmodernisme - avec son sourire cynique et grimaçant - a fait fi. Le choix de construire cette exposition autour de trois tableaux du peintre vénitien Le Tintoret - connu pour sa maîtrise quasi divine de la lumière - est assez étonnant pour une biennale où la peinture historique n’est généralement pas invitée. Notons que la présence du vieux maître n’occulte pas l’occupation de l’espace par de jeunes artistes. Au contraire, Curiger se fait fort du fait que sur un total de 83 artistes 32 sont nés avant 1975. En prenant les tableaux du Tintoret comme point de départ, Curiger a sélectionné pas mal d’œuvres où la lumière et la contre lumière sont fort présentes. Pipilotti Rist, par exemple, projette des lumières et des sons vidéos sur trois reproductions de vues historiques de Venise, alors que Nick Relph superpose différents documentaires, menant à des jeux de couleurs impressionnants. Philippe Parreno et Monica Bonvicini utilisent des effets de lumière pour scénariser

leur show. En optant pour un thème classique de l’histoire de l’art, Curiger a pu éviter d’en faire un état des lieux ou de laisser la porte ouverte aux propos politiques, cette démarche étant par ailleurs souvent la raison d’être d’une biennale. Le choix d’un pareil thème induit que beaucoup d’œuvres restent assez formelles. Par moments, la manifestation souffre de forces centrifuges, ce qui la rend diffuse. En somme, une exposition sensorielle qui compte quelques moments forts, sans mener à un « dérèglement de tous les sens ».

### PAVILLONS NATIONAUX

Si les œuvres politiques brillent par leur absence, on les retrouve dans quelques pavillons nationaux. Le pavillon égyptien, par exemple, montre des performances d’Ahmed Basyony, un artiste qui a payé de sa vie sa présence aux émeutes de la place Tahrir à Caire. Le pavillon américain ne se limite pas à son intérieur. Devant le bâtiment gît un char d’assaut renversé transformé en tapis de jogging. Un soldat américain y court, créant un bruit métallique qui domine tout les Giardini. Installation signée Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla. Tout autant politique mais d’une manière plus subtile et recherchée, citons le pavillon danois, sous la conduite de Katerina Gregos, commissaire grecque qui depuis de nombreuses années vit et travaille à Bruxelles. Ce pavillon se penche sur la question de la liberté de parole, thème fort actuel au Danemark où l’incident suite aux cartoons de Mohammed est loin d’être oublié. Les murs du pavillon sont recouverts par l’artiste Stelios Faitakis au moyen de scènes de violence, exécutées dans un style d’icônes byzantines. Citons également l’œuvre du chinois Zhang Dali qui montre des images de presse censurées et retravaillées par les autorités, exposées à côté des originaux. Angel Vergara, représentant la Belgique, prend également comme point de départ des images médiatiques, illustrant les péchés capitaux. Ces images projetées sur plaques de verre sont recouvertes par plusieurs couches de peinture. Ainsi, Vergara fait contraster le flux des images médiatisées

avec le geste plus lent et matériel de la peinture. Installé d’une manière sobre, le pavillon convainc par sa présentation précise. Le Lion d’Or du meilleur pavillon national a été décerné, à juste titre, au pavillon allemand. Son auteur, Christoph Schlingensief, enfant terrible du théâtre et de cinéma, souffrait d’un cancer du poumon et il est décédé pendant la réalisation du projet. Le pavillon a été transformé en l’église où Schlingensief a passé sa jeunesse. Le résultat est un Gesamtkunstwerk, combinant des vidéos du réalisateur, des installations (le lit d’hôpital où il est décédé, un petit lapin sur l’autel à côté du crucifix) et des bandes sonores de l’artiste parlant de sa maladie et éclatant en larmes. Fort allemande dans l’exploitation du pathos et évoquant un esprit Fluxus brisant les frontières entre art et vie avec des touches de Joseph Beuys, l’installation émeut et, malgré les émotions fortes, ne devient ni pathétique ni narcissique.

### EVENEMENTS PARALLELES

Si le pavillon allemand surprend par ses grandes émotions, le sentiment dominant de cette biennale est pourtant celui du déjà vu. François Pinaud et Axel Verwoordt, invités fidèles à Venise, font ce qu’on attend d’eux : Pinaud, comme d’habitude, nous ressort des œuvres spectaculaires d’artistes stars (Jeff

Koons, Thomas Houseago, Huang Yong Ping,...) dans Punta della Dogana et Palazzo Grassi, tandis qu’Axel Verwoordt nous plonge au Palazzo Fortuny dans son univers zen où des œuvres contemporaines font l’alliance avec des objets anciens issus des différents continents. Si cela engendrait de beaux résultats dans “In-finitum” en 2009, l’exposition actuelle “TRA, Edge of Becoming” est - à part la salle dédiée aux maquettes historiques et le deuxième étage où on trouve un bel et cohérent ensemble d’œuvres de Janis Kounellis, Antony Gormley, Günther Uecker et Gary Hill - plutôt décevant et prévisible. Signalons encore l’exposition “Future Generation Art Prize”, nouvelle initiative et jouet du millionnaire ukrainien Victor Pinchuk, regroupant 19 jeunes artistes issus de 18 pays âgés de moins de 35 ans, incluant Nathalie Djurberg, Guido van der Werve et Nicholas Hlobo. Ce dernier expose également à l’exposition de Curiger ainsi qu’au Palazzo Grassi. Coup de hasard ou révélateur pour cette fascination jeuniste qui obsède non seulement les collectionneurs privés en quête du “the next big thing” mais également les directeurs des institutions publiques ?

Sam Steverlynck



Pipilotti Rist

# Petite *Lucha Libre* avec Anne-Françoise Rouche

« La « S » Grand Atelier » est une plateforme d’art « différencié » située à Vielsalm, qui ne craint pas les « cultures d’influences multiples », les « contaminations réciproques », entre milieux indépendants et cultures populaires locales, entre artistes « déficients mentalement » et « artistes professionnels ». Mue par une culture de l’expérimentation, elle suscite des échanges et des réalisations avec des artistes de la « scène underground » en musique, avec des artistes « conceptuels » dans ses ateliers plastiques, et avec des auteurs « de Bande Dessinée expérimentale ». Ces pratiques font *in fine* sauter nos clichés sur l’*Art Brut*, et sur l’idée romantique d’une production artistique « exempte de culture », totalement « spontanée », et issue d’artistes « non professionnels » tirant leurs formes artistiques de leur « propre fond »...

**Annabelle Dupret : Bonjour Anne-Françoise, peux-tu me parler du projet global de La « S » Grand Atelier et de la particularité des résidences qui s’y déroulent depuis quelques années ?**

Anne-Françoise Rouche : En fait, comme on est fort isolés géographiquement (on est situé à Vielsalm), on a toujours été en recherche de contacts. Je voulais le regard d’autres personnes et d’artistes sur notre activité. De plus, je ne voulais pas que nos espaces soient strictement consacrés à des ènièmes expositions d’art « outsider ». Et puis, on avait envie que d’autres artistes bénéficient de l’infrastructure et de ce qui pouvait se faire ici, car pour nous, la fonction première du lieu, c’est la création. En fait, c’était vital pour nous, parce qu’on ne voulait surtout pas devenir des fonctionnaires, et proposer aux personnes handicapées de travailler tous les jours de la même manière...

**Comment les résidences se sont-elles mises en place, quel a été le rôle des artistes dans ce processus ?**

D’une part, il y avait les artistes vers lesquels je suis allée, parce que j’étais passionnée par leur travail, et que j’étais certaine que quelque chose se produirait à travers leur rencontre avec nos artistes, c’est le cas de l’expérience avec le Frémok et du livre « Match de catch à Vielsalm ». D’autre part, il y a eu l’initiative de Messieurs Delmotte, qui était persuadé qu’il avait quelque chose de pertinent à faire avec nous, et qui s’est battu bec et ongles pour nous en convaincre, pour trouver des fonds, pour pouvoir rencontrer nos artistes, et au final, pour réaliser la série de performances « Undo/Redo » dont le caractère est tout à fait unique. Je suis passionnée de B.D. expérimentale et j’ai fait un pont entre le travail du Frémok et le nôtre quand j’ai vu les productions de notre atelier de gravure. Cela dit, Thierry Van Hasselt (auteur du Frémok) m’a vraiment prise pour une folle quand je suis venue vers lui pour proposer un projet de collaboration entre leurs artistes et les nôtres ! Je crois que l’idée de mettre en place un récit graphique avec une personne handicapée ça n’avait jamais été fait de cette manière. Ça m’excitait fort de déboulonner l’idée : « Si tu n’es pas intelligent, tu ne peux pas créer une narration » !

**Créer un duo, c’est aussi proposer une relation privilégiée entre un artiste professionnel et un artiste déficient mentalement, membre du Grand Atelier. Est-ce que les rôles s’inversent un peu ? Ce n’est plus l’artiste qui multiplie les propositions, mais l’artiste handicapé qui lui en fait...**

C’est quand même l’artiste contemporain qui tient le montage, la réalisation, c’est lui qui porte le projet. En contrepartie, l’artiste handicapé arrive avec une position tout à fait décomplexée, il va venir parfois avec des idées tout à fait délirantes. Quand Richard Bawin (artiste phare de notre atelier) propose à Thierry Van Hasselt une sculpture de Jean-Claude Van Damme sur la croix, c’est Thierry qui doit se casser la tête pour mettre cela en

œuvre ! C’est l’artiste handicapé qui fait des propositions à l’artiste, mais la pression est bien sur les épaules de l’artiste pour tout conceptualiser !

**Quelle est la place de l’animateur d’atelier, et de toute l’équipe dans ce processus de résidence ?**

En fait, contrairement à ce que l’on croit l’animateur ne se met pas en retrait, il fait un travail d’interface. Sans lui, c’est presque impossible de réaliser le projet. Si Patrick Perin (animateur de l’atelier peinture) n’est pas là pour trouver le matériel au bon moment et pour créer une atmosphère détendue dans l’atelier, ce ne sera pas possible... c’est vraiment un travail collectif. On fonctionne vraiment en lien les uns avec les autres, c’est essentiel. Les décors d’un concert se font dans l’atelier de peinture, de textile, ou de gravure, la trame musicale d’un film d’animation, se fait dans l’atelier de musique... On fait toujours les projets ensemble. Si je n’ai pas la caution de mon équipe pour un projet, une résidence, ça ne va pas fonctionner. J’ai besoin que cette dynamique de groupe fonctionne, c’est nécessaire. On discute énormément. Je suis attentive. Artistiquement parlant, on peut toujours tomber dans le « j’aime » ou « je n’aime pas », donc, la question qu’on garde à l’esprit, c’est plutôt : « Est-ce que cette expérience peut apporter quelque chose à la personne handicapée qui va y participer ? », « Est-ce que ça va être nouveau, complémentaire ? » « Est-ce



Remy Pierlot - Landscape man in Undo-Redo (c) Messieurs Delmotte 2007

que ça va lui amener un truc ? », « Est-ce qu’il y a une notion de respect et une sincérité dans la démarche ? ».

**Peux-tu me parler de ton regard sur le monde artistique tel qu’il est aujourd’hui, de tes affinités... Ce sont souvent des artistes qui travaillent sur la scène « indépendante » qui vous font le meilleur écho ?**

Absolument, en musique et en B.D., ou en sérigraphie par exemple, on s’est bien plus tournés vers l’underground. Tout d’abord, parce qu’on a vu que le chemin serait encore bien long avant qu’on soit acceptés dans l’art contemporain « main stream ». Lorsque le groupe rock de La S « Won Kinny White », va jouer dans des petits clubs punks ou des lieux underground, il y a de véritables facilités d’échanges avec les artistes et le public. On préfère aujourd’hui ces réseaux, parce que ces milieux nous ont beaucoup apporté. Ce sont des milieux qui adoptent une ouverture d’esprit et d’expérimentation à tout moment, comme nous. Bien sûr, le fait de se faire plaisir est aussi essentiel. Ce qui est amusant, c’est que ces résidences créent

aussi des rencontres inattendues. Il y a un vrai brassage de gens en passage ici. Il y a des personnes qui se mettent ensemble à des projets de collaboration, parce qu’elles se sont rencontrées ici. C’est génial, parce que leur point commun, c’est la personne handicapée qu’elles ont rencontrée à La S.

**C’est aussi gratifiant de voir que des artistes qui viennent en résidence ici continuent parfois à faire des collaborations avec des artistes déficients après leur résidence. Votre investissement fait des petits, et l’expérience sort des murs de La S...**

Ce qui marche le mieux, ce sont les gens qui comprennent qu’on est des « militants » qu’on défend des idées. Le Frémok par exemple défend La S et la place de l’artiste déficient. Par exemple sur leur site, les artistes de La « S » figurent dans la liste des auteurs du Frémok, au même titre que les autres. Messieurs Delmotte porte aussi notre travail là où il va, il a aussi réalisé d’autres résidences avec des personnes handicapées, en Hollande par exemple. Ce qui signifie que dans son parcours

## Eric Fourez : L’œuvre au blanc

Les peintures d’Eric Fourez nous invitent à goûter aux immensités du blanc. Les traces évanescences qu’il peint sont en fait les empreintes laissées sur le sable par les mouvements incessants de l’eau. Oracles aux apprêts monochromes, ses toiles décryptent les augures que la marée abandonne sur nos plages. Elles invitent aussi l’âme vagabonde à méditer sur l’inéluctable évanouissement des instants et par-delà, bien-sûr, sur l’évidence philosophique du « *Memento mori* ». L’art d’Eric Fourez célèbre avec habileté les noces paradoxales du calme et de la violence. La quiétude, presque extrême-orientale, de ses tableaux cache l’incongruité d’un rude combat. Il y a comme une sublime ambiguïté dans cette blancheur étalée avec calme mais qui souligne en filigrane une vraie tension. Etre perdu dans l’immensité, voilà le vrai défi relevé par Fourez, peindre l’incommensurable du désert pour mieux le voir à perte de vue. Le désert a toujours été présent dans l’âme de l’artiste. Il en a peint il y a bien longtemps, et il continue toujours aujourd’hui. L’artiste tournaisien n’est pas du genre à craindre le « *même infiniment* ». Bien-sûr, on pourrait nous rétorquer qu’il s’inspire plutôt des côtes hollandaises ou zélandaises. Mais n’oublions pas que c’est précisément là qu’il a retrouvé son cher désert égyptien. Surtout l’hiver, quand il n’y a plus personne pour rompre la magie des sables. Ainsi, le souvenir de Sakkarah n’est jamais bien loin. La chose n’est guère étonnante venant de la part de ce grand admirateur de Friedrich. Le peintre allemand aimait aussi à voir la mer dans les nuages.

Le désert se conjugue au pluriel. Cette vaste étendue aride et sans frontières peut être vécue tantôt comme un tas de poussière, tantôt comme un lieu sacré habité par les dieux ou hanté par la mort. Mais la peinture de Fourez est agnostique, elle est le signe d’un perpétuel questionnement, elle n’a aucune certitude. On ne peut être sûr que d’une seule chose : la peinture est absence de limite ou de frontière. Finalement, tout est dans le sable, l’air ou le vent. Pour Eric Fourez, tout est certainement dans la « *trace* » ou le « *blanc* ». Histoire probablement de mieux explorer les zones franches hors des limites restrictives de la pensée. La trace, est un paysage en soi,



Eric Fourez, 100x100, mars 2011 Zwin.

elle est ce qui demeure de l’être après l’oubli. Elle est l’Alpha et l’Omega, la source matricielle de toute velléité artistique. Tout art n’est que trace. Pour Eric Fourez, les traces restituent la vérité en silence. Elles nous sauvent de la brutalité du monde et nous préservent de ses cacophonies. Les traces sont l’histoire du silence.

Quand Fourez peint, il aime à dire qu’il est « *en voyage* », il est parti dans la lumière, hors du temps et de l’espace. Un arrêt sur image (ou dans l’image) en quelque sorte. Sa promenade picturale (plus de trente ans !) l’a mené du bleu au gris pour arriver finalement au blanc. Car la monochromie fixe mieux les choses selon l’artiste. Hyperréaliste dans sa facture technique (il se base toujours sur des photos) il atteint l’abstrait lorsqu’il se perd dans ses blancheurs spectrales. Pour Fourez, le blanc est notre destin inéluctable. Tout blanchit, dit-il à l’envi, nos cheveux, nos os, même une photo sur un appui de fenêtre. En fait, le blanc désigne

soit une couleur en devenir, soit le mélange de toutes celles du spectre lumineux. Il signifie donc à la fois l’Un et le Tout. Pourtant, sa symbolique évoque aussi des aspects négatifs. Il rappelle la pâleur de la mort et il est considéré en Chine comme l’insigne du deuil. Mais il désigne surtout l’absence de couleur. Il est donc l’expression d’une infinie potentialité. Dans l’alchimie, l’œuvre au blanc (*albedo*) annonce qu’après l’œuvre au noir (*nigredo*) la *materia prima* se trouve sur la voie de la sagesse (*pierre philosophale*). Pour Fourez, la vie est surtout la conjonction de l’énergie et de la conscience. Peindre du blanc sur blanc, c’est montrer autant l’immensité du visible que la vastitude du caché. En d’autres mots, un sublime « entre-deux ». Après tout, nous sommes tous des êtres en éternelle partance. Et c’est bien là notre seule certitude.

Si la galerie Détour à Jambes expose essentiellement les tableaux blancs de l’artiste, la galerie Labo Art à Heurne a choisi de les mettre en résonance avec les propositions chromatiques de deux autres peintres : Patricia Dopchie et Jean-Michel François. Il est effectivement très intéressant de mêler les langages. Ainsi les blancs lumineux de Fourez côtoient les sombres ravissements des tableaux de Jean-Michel François. Lumière et ténèbres subtilement face à face. Quant à l’œuvre de Patricia Dopchie, elle nous parle essentiellement des émerveillements de la couleur. Assister au dialogue de la non-couleur avec son opposé sous les auspices de l’ombre est à coup sûr une expérience qui vaut le déplacement.

Olivier Duquenne

**Eric Fourez « Le même infiniment » Galerie Detour, Avenue Jean Materne, 166 - 5100 Namur du 16/11 au 30/12, Vernissage le 15/11 à 18h30 T / 081/2466 443**

**A voir également : Patricia Dopchie, Jean-Michel François et Eric Fourez: Galerie Labo-Art Heurne Str. 221-9700 Heurne Oudenaarde Du 13/11 au 11/12, Vernissage le 13/11 à 11h00 0477/ 683671**

**Anne-Françoise Rouche est la coordinatrice de La « S » Grand Atelier et initiatrice du colloque « Grand Slam Champion » les 9 & 10 novembre prochains...**

personnel et son travail, c’est quelque chose qui a vraiment de l’importance.

**Pourrais-tu maintenant me parler du colloque, de ses objectifs ?**

Pour moi, la question était : « Comment faire évoluer la perception du handicap via son univers artistique et culturel ? ». Il fallait qu’ils soient reconnus en tant qu’artistes à part entière. Il fallait aussi absolument sortir des catégorisations « art brut » et « art outsider » qui protègent la personne handicapée, mais qui ne permettent pas la reconnaissance réelle de ce qu’elle fait. Bien sûr, on est en relation avec ces réseaux, mais je ne veux pas m’y enfermer. Si j’arrive avec mes artistes dans une galerie, on me dira qu’il y a des réseaux pour ça, par exemple qu’il y a les « Special Olympics » qui préparent quelque chose ! Par contre, si je viens avec Messieurs Delmotte, qui a mis en place un projet, et qui y croit dur comme fer, qui veut montrer ce qui s’est fait, il y a des chances pour que certaines portes s’ouvrent. Les questions clés pour moi, sont : « Est-ce que réellement ces expériences ont du sens ? », « Ces expériences vont-elles faire évoluer la perception de l’œuvre ? », « Ces expériences vont-elles faire évoluer la perception de l’artiste déficient ? »... Avec ce colloque, on va essayer d’analyser notre expérience. Le colloque n’est pas une finalité en soi, c’est un arrêt sur image. Après ça, il y a aussi un projet de publication, pour que ces recherches puissent se poursuivre ensuite et susciter de nouvelles rencontres. On ne veut pas garder cette expérience pour nous.

**Infos pour le colloque « Grand Slam Champion » 9 & 10 nov.**  
**www.grandslamchampion.org**

# A propos des Méditatives, de Juliette Rousseff

## Les mains, c’est nous.

Lorsque Juliette Rousseff m’a demandé d’écrire ce texte, j’ai ressenti un mélange d’étonnement, de fierté et de peur. J’ai rarement commenté un travail plastique, n’étant ni critique d’art, ni plasticienne, ni auteure confirmée. De plus, Juliette m’apparaît d’une telle force et d’une telle intégrité en tant que personne et donc naturellement en tant que créatrice, que sa demande m’honorait. C’est paradoxalement cette force tranquille dans la voix de Juliette qui a motivé l’acceptation d’une rédaction pourtant si périlleuse à mes yeux. Le mystère commençait là, celui-là où s’agitent, imperceptiblement et suivant un dessein qui nous échappe, les énergies qui font que l’inattendu advient. Et me voilà donc face aux « mains » de Juliette, face aux Méditatives : sept grandes peintures représentant des mains : « Dans un grand silence, j’ai posé mes mains dans des positions différentes et progressivement j’ai perçu leur vie intérieure, le grouillement qui vibre en elles, l’interpénétration entre les mains et leur environnement. »

Dans un premier temps, j’ai été extrêmement tentée de bondir à pieds joints dans l’interprétation affective, émotionnelle du rôle de la main pour l’être hu-main ! Et j’avoue que j’ai trépigné à l’idée de m’envoler vers l’éloge de l’imposition des mains, du baume caressant, en passant par la manutention opérant la transformation du monde par la main agissante, ... bref , tentée de rester où j’étais : à l’emprise, la maîtrise, l’avidité, l’efficacité, la protection. Autant dire, aux antipodes du calme manifesté par Juliette. A mille lieues de l’état révélé sur la toile. « Je ne situe pas mon travail au niveau des affects, je me place au niveau de l’être en général. Je ne suis pas dans la joie ou la souffrance, mais bien dans une abstraction, tout en étant très ancrée dans la corporalité. J’interroge ce qui se passe à l’intérieur de nous et qui nous échappe, mais qui est perçu par les autres. Il faut atteindre l’état intérieur qui permet de se sentir plein de presque rien. C’est à ce moment, et à ce moment uniquement, qu’arrive la fameuse seconde où on est prêt à s’ouvrir à tout, et où de ce qui m’échappe naît la peinture, qui donne une réponse.»

Et là, Juliette donne une clé. « Les Méditatives, c’est nous ! » Parce qu’elles manifestent les énergies qui nous animent en échappant à nos perceptions, les peintures de Juliette suggèrent une sensibilité à la poésie émanant des théories quantiques. Celles qui acceptent que le monde visible est le fruit de rencontres entre des milliards de particules invisibles à l’homme, en perpétuel mouvement, et en perpétuelles interactions microcosmiques assurant selon un processus mystérieux à ce jour, l’harmonie du macrocosme, du cosmos. Le vide n’est pas vide, au contraire il est rempli d’incessantes vibrations dont seules certaines nous sont perceptibles. Ce qui me paraît essentiel, dans cette aventure à laquelle Juliette me convie est que nous sommes dans « ce bain », en permanence et irrémédiablement. Notre être est immergé dans cette énergie microscopique, fatalement et solidai- rement. En prendre conscience n’est pas forcément un chemin intellectuel parce que la portée de cette conscience englobe l’entièreté du rapport au monde, modifie la façon que nous avons de nous sentir « au monde ». Il n’y a aucune réalité qui nous soit extérieure, et si, sur le plan cognitif, on peut évoquer les limites de l’entendement humain, ou la notion de subjectivité, les Méditatives nous révèlent que les interactions entre nous et le monde sont organiques, physiques. Notre être tout entier interfère avec le cosmos. Comment, alors, puis-je avoir l’assurance, la prétention, la volonté de l’appréhender? C’est là que m’apparaît l’intransigeante cohérence de Juliette : ce sont des mains qui ne prennent pas !

Le rouge, le vert, couleurs complémentaires, profondes et denses sous le pinceau, sont charnelles, organiques. Et l’or qui s’y pose est lourd, il ne veut pas s’élever dans les hautes sphères du mythe. Comme des opacités suspendues, des concentrés de gestations, les grandes Méditatives se campent là, dans cet état d’immobilité apparente par lequel les alliances se jouent. Le contact, c’est ça. C’est en livrant notre être au vide que le plein nous rejoint. C’est en acceptant l’ état de « libre-échange », que nous ressentons les caresses des vies possibles ; tout se passe en effet comme si le microcosme attendait pour se révéler que s’éloigne



Juliette Rousseff, Méditative 1, acrylique sur toile/bois 122X77cm, 2010

de l’être toute intention, tout objectif de conquête. Peut-être qu’ au fond, les énergies quantiques ont la clairvoyance des conditions mentales nécessaires à la libération de l’individu, et donc à la survie de l’espèce. C’est vertigineux d’imaginer que toute l’évolution de l’être, intime et collective, est

imprimée dans l’intelligence de ce qui échappe à notre emprise, et donc à notre volonté de domination. Tout habitée que j’étais par la perspective de cet article en devenir, me voilà ñfortuitement ?-menée à lire ces lignes : « Stagner au soleil, en se teignant d’or, comme un lac obscur bordé de fleurs. Avoir dans l’ombre, cette noblesse de l’individualisme qui consiste à ne rien réclamer, jamais, de la vie. Etre, dans le tournoiement des mondes, comme une poussière de fleurs, qu’un vent inconnu soulève dans le jour finissant, et que la torpeur du crépuscule laisse retomber au hasard, indispensable au milieu de formes plus vastes. » Fernando Pessoa, Le livre de l’intranquillité.

Les sept grandes et puissantes Méditatives sont accompagnées de sept autres, plus petites. Peut-être répondent-elles aux grandes, peut-être en sont-elles une autre facette. Autant le plein est manifeste par la force, par l’intensité de l’espace où s’incarne les grandes dans leur superbe densité lumineuse, autant les petites nous convient à la sensation du vide, du creux, de l’espace potentiel. L’or noirci, si ce n’est du vert doré, surgit en spectre hors de la blancheur, marquant de sa fusion le rayonnement de l’être. A un endroit précis. Quelquefois reposant au lit central de la paume, quelquefois irradiant l’extérieur. Une grande douceur, une chaleur humaine s’échappe des petites Méditatives. Elles expriment à mon sens la délicatesse, l’extrême raffinement. Elle m’évoquent le scintillement de l’attention à la vie nue par la vie nue. Nous sommes ton sur ton dans ce monde, porteur malgré nous d’une énergie, d’un souffle que nous inspirons et expirons. Tant que nous respirons, nous avons chaud. Et tant que nous avons chaud, nous partageons, nécessairement, notre chaleur. Avancer vers le

dépouillement, vers une nudité intérieure, c’est découvrir sa source, c’est se rejoindre soi-même à ce qui nous est originel. Déchirer les costumes d’apparat que nous endossons par nos fonctions professionnelles, nos statuts familiaux, nos rôles dans le système sociétal. Jeter au vent les emprises et revendications qui nous creusent en feignant de nous épaissir. Arrêter la frénésie pour enfin être en situation d’accueil de nous-mêmes. Les petites mains de Juliette ont cela de réconfortant, pour moi, qu’elles évoquent la reliance au monde.

Juliette est en vie, ses pieds sont sur la terre, boueuse ou légère, dans cette enveloppe qui n’est pas une prison, dans laquelle les êtres que nous portons sont libres de rayonner de leurs natures. « L’or dans lequel je mélange toujours un peu de noir, de telle sorte qu’il en devient ocre/vert, c’est pour moi la rencontre du ciel et de la terre, du haut et du bas, de l’esprit dans la matière et de la matière dans l’esprit. C’est une sorte de recherche de l’unité des contraires. Comme le dit l’astrophysicien Michel Cassé : « Ne cherchez pas le paradis. Ce qui n’est pas ici n’est nulle part. »

Marie-Eve Maréchal, Sept. 2011

“Laissez-vous toucher”, Juliette Rousseff expose à la galerie Flux du 21 octobre au 5 nov. 2011 Livre. A l’occasion de l’exposition sera mis en vente un livre sur son travail, “Les chemins de l’envers” paru aux éditions “carrément”, des Ateliers d’Art Contemporain. Liège 2011

## ART, UTOPIE, AMITIE

Sur un plan strictement politique, il est préférable que les utopies restent du côté du rêve ou du projet, que l’on tende vers elles sans forcer à leur avènement. Toutes les utopies “réalisées” ont produit de la barbarie. Ce qui est vrai d’un point de vue sociopolitique ne l’est pas sur le terrain de la création. Car l’art n’impose rien, il est inlassablement à refaire, il est toujours en chantier. L’exposition qui se tient actuellement aux Brasseurs en est l’illustration magistrale.

Djos Janssens, Emilio Lopez-Menchero, Marc Rossignol et Chris Straetling étaient tous des amis d’Éric Stenmans. A plusieurs reprises, ils avaient travaillé ensemble. Deux ans après sa disparition, ils poursuivent cette collaboration autour d’une de ses œuvres intitulée “Chantiers de l’utopie”. En évoquant autant l’amitié que la violence, les illusions perdues que la force de l’art, ce n’est pas du chantier d’une utopie particulière qu’il s’agit ici, mais de la réunion des matériaux présents dans le concept même d’utopie.

Le titre de l’exposition est emprunté à une installation qu’Éric Stenmans avait réalisée en 2001. Elle réfère à “Il Cantiere dell’utopia”, nom donné par la presse à la reconstruction des fresques de Giotto dans la basilique d’Assise après le séisme de 1997. Des restaurateurs bénévoles avaient alors unis leurs forces et leurs savoirs pour reconstituer le trésor patrimonial littéralement explosé dans le tremblement de terre. A côté de ce drame (résolu), il y avait un drame humain - des morts, des familles privées de maison - qui reste encore partiellement irrésolu à ce jour. L’installation de Stenmans réunit tous les éléments de ce conflit entre force brutale de la nature, vie des populations et culture. Sur une étagère métallique, un moniteur qui diffuse en boucle les images d’archives de la catastrophe, à l’aide de bâtons de plasticine fluo, l’artiste a réinterprétée la palette du peintre et au sol un dallage de photos noir et blanc de l’étagère fait office de parvis à cette cathédrale singulière. Placée au centre du rez-de-chaussée l’œuvre devient celui de l’exposition - un propos fort et le lien entre le travail de ses amis artistes.



Colonne sonore, intervention de Marc Rossignol

### Douceurs et violences

Dès l’entrée dans l’annexe, l’œuvre de Chris Straetling se présente comme un programme, un fil à suivre : se mêlant aux livres des étagères, une structure faite de voiles blancs réunit tous les artistes ici présents, de Giotto à Stenmans. Des-sins, photographies, taches de couleurs, ébauches de projets communs aux artistes s’y greffent dans une installation qui oscille entre programme et hommage. Plus loin, un tapis rouge amène le visiteur devant un écran blanc. Régulièrement l’éclairage s’éteint et les lettres fluorescentes posées sur l’écran lui racontent l’histoire d’un peuple malaisien disparu, les Senoïs, aussi nommés “peuple du rêve”. Toute la vie des Senoïs était gouvernée par leurs rêves nocturnes qu’ils partageaient chaque matin. Les conflits, les fantasmes s’y trouvaient résolus et cette société qui ignorait le stress, l’ambition guerrière ignorait

aussi la maladie mentale.

Peinture et pillage du patrimoine colonial par les occidentaux sont au centre du travail que Marc Rossignol présente au premier étage. Une remarquable série de toiles verticales exécutées à deux mains reprend les couleurs du drapeau éthiopien. A côté de chacune d’elles, un petit cartel relate, photo à l’appui, un épisode de la saga de l’obélisque éthiopienne. Une autre peinture évoque un tour de passe-passe à l’église San Antonio, tandis qu’en contrepoint, un empilement entre sol et plafond de boîtes de conserves d’olives devient un totem joyeux, flexible et sonore. Si la loi du plus fort domine, le geste de l’artiste, par sa force, son implication et son honnêteté désigne la seule utopie qu’il nous reste à vivre : l’art.

Au grenier, Emilio Lopez-Menchero, avec “Trying to be Carlos”, évoque ce terroriste international qui symbolise autant le combat militant et idéologique que l’effusion de violence et de sang. En neuf images reprenant neuf déguisements d’Illich Ramirez-Sanchez alias Carlos, il démultiplie la capacité du masque, la plus grande utopie étant peut-être celle de devenir un autre. En face, le film de sa performance à Art Brussels en 2010 qui introduisait une image de la réalité du travail au sein de l’univers un peu factice du marché de l’art. Il y a là quelque chose de “l’éléphant dans un magasin de porcelaine” qui, de fil en aiguille, ne se perd pas dans une botte de foin, mais tisse un parcours burlesque et consciencieux entre gale-ristes, collectionneurs et passants.

Colette Dubois

Exposition accessible du 07.09.2011 au 08.10.2011 du mercredi au samedi de 14h à 18h et sur rendez-vous. Présentation du catalogue de l’exposition lors de l’apéritif de clôture le samedi 08.10 à partir de 19h. Les Brasseurs: rue des Brasseurs, 6 4000 Liège Tél:+32(0)4 221 41 91

www.brasseursannexe.be

Liège

# L’arbre et son ombre



Il y a vingt ans naissait, sur l’Esplanade du Roi Albert à Liège, L’arbre et son ombre, une réalisation urbaine de Daniel Dutrieux, composée de 13 arbres et de 14 espaces pavés en forme d’ombre. Non loin de la tour Schöffers, pour laquelle à l’époque aucune solution de restauration n’avait encore été trouvée. Aujourd’hui, les rôles sont inversés : la tour sera bel et bien remise en état, tandis que l’installation de l’artiste liégeois est menacée par le plan d’aménagement de la gare des Guillemins. Flux News a rencontré l’artiste sur le site tant aimé du poète François Jacqmin, pour évoquer avec lui l’histoire et la signification de cette œuvre empreinte de sérénité et propice à la méditation.

**Flux News : Daniel, pourrais-tu nous donner les lignes directrices de la composition de L’arbre et son ombre ?**  
*Daniel Dutrieux* : En fait, tout repose sur l’écriture Braille. Le Braille est un système d’écriture pour les non-voyants, qui repose sur six points, et ce qu’on voit ici, à l’échelle du réel, c’est le mot « arbre », qui est représenté par les arbres plantés

suivant l’écriture Braille. Pour écrire le mot « arbre » en Braille, il faut treize petits points qui sont positionnés d’une certaine façon. En même temps, tu as les ombres pavées qui sont disposées au pied des arbres pour écrire le mot « ombre » – et parfois il n’y a pas d’arbre, et ça ne veut pas dire que les arbres ont disparu, mais simplement que la disposition des lettres est différente. Le « b », le « r », le « e » sont communs aux deux noms « arbre » et « ombre », par contre, le « a », le « r », de « arbre » et le « o », le « m » de « ombre » sont différents. Peu de gens le savent : pour distinguer cette écriture Braille, il faudrait prendre une vue aérienne. Il faut connaître le Braille aussi... Les arbres et les ombres sont positionnés en Braille, et les ombres sont réalisées en pavés, et préfigurent un peu l’ombre des arbres dans le temps, parce qu’il faut savoir que les arbres ont été plantés jeunes et que j’ai essayé de préfigurer l’ombre de l’arbre quand il sera arrivé à maturité. En ce qui concerne les ombres où il n’y a pas d’arbre, c’est un peu une image archétypale de l’ombre.

**F.N. : Parce qu’à chaque essence correspond son ombre ?**

D.D. : Exactement, le premier arbre est un ginkgo, un arbre qui vit encore aujourd’hui et qui existait déjà au carbonifère, c’est pour ça que je l’ai mis en premier. Ensuite, il y a un chêne rouge d’Amérique, il y a des ailantes, qui sont un peu l’arbre du ciel, il y a aussi des charmes, et toute une série d’essences qui évoluent dans le temps, parce que le temps a énormément d’importance dans ce projet-ci : d’une part, les arbres ont une forme particulière quand ils sont arrivés à maturité, forme que j’ai essayé de représenter par le pavage, et d’autre part, ils ont une coloration particulière selon le passage des saisons. Il y a une particularité : normalement, les ombres d’arbre devraient être parallèles, puisque le soleil n’est jamais qu’à un seul endroit à la fois. Ici, elles apparaissent en éventail : là où il y a le ginkgo, l’ombre est positionnée comme lorsque le soleil est à son zénith, tandis que l’ombre du dernier arbre est positionnée dans la direction du soleil levant. On a donc un parcours de quelques heures, parce que le soleil est à son zénith à midi, et ensuite il poursuit sa course. Le site fonctionne comme un cadran solaire, mais l’objectif n’est pas de donner l’heure ; le but, c’est simplement d’indiquer le temps dans l’espace.

**F.N. : Quelle tranquillité dans ce lieu. Il y a une péniche qui passe derrière en faisant un boucan du tonnerre, et pourtant, on a l’impression qu’on est dans un lieu de recueillement.**

D.D. : En effet, c’est très étrange, j’ai également ce sentiment quand je viens ici ; j’ai l’impression que ce qu’on entend, c’est le temps. Et le temps qui passe, ça ne fait pas de bruit. Il y a le cycle des saisons, et les arbres perdent leurs feuilles, puis retrouvent leur feuillage au printemps, on rentre dans une espèce de monde, qui n’est plus lié au temps présent. On est dans un espace qui, à mon avis, est empreint de poésie. Tu connais mon intérêt pour la littérature et surtout pour la poésie.

**F.N. Dans ce projet, il y justement une présence de la poésie, via François Jacqmin...**

D.D. François Jacqmin a écrit treize poèmes, un pour chaque arbre. Je l’ai très vite mis au courant du projet, et il l’aimait beaucoup. Il le suivait : j’avais fait, par exemple, un essai d’ombre avec le service des plantations, et je lui montrais la photo. Pour lui, c’était une forme d’art probablement nouvelle, ça rentrait un peu dans une dynamique de land art. Je pense que François ne connaissait pas cette démarche-là, et il a tout de suite adhéré au projet quand je lui ai demandé si ça lui plairait d’écrire des textes. Je ne lui ai pas demandé treize poèmes, c’est lui qui a dit que le nombre de quatrains serait équivalent à celui des arbres. Le livre a failli ne pas sortir parce que François est décédé avant la parution, et que j’ai été fort affecté par sa disparition. Mais sa femme et ses amis, connaissant le projet, m’ont dit qu’il fallait le publier. C’est quelque chose qu’on a fait un peu ensemble, on ne peut pas dire que c’est un projet qui lui est dédié, mais par le fait qu’il est décédé pendant la réalisation, je lui ai dédié le site. Sans l’affirmer publiquement, c’est quelque chose que j’ai décidé pour moi-même et que j’ai exprimé à certaines personnes.

**F.N. Revenons à l’arbre et son ombre. Aujourd’hui, le projet est là depuis vingt ans. Comment est-ce que tu perçois l’évolution du site ?**

D.D. : On est, après vingt ans, dans le moment où il faudrait le remettre en état, remplacer les quelques pavés qui manquent, les arbres qui ont été abattus durant la tempête de l’année passée. Le fait d’entretenir quelque chose, c’est contribuer à sa valeur, et ici, je ne connais pas la valeur que les gens accordent à ce site. Je sais que certaines personnes apprécient l’endroit. Mais il ne suffit pas de l’apprécier, il y a aussi les autorités qui doivent prendre leurs responsabilités par rapport à l’espace. Je viens d’apprendre qu’avec la Médiacité, le Mamac qui va être transformé en CIAC (Centre International d’Art et de Culture) et la passerelle qui va relier la gare des Guillemins au CIAC pour aboutir à la Médiacité, il y a une requalification du boulevard Frère Orban, et je pense qu’un bureau

d’architecture a étudié tout le site, depuis le pont Albert jusqu’au pont de Fragnée, et que *L’arbre et son ombre* est oublié. Je n’ai pas encore vu l’étude, et je trouve dommage que l’auteur d’un projet urbain quand même important, dont on a parlé dans pas mal de revues, et qui a obtenu un prix (le prix d’Art public de la région wallonne), ne soit pas au courant ! Le site a été oublié, est-ce parce qu’il n’a pas été pris en compte par les commanditaires du projet ? Si on me demande ce que je pense du lieu : il y a une quiétude qui émane de cet espace, et j’aimerais qu’il perdure.

**F.N. Tout ça pose la question de la pérennité d’une œuvre d’art public. Finalement, quand une instance achète une peinture, on peut s’attendre à ce qu’elle essaie de la garder dans des conditions de conservation idéale. Alors qu’en est-il de l’art public, où les pouvoirs publics mettent aussi de l’argent pour la réalisation ?**

D.D. : Je vais prendre l’exemple de la tour Schöffers : tant qu’elle ne sera pas rénovée, je me méfierai de la façon dont on traite les œuvres d’art public à Liège, parce que c’est une œuvre unique au monde. Le monde culturel est conscient de son intérêt mais il faut encore trouver un politique qui ait la sensibilité de l’admettre. Il faut, avant de penser à construire d’autres œuvres, peut-être respecter les œuvres existantes. Et ce petit mot, respect, que j’aurais envie de souligner trente-deux fois, je ne suis pas sûr qu’il existe. Maintenant, en ce qui concerne la volonté d’introduire des œuvres d’art public à Liège, ça a fait son chemin, et depuis quelques années, il y a des choses qui se font, c’est indéniable, mais ça reste frileux. Je pense qu’il faudrait un responsable art public à Liège, quelqu’un qui a une vision prospective de l’intégration d’œuvres nouvelles, quelqu’un à qui on peut s’adresser quand une œuvre est abîmée, ou qui fasse connaître les œuvres existantes. Il n’y a jamais eu une carte postale de L’arbre et son ombre, c’est quand même étrange ...

## Roman Opalka: “ Nous sommes dans l’infini ”

« Seule la mort peut achever mon œuvre », disait-il. Son oeuvre s’est arrêtée avec la disparition de l’artiste le 6 août 2011. Selon les souhaits de l’artiste, son ultime tableau achevé rejoindra le premier tableau de 1965/1—∞ au Musée d’art moderne de Lodz.

Depuis 1965, l’œuvre de Roman Opalka était définie par le projet 1965/1—∞, pour lequel l’artiste inscrivait des nombres allant de 1 à l’infini. L’année dernière, Opalka avait produit 233 toiles, les nombres avaient dépassé les 5 millions. Depuis 1970, il nommait – en polonais – chacun des nombres au fur et à mesure qu’il les inscrivait, enregistrant ce son sur bande magnétique. À partir de 1972, il entreprit d’éclaircir chaque fois de un pourcent le fond de ses « détails », visant la disparition de la séparation entre fond et chiffres. C’est vers la même époque qu’il a commencé à se photographier – vêtu d’une chemise blanche identique – chaque jour ou presque, devant son tableau en cours ou achevé.

**Rencontré à Venise en 2003, il nous avait accordé un entretien, extraits (In Flux News 32):**

Roman Opalka: “J’ai décidé en fait d’entreprendre une démarche qui n’était pas dans la course pour la nouveauté. Si on se pose la question du pourquoi continuer à vivre, un homme sage ou peut être intelligent vous répondra qu’il va continuer à essayer d’approfondir sa raison d’être. Tout le monde sait qu’il n’y en a pas, mais chercher c’est déjà pas mal... Le blanc sur blanc, on connaît c’est Malévitch. Mais avec le signe 1 qui se dirige vers l’infini, il n’y a pas de frontière. L’infini ne se trouve pas quelque part là où il y a une adresse, nous sommes dans l’infini. Même si j’arrive au blanc sur blanc dans le sens rétinien, il n’y aura jamais 100% de blanc avec le pinceau avec lequel je peins mes chiffres, il y aura toujours une espèce de trainée, comme une comète de ce qui était le noir mélangé avec le blanc au début. L’idée, c’était ça: mélanger le noir au blanc.”



Lorsqu’à Varsovie en 1965 Roman Opalka se saisit d’une brosse pour étendre la nuit noire qui sera le fond de la peinture qu’il médite, c’est aux démons qu’il prépare une demeure. Sur ce fond de nuit noire qui est la maison du démon et qui fut la fosse gigantesque et noire où le démon se célébra dans un chiffre effrayant qui ne pouvait être qu’un chiffre de morts, un chiffre de suppliciés, Roman Opalka à Varsovie, tout près d’ici, en couleur blanche de pureté et de lumière inscrit le chiffre un. Est-ce que ce fut un homme ? est-ce que ce fut une femme ? Était-ce un enfant ? C’était le premier pas d’un désastre qui écraserait l’espèce toute entière. Se détachant de la nuit noire où ils étaient engloutis dans leur supplice, sous ce poids infernal du chiffre noir de chacun enterré dans le nombre de nuits qu’ils furent, un à un, l’un après l’autre, en silencieuse procession blanche, c’est la lumière qu’ils atteignent sous le pinceau de Roman Opalka. La lumière des justes, la lumière de la Sainteté. Travail acharné de rédemption consistant à accueillir chacun en l’arrachant à son fond de nuit, à accueillir aujourd’hui plus de quatre millions de nombres dans la lumière, la transparence et la présence de ce qu’ils sont à jamais, des

chiffres venus de la nuit absolue de ce XXe siècle, des chiffres que nous accueillons, des chiffres que nous contemplons qui sont le profil martyrisé de ce qu’ils furent, des hommes, des femmes et des enfants. Quatre millions et plus aujourd’hui représentés dans la lumière qu’ils sont, disjoints du linceul de nuit noire bâtie de chiffres, incarcérés hors du temps de la vie des hommes, dans l’enfoncement d’une tourbière de l’histoire sous le couvercle du démon qui est matière d’oubli et de complot contre le temps. Roman Opalka, tout en peignant, chuchote à chacun en l’installant dans son tableau son chiffre, en l’installant dans la lumière, en lui offrant position, en composant cortège ou procession, en matière de mémoire et d’offrande au temps, notre temps dont ils sont à la fois le porche et le cœur.

**Extraits. Discours de Bernard Lamarche Vadel (1949-2000) en l’honneur de Roman Opalka, prononcé à l’Institut de l’Art de Varsovie, Paris; Bruxelles: Galerie Isy Brachot, 1992, 24 p.**



*“My death is the logical and emotional proof  
of the completion of my work.”*

Roman Opalka (1931-2011)

**ROMAN OPAŁKA**

“1965/1 - ∞”

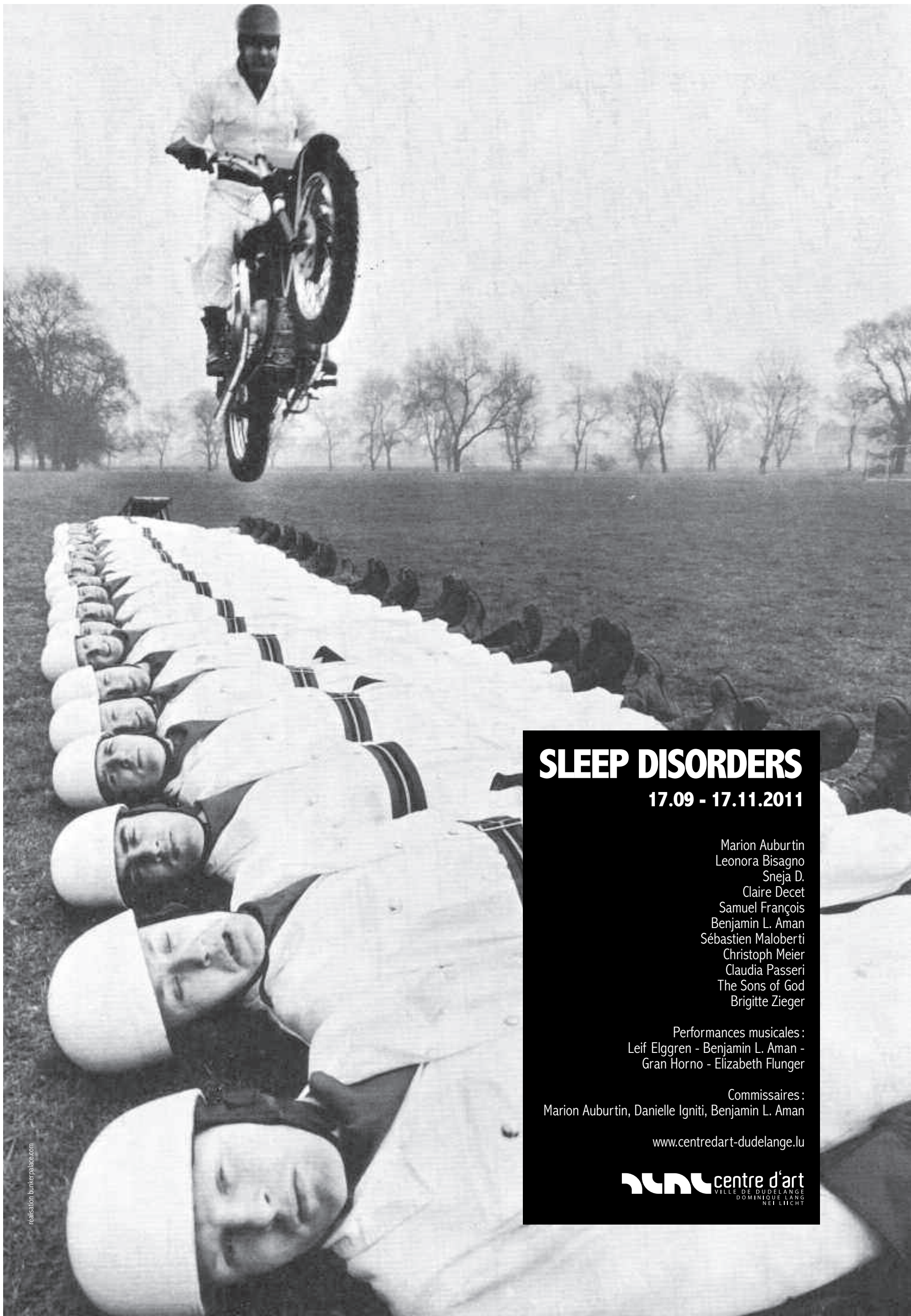
9 SEPTEMBER - 22 OCTOBER 2011

**AXELVERVOORDTGALLERY**

Vlaeykensgang Oude Koornmarkt 16 2000 Antwerp

+32 477 88 80 60 [info@axelvervoordtgallery.com](mailto:info@axelvervoordtgallery.com)

wed-sat 2-6pm and by appointment



# SLEEP DISORDERS

17.09 - 17.11.2011

Marion Auburtin  
Leonora Bisagno  
Sneja D.  
Claire Decet  
Samuel François  
Benjamin L. Aman  
Sébastien Maloberti  
Christoph Meier  
Claudia Passeri  
The Sons of God  
Brigitte Zieger

Performances musicales :  
Leif Elggren - Benjamin L. Aman -  
Gran Horno - Elizabeth Flunger

Commissaires :  
Marion Auburtin, Danielle Igniti, Benjamin L. Aman

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

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



# EXPOSITIONS TENTOONSTELLINGEN AUSSTELLUNGEN

FOR A EUROPEAN  
COLLECTION OF  
CONTEMPORARY ART

SPACE is an ongoing project begun in 2002 by the Belgian sculptor Alain De Clerck. It takes form in a work by the artist in Liège. The idea is simple: whenever someone puts 1 euro into a parking meter, a flame erupts, and money is sent to a fund.

These contributions, amplified by corporate sponsorship, have already enabled the purchase of the 60 works in the SPACE Collection. Part of them are exhibited at the Museum of Modern and Contemporary Art of the City of Liège and in the offices of SPACE and SMartbe.

SPACE proposes the establishment of a network of European cities in which different artists will similarly set up culture-generating mechanisms. This sculpture park will feed the public collection of SPACE, which will be distributed among the participating cities.

NEW WEBSITE:

[HTTP://WWW.SPACE-COLLECTION.ORG](http://www.space-collection.org)



ALAIN DE CLERCK, *THE SPACE SHOW*,  
Maastricht, 2011  
PROTOTYPE OF THE CULTURE GENERATING  
SCULPTURE  
WITH SHOWFLAMME AND ARTIST TOSKA  
PHOTO : MICHEL TONNEAU

[WWW.TOSKA-VOSD.BE](http://www.toska-vosd.be)

**showflamme.be**

SPACE /asbl In Cité Mond  
En Féronstrée 116  
B-4000 Liège  
+32 (0)4 269 86 32  
[info@space-collection.org](mailto:info@space-collection.org)  
[www.space-collection.org](http://www.space-collection.org)

Euroflammas Maecenas :

**SMartbe**

**greisch**



**Loterie Nationale**  
créateur de chances

## SPACE COLLECTION + FREUNDEN

9/9/2011 - 16/10/2011

'T BRANDWEER  
CAPUCIJNENSTRAAT 21  
6211 RN, MAASTRICHT  
NEDERLAND

[HTTP://SAM-ATELIERS.NL/T-BRANDWEER/](http://sam-ateliers.nl/t-brandweer/)

NINA BERMAN  
OLIVIER BOVY  
THOMAS CHABLE  
JACQUES CHARLIER  
MICHAEL DANS  
ALAIN DECLERCQ  
ÉRIC DELAYEN  
JEAN-MARIE GHEERARDIJN  
LAURENT IMPEDUGLIA  
BABIS KANDILAPTIS  
NICOLAS KOZAKIS  
JULES LALLEMENT  
SOPHIE LANGOHR  
CÉCILE MICHEL  
PICA PICA  
OLIVIER PÉ  
AURÉLIE WILLIAM LEVAUX  
MARIE ZOLAMIAN

+

DORTHE GOEDEN  
JOCHEN MURA  
A. NIKOPOL  
CLAUDIA SCHUMACHER

OPENINGSTIJDEN  
WO-ZO VAN 12 TOT 17U  
ÖFFNUNGSZEITEN  
MI-ZO VON 12 BIS 17U  
HEURES D'OUVERTURE  
ME-DI DE 12 À 17H

## SPACE COLLECTION + VRIENDEN

24/9/2011 - 30/10/2011

ATELIERHAUS AACHEN  
SÜSTERFELDSTRASSE 99  
52072 AACHEN  
DEUTSCHLAND

[WWW.ATELIERHAUSAACHEN.DE](http://www.atelierhausachen.de)

CARLOS AIRES  
GENTIANE ANGELI  
NICOLAS BOMAL  
SERGE DELAUNAY  
EMMANUEL DUNDIC  
MICHEL FRANÇOIS  
LARA GASPAROTTO  
BÉNÉDICTE HENDERICK  
MYRIAM HORNARD  
LITTLE ARTISTS  
XAVIER MARY  
KARINE MARENNE  
MESSIEURS DELMOTTE  
MICHAËL NICOLAÏ  
FRÉDÉRIC PLATÉUS  
MARIE ROSEN  
MACHA WAZELLE  
+

ELENI KAMMA  
TANJA RITTERBEX  
MARJOLEIN VAN BERLO

ÖFFNUNGSZEITEN  
DI-FR VON 10 BIS 13U  
SA-SO VON 12-15U  
OPENINGSTIJDEN  
DI-VR VAN 10 TOT 13U  
ZA-ZO VAN 12 TOT 15U  
HEURES D'OUVERTURE  
MA-VE DE 10 À 13H  
SA-DI DE 12 À 15H



MET DE STEUN VAN: BELVÉDÈRE WOM, GEMEENTE  
MAASTRICHT, STICHTING BRAND CULTUURFONDS  
LIMBURG, STICHTING ELISABETH STROUVEN,  
SERVATIUS, IPAL, MR. J. KOSTER





Dans la salle pont du MAC's, Denis Gielen, commissaire de l'expo, signe la mise en scène des archives de vernissages de Jacques Charlier

Rassemblant essentiellement photos et vidéos, l'expo « *Je suis seul, avec vous* » est une façon de donner aux artistes un statut particulier d'ethnologue. Non pas avec un regard scientifique. Plutôt avec un œil qui cherche des connexions, des mises en relations, des matières à situations décodables.

L'œuvre qui résume sans doute le mieux le contenu de cette manifestation est signée Jonathan Monk. Elle fait défiler des photos anciennes. La première ne comporte qu'un unique personnage ; la seconde, deux ; la 3e, trois et ainsi de suite jusqu'à 50. Inutile de dire que dès qu'il y a plus d'un individu, la solitude inhérente à chacun, prend des allures différentes. Et, au bout de quelques images, l'individu se dissout dans la masse au point de perdre toute aura personnelle, toute personnalité. Car dès qu'il appartient à un groupe, l'humain n'est plus tout à fait lui-même. Il se soumet à des codes, à des règles édictées clairement ou tacitement par la collectivité, la communauté. Cette réalité apparaît avec évidence dans le portrait de la disc jockey Rachel Auburn par Wolfgang Tillmans. Saisie dans la quasi nudité de l'intimité avec son jeune rejeton, elle se laisse aller à oublier le photographe. Mais elle arbore à la fois les instruments de sa profession publique et les artifices d'un maquillage destiné à attirer vers elle l'attention de ses spectateurs.

Le corps montre l'état d'esprit

Vouloir gommer autrui sous prétexte qu'on a droit à préserver le privé

n'empêche pas l'ambiguïté du comportement de nombre de gens. Notamment ceux qui se webcamérisent pour se montrer au cours de gestes journaliers, soit dans la spontanéité la plus totale, soit dans une mise en scène plus ou moins élaborée. Ceux-là prennent le risque de se retrouver sur le net et d'être regardés par une foule de témoins assis derrière leur ordinateur ; voire de se retrouver en compagnie d'autres images indésirables, soit d'être jugés par des internautes ignorants souvent le contexte de la prise de vue. La vidéo de Claes et Rochette constitue un échantillonnage étonnant en sa dimension sociologique. Les personnes se trouvent en situations et dévoilent non seulement leur tempérament mais également leur comportement. Et les façons d'être ainsi collectionnées, montées, mises en parallèle forment une panoplie assez sidérante de la manière dont vivent les gens actuellement. L'appartenance au groupe est un thème qui confronte chaque spécimen humain à ses semblables. La famille est l'exemple type. Anne De Gelas s'en sert de manière autobiographique en agencant des fragments corporels, des éléments de vie et bâtit de la sorte une vision subjective de sa propre existence. Fiona Tan procède de manière similaire sauf qu'elle glane des photos familiales à travers le monde et les insère dans des livres. Ainsi transparaît, derrière la banalité, des agissements analogues. Les communautés marginales constituent un fort terrain d'observation. Le monde des drags queen exploré par Nan Goldin montre ses facettes. La prise de vue d'il y a près de 40 ans est marquée par les cadrages, les contrastes. Elles révèlent un univers voué à la nuit. Elles

# Images ethnographiques, une esthétique autre

mettent à nu le besoin du déguisement et de l'imitation en vue de se créer une personnalité autre. L'être et le paraître entre en conflit et le second, qui l'emporte, provoque parfois d'insolites et rigolotes analogies. Les jeunes prostitués approchés par Tobias Zielony appartiennent égale-

ment à la nuit. Dans des ambiances crépusculaires, à la luminosité presque métallique, les protagonistes affichent plus de résignation et de fatalité que de plaisir. pathétique qui se lit dans les portraits de femmes de Miroslav Tichý, circonscrits au sein d'une même ville et tirés, pratiquement à la sauvette par ce marginal qui avait lui-même bricolé son appareil de prise de vues. D'où un côté brut, voyeur aussi. Très différent des archives de vernis-

nom n'y figure plus. Symboliquement, elle l'a rajouté au crayon marquant de la sorte sa volonté de n'être pas évincée. Ensuite, un store vénitien aux lamelles dorées. Il peut s'ouvrir sur l'extérieur ou se refermer vers l'intérieur ; il peut s'entrouvrir pour jeter un œil vers dehors. Là encore, une succession de



Bruno Serralongue, World Social Forum, Mumbai, 2004. Courtesy Air de Paris, Paris / galerie Baronian-Francey, Bruxelles.

ment à la nuit. Dans des ambiances crépusculaires, à la luminosité presque métallique, les protagonistes affichent plus de résignation et de fatalité que de plaisir.

Clans et communautés

Bruno Serralongue a focalisé sur les anonymes. Il les a choisis parmi les insoumis. Ceux qui manifestent, revendiquent. Solidaires quoiqu'un peu perdus, ils sont là. Citoyens parmi d'autres, déterminés. Et les couleurs de l'Inde éclairent une lutte incertaine. Ce sont les mêmes, plus vives encore, qui éclatent dans les clichés de rue où le quotidien des Indous montre une vie grouillante, contrastée, paradoxale. C'est un village de Californie qui a nourri les 85 dias produites par Jeremy Deller. La vie d'un milieu restreint s'articule autour de fêtes et de manifestations folkloriques, de souvenirs nostalgiques ou dérisoires du temps de la ruée vers l'or. Le kitsch se le dispute au désir de meubler la monotonie des jours. Et il se glisse un peu de pathétique à travers ces réjouissances. Un

sages rassemblées par Jacques Charlier. Là, la collectivité est mondaine, nullement marginale et ses règles mondaines se visualisent à travers la répétitivité des moments saisis. Très différent également de ces architectures urbaines, ces témoins de mégapoles alignés par Els Opsomer. C'est l'entassement des habitants à l'intérieur des immeubles qui est suggéré, davantage que la présence des gens, qu'ils soient intégrés ou exclus.

La parole a la parole

Jean-Pierre Bertrand a emprunté le chemin de la fiction. Son film isole une statue égyptienne antique. Il lui donne la parole. Elle incarne alors la vision qu'un objet artistique pourrait avoir du musée où elle est reléguée, des visiteurs qui viennent la regarder. Rapport se fait entre l'exil esseulé de la sculpture et l'invisible présence de l'attroupement des touristes visitant le lieu. Ann Veronica Janssens s'attache à deux objets. D'abord, un annuaire téléphonique, répertoire de l'appartenance des abonnés à un ensemble. Comme c'est celui de l'année de son divorce, son



Nan Goldin, Ivy in Her Favorite Drag, 1972

symboles. Le langage qui est capable de relier, de nouer la conversation, est capable de couper des autres s'il est étranger ou étrange. Un néon clignotant de Burki donne à lire la question : « que pouvait bien raconter saint François aux oiseaux ». Sous les mots, se glisse le mystère de la communication entre des êtres dont l'idiome est différent. Une vidéo de Bruant et Pangaro filme en gros plan le visage d'une jeune Japonaise s'efforçant de prononcer en français des mots dont elle ne comprend pas le sens. Le familier devient étrangeté, musique et la locutrice se prend au jeu de cette musicalité, finissant par éprouver une sorte de jouissance à articuler un sabir nouveau. En quoi ce film rejoint, dans une expo annexe, le travail de Christophe Terlinden. Un garçonnet répète à l'envi « Mais pourquoi ? ». Sa spontanéité prend vite le dessus sur la simple répétitivité. Il varie ses mimiques, ses tons et finit par chanter la question comme si elle était désormais plus musicale que porteuse de sens.

Michel Voiturier

Au MAC's, 82 rue Sainte-Louise à Hornu jusqu'au 2 octobre. Infos : 065 65 21 21 ou [www.mac-s.be](http://www.mac-s.be) Laurent Busine, Denis Gielen, « Je suis seul, avec vous », Hornu, MAC's, 2011, 156 p. Julien Foucart, « Christophe Terlinden. Mais pourquoi ? », Hornu, MAC's, 2011, col. Cabinet d'Amateurs n°8, 90 p.

Isabelle Lemaître

Galerie Bernard Bouche, Paris / jusqu'au 29 octobre

## John Murphy When the Money is There, the Dog Dances

L'exposition de John Murphy (qu'on n'a pas vu depuis longtemps à Paris) nous ravit. L'artiste Britannique prend génialement possession de l'espace de la galerie Bernard Bouche scindé sur deux étages. Il articule une liaison de l'un à l'autre, sans trop en dire. Il construit un ensemble dont il a pensé toutes les parties. À commencer par le carton qui donne, pourrait-on dire, la bande titre du film. Car Murphy inscrit sa présentation dans le déroulement. Peut-être aussi parce que la première œuvre qui se donne à voir, c'est une image fixe tirée du film *Il Lavoro*



de Visconti. Un homme précédé d'un chien se presse dans une chambre

baroque. Au plus on s'approche du très grand tirage, au plus il nous apparaît flou et comme inatteignable. C'est une vitre sablée qui produit cet effet. En haut, de magnifiques gravures de Tiepolo en photocopie sont recouvertes à la gouache blanche pour ne laisser apparaître que les polichinelles et le chien dans ces scènes de carnaval. Les blancs et les gris vibrent à la lumière. C'est la féerie sur le déclin qui transparaît en cette fin du 18<sup>ème</sup> s. à Venise. Ce qui circule donc d'un lieu à l'autre (d'un support à l'autre), c'est le chien dont Murphy s'est souvent emparé. Encore que la phrase sur le carton ajoute un second objet moins visible qui est l'argent : *When the Money is There, the Dog Dances*. Autour de ces deux motifs, s'articule l'ensemble de la composition (nommée « exposition »). Qu'est-ce à dire ?

De la Sucrière à l'usine T.A.S.E. de Vaulx-en-Velin, en passant par la fondation Bullukian et le musée d'art contemporain, la 11<sup>ème</sup> biennale de Lyon déploie avec bonheur les œuvres de 78 artistes européens, africains et surtout sud-américains. Compte-rendu à chaud...

## Biennale de Lyon 2011

# « A Lyon, une terrible beauté est née »

C'est dans un poème de W.B. Yeats, écrit il y a près de 100 ans, que Victoria Noorthoorn, la commissaire de cette 11<sup>e</sup> édition de la biennale de Lyon, en a trouvé le titre. Dans « Pâques 1916 », le poète irlandais répondait à l'insurrection sanglante contre l'occupant britannique. Il le faisait sans prendre une position tranchée, à chaud, en laissant affleurer ses incertitudes, mais en affirmant « une terrible beauté est née ». Ce titre, en forme d'oxymore, est aussi le programme de cette biennale : le mot « beauté », presque tabou dans l'art contemporain, y est affirmé avec force, ce qui est courageux et séduisant.

Victoria Noorthoorn<sup>1</sup>, peut-être parce qu'elle vient d'Amérique latine, peut-être aussi parce que pour elle, tout n'est pas de l'art et qu'être artiste suppose, entre autres, de prendre des risques<sup>2</sup>, bouscule le cynisme et une certaine paresse qui ont cours dans le rapport à l'art et au monde en Europe occidentale. Si elle prend acte du chaos qui nous entoure, elle s'en sert comme d'un levier pour passer du drame à l'énergie, de la noirceur à l'humour en dessinant un chemin vers l'utopie. Ses choix et la qualité de ses accrochages manifestent la grande confiance qu'elle place dans l'art et dans les artistes. Avec eux, Victoria Noorthoorn revendique le « rôle primordial de l'imagination comme principale force d'émancipation et support essentiel de la connaissance ». Au fil des quatre lieux de cette biennale, à suivre comme un jeu de piste, les œuvres des 78 artistes qu'elle a sélectionnés trouvent à se déployer et à nouer d'intenses résonnances les unes avec les autres.

### Scénarios de notre temps

A la Sucrière, c'est de manière plutôt narrative et souvent en relation au théâtre — des scénographies, des rôles, des événements — que les artistes abordent l'état du présent, ses incertitudes, ses drames. Les puissances du faux (qui révèlent tant de vérités), les artifices ont le pouvoir de générer des lectures plurielles particulièrement fécondes. Avant même de pénétrer dans le bâtiment, on remarque sa façade peinte d'un quadrillage gris et noir légèrement oblique. Sur des bandeaux rouges, à une certaine hauteur, on peut lire « témoin », « l'imprésario », « surveillant », « pitoyable martyr », « employés », « gardiens » - des typologies plus que des acteurs, rencontrés par l'artiste colombien Bernardo Ortiz dans une nouvelle de Kafka, « L'artiste du jéne ». Au-delà du texte qui sert de point de départ, ces rôles réfèrent au bâtiment lui-même — un ancien entrepôt portuaire — et à la situation de la biennale. La nouvelle de Kafka devient tout à la fois un portrait générique de l'artiste et de son interlocuteur, le visiteur, sans oublier toute l'équipe de la biennale.

Dès l'entrée dans l'espace d'exposition, « Kulissen », l'œuvre de l'Allemande Ulla von Brandenburg, nous met dans la position inconfortable d'être à la fois acteur et spectateur. Nous devons franchir une succession de rideaux colorés pour accéder au lieu, nous y pénétrons donc par les coulisses et la scène qui nous attend à la sortie est encore un décor — un cylindre monumental forlos qui n'est pas sans évoquer le premier studio de cinéma, la Black Maria. Cette œuvre du polonais Robert Kusmirowski restera opaque tant que nous nous trouverons au rez-de-chaussée, elle ne dévoilera son contenu qu'à partir des balcons de l'étage supérieur — une étrange bibliothèque

avec des livres sur des étagères ou sur le sol, des provisions de bois et, au centre, un ancien poêle. S'agit-il d'un lieu où l'on brûle les livres interdits, d'un décor pour un film d'époque, pour un film d'anticipation ou d'une image du futur ? Derrière le cylindre, la performance conçue par Laura Lima : au travers du rez-de-chaussée, des sangles partent des piliers. Tout au bout, un acteur nu s'agit et on ne sait pas s'il cherche à se défaire des liens qui entravent ses mouvements, à détruire le bâtiment ou à l'emporter avec lui.

Une véritable représentation théâtrale de la pièce la plus courte, « Breath » de Samuel Beckett dans une mise en scène de Daniela Thomas, se déroule régulièrement dans un amphithéâtre créé pour l'occasion. Mais si la « Nonette de Bruges » de Guillaume Bijl semble attendre de jouer son rôle, endormie à côté de sa vitrine pleine d'objets sulpiciens, l'idée de théâtre — de jeu, d'artifice — prend aussi corps dans plusieurs vidéos. L'artiste Sud-africaine Tracey Rose, le corps peint en rose interprète l'hymne national israélien le long du mur entre Israël et Palestine, dans une autre vidéo, elle chevauche un âne dans un jardin d'Éden. Un travail qui mêle critique politique et burlesque. L'étrange machine de Julien Discrit, un volume couvert de miroirs, roule à travers bois et les pen-



sionnaires d'un centre psychiatrique jouent les conditions de l'enfermement dans « O Rinoceronte de Dürer » de Javier Téllez. Les peintures de Lynette Yiadom-Boakye définissent des rôles et les poèmes muraux d'Augusto de Campos (qui ponctuent tous les lieux de la biennale) ouvrent à une multiplicité de lectures, de scénarios pour le présent.

En ville, la Fondation Bullukian répond à ces histoires-constats de la condition humaine en ce début de 21<sup>ème</sup> siècle en proposant des utopies et des visions d'avenir. Les deux architectes, Richard Buckminster Fuller et Yona Friedman inventent chacun des propositions pour une meilleure manière d'habiter le monde, que le Colombien Nicolas Paris commente avec une table d'atelier remplie de dessins, d'objets créés et trouvés.

### Des formes qui pensent

Au Musée d'Art Contemporain, la parole est donnée aux formes : c'est en contournant une partie du plancher relevé à 90°, « Sin Título (El día como un hueco en la mitad de la noche) », une installation du Colombien Gabriel Sierra, que l'on pénètre dans l'exposition. Si, ici comme ailleurs, les œuvres parlent de notre présent, l'accent est mis sur les éléments essentiels de la création : des lignes, des volumes, des images, des sons à partir desquels le discours va pouvoir s'articuler. « The Re-education Machine » d'Eva Kotatkova, à partir de sculptures, de dessins et de collages, traite des relations entre le corps et l'environnement social en révélant les



structures invisibles et mécaniques qui dominent nos postures. Le travail de Fernando Bryce, « L'humanité » consiste à renverser le rapport entre reproduction technique et unicité en recopiant à la main les unes de journaux ou les affiches, des archives des années 30 à 50.

La question de l'équilibre et du centre de gravité conduit les recherches de Luciana Lamothe et de Katinka Bock. L'image mouvante est aussi présente. Scientifique chez Christoph Keller qui travaille à partir des archives lacunaires de l'hôpital de la Charité de Berlin pour mettre en scène la difficulté à raconter à partir de documents partiels (ce qui revient à se demander comment raconter l'histoire). Outil d'analyse du discours politique, particulièrement réjouissant avec le film de Jose Alejandro qui nous montre un homme politique filmé lors d'un discours à l'assemblée, en ne conservant de la bande son que le bruit amplifié de ses mains frappant son pupitre. Musicale avec le seul long métrage réalisé par John Cage (en collaboration avec Hennig Lohner), une performance pour caméra et lumière, accompagnée de « 103 », une composition « en 17 parties dans rapport aucun avec les 17 parties du film ».

Mais c'est le dessin — le point de départ de tous les arts visuels — qui est à l'honneur au musée. Les murs du troisième étage lui sont presque exclusivement consacrés avec des ensembles d'Elly Strik, de Marina De Caro, de Christian Lhopital ou d'Arturo Herrera, tandis que sur le sol, l'œuvre du Brésilien Cildo Meireles, « La Sorcière » envahit l'espace. Ce flux de 3000km de fil noir se répand dans toutes les salles et oblige le spectateur à enjamber et chercher son chemin pour s'approcher des dessins. La plus extraordinaire de ces salles apparaît comme la démonstration de la pertinence et de l'impénétrabilité du dessin. Parmi tous les dessins que Marlène Dumas a réalisés entre 1979 et 2004, l'artiste et la

commissaire en ont sélectionné une centaine qui entrent en résonnance avec son poème « Contre le Mur » où elle affirme que « l'art est une manière de coucher avec l'ennemi ». En face de cette belle profusion, on découvre une rare et magnifique série d'esquisses à la mine de plomb de Giacometti.



### Le présent du futur

L'usine T.A.S.E., une ancienne fabrique de soie artificielle située à Vaulx-en-Velin, accueille la biennale pour la première fois. Les lieux sont toujours en état de friche industrielle : terrains vagues, bâtiments alentours aux fenêtres cassées, et ça et là des bâtiments neufs qui témoignent des projets d'urbanisation en cours. Le cadre de l'exposition tient alors du paysage partagé — tous lieux du monde confondus — et de l'atelier. Et c'est bien un sentiment de « work in progress » qui domine ici, la présentation des propositions que les artistes sont occupés à élaborer pour vivre le présent.

Sur le terrain vague qui jouxte l'usine, l'Argentin Jorge Macchi a reconstruit une des allées du jardin à la française qui sert de décor au film d'Alain Resnais, « L'année dernière à Marienbad ». Le contraste généré par la coexistence d'une nature tellement domestiquée qu'elle en devient artificielle et le terrain où mauvaises herbes et déchets s'organisent spontanément recouvre celui qui existe entre réel et fiction. On peut en être l'acteur et déambuler au milieu de l'allée ou le spectateur en regardant l'œuvre à



partir d'une plateforme dans la salle d'exposition. Le long d'une façade délabrée, la Brésilienne Lucia Koch a installé une affiche géante qui, par son format et par son matériau évoque l'écran géant d'un cinéma de plein air. Elle représente l'intérieur d'un carton vide — une projection du futur du lieu qui sera démolie pendant la biennale. Les deux installations jouent avec la perspective, une affaire de projection, donc de projet, même si celui-ci reste à définir.

Dans le bâtiment, la Brésilienne Laura Lima revient avec un étrange carnaval réjouissant de poulets qu'elle a affublé de plumes multicolores et qui vivent ainsi sous nos yeux. Les observations de l'artiste témoignent de changement de comportement chez la plupart d'entre eux : les timides s'extériorisent, certains changent de genre. Suffit-il de changer d'aspect pour changer d'être au monde ? Cette nécessité de changement prend aussi corps dans le monumental poisson à deux têtes du Hollandais Michel Huisman qui prône la réunion de la rationalité et de l'affectivité.

Après le chaos vénitien d'ILLUMI nazioni, où les œuvres succédaient les unes aux autres en laissant poindre une démission curatoriale de la part de Bice Curiger - comme si en relation à l'état du monde, on ne pouvait plus opérer de choix pertinent -, « Une terrible beauté est née » utilise ce même chaos pour ouvrir à des possibles - peut-être terribles, mais à vivre -, pour repérer, au milieu du désordre du monde, quelques lucioles prêtes à se multiplier pour nous éclairer<sup>3</sup>.

Colette Dubois

« Une terrible beauté est née », 11<sup>ème</sup> biennale d'art contemporain de Lyon, jusqu'au 31 décembre 2011.

Voir aussi le programme «Veduta» qui propose des manifestations dans neuf villes de l'agglomération lyonnaise et «Résonnances» un programme qui réunit 180 projets dans plus de 100 lieux de l'agglomération lyonnaise et dans la région Rhône-Alpes.

1/ Victoria Noorthoorn est commissaire indépendante et vit à Buenos Aires. Après avoir été coordinatrice de projet du Programme International du 1: MoMA New York (1998-2000) ; Assistant Curator pour les expositions contemporaines du Drawing Center, New York (1999-2001) ; et Conservateur du Malba-Fundación  
2/ Voir l'interview de Victoria Noorthoorn dans *Le Journal des Arts* n° 349, juin 2011.  
3/ Voir à ce propos Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, 2009.

légendes photos, de haut en bas :  
Marlène Dumas et Cildo Meireles  
Richard Buckminster Fuller  
Jorge Macchi, Marienbad, 2011  
Robert Kusmirowski, Stronghold, 2011

Photographies : Michel Couturier

# Biennale d'art contemporain

Mythes  
Fantasmes  
Histoires singulières

Parc et jardins du château de Jehay  
du 25 juin au 2 octobre 2011

Sculptures - installations - performances

Manuel Alves Pereira - Frans Daels - Helmut Dick - Patrick  
Guns - Djos Janssens - Lætitia Lefèvre - Jérôme Mayer -  
Pierre Pétry - Gauthier Pierson - Marianne Ponlot

© Photo : FTPL/Yves Gabriel - Editeur responsable : Paul-Emile Mottard, 13 avenue Maurice Destenay, 4000 Liège

Rue du Parc, B-4540 Amay - Info : + 32 (0)85 82 44 00  
[www.chateaujehay.be](http://www.chateaujehay.be) - [www.provincedeliege.be/culture](http://www.provincedeliege.be/culture)



# Temps réel, Temps réseau

« Nous ne supportons plus la durée », écrit en 1935 Paul Valéry en introduction à son *Bilan de l'intelligence*. Cette assertion prend aujourd’hui une résonnance particulière, dans un monde interconnecté en permanence où l’immédiateté est devenue la règle. Baigner dans le flux numérique de l’internet et des réseaux sociaux est une manière comme une autre d’éviter de penser au temps qui passe, mais l’actualité artistique est là pour nous rappeler, parfois par des voies détournées, que les horloges ne s’arrêtent pas de tourner pour autant.

A Venise, la critique et le public ont salué de manière unanime *The Clock* de Christian Marclay (œuvre couronnée par un Lion d’or), montage d’images de films évoquant les heures du jour conçu pour défiler en temps réel. Ce temps compté, ou plutôt décompté, est aussi un élément fondateur du travail de Christian Boltanski, invité du pavillon français. *Chance* met en scène des portraits de nouveau-nés, au sens le plus strict du terme puisqu’ils ne sont âgés que d’un jour, des pages blanches sur lesquelles tout reste à écrire ainsi que le décrit l’artiste. Paradoxalement, cette œuvre est figée dans le temps et l’espace, alors même qu’elle tente d’évoquer le flux de la vie. Ainsi les bébés présentés dans l’installation ont-ils déjà plusieurs semaines, voire plusieurs mois d’existence derrière eux, lorsque les spectateurs découvrent leur visage. Ainsi que le confesse Boltanski lui-même<sup>11</sup> Entretien avec Gina Kehayoff, Artnet, mai 2011<sup>(1)</sup>, *Chance* n’est tout simplement pas son œuvre la plus intéressante, même s’il ne peut que se réjouir d’avoir eu les moyens de la réaliser, dans le cadre de la Biennale. L’artiste souligne par contre l’importance de son « projet tasmanien », sans rentrer plus avant dans les détails.

De quoi s’agit-il ? Dans un entretien réalisé en 2008 par David Sanson<sup>(2)</sup>, Boltanski narre une histoire qui tient davantage du conte que du simple récit : « Un homme très riche vivant en Tasmanie a proposé de travailler avec moi. Il m’a donné une grotte, dans laquelle je vais installer un système de visioconférence constant avec mon atelier : une caméra y sera installée en permanence, et les images seront projetées en direct sur le mur de cette grotte. Les enregistrements seront conservés et à ma mort, toute ma vie sera rassemblée dans cette grotte. On pourra s’y rendre si l’on veut, mais là aussi, c’est un grand voyage... Voilà une légende : “L’homme dont chaque instant de la vie est à l’intérieur d’une grotte en Tasmanie” ». L’homme « très riche » se nomme David Walsh, fondateur du Museum of Old and New Art (MONA), qui abrite sa collection personnelle, hantée par l’idée de mort (pour l’exposition inaugurale, des carcasses d’animaux en décomposition amenées par Jannis Kounellis ont été données en pâture à une *Cloaca* de Wim Delvoye, ou comment une œuvre en dévore une autre). Walsh, « l’homme qui ne perd jamais », a bâti sa fortune sur le jeu, puis sur les casinos en ligne. « *Tout être qui ne perd jamais ou qui pense qu’il ne perd jamais est le diable forcément* », déclare Boltanski. Et c’est bien un pacte avec le diable qu’il a passé, vendant son œuvre en viager. Walsh a calculé que l’investissement serait profitable si l’artiste mourait dans les huit années qui ont suivi la signature du contrat ; au-delà, il devient perdant. Le collectionneur a tout simplement offert à Boltanski la « chance » de réaliser son œuvre ultime, la plus aboutie, la dernière.



Aristarkh Chernyshev , Urgently (2007).

Voilà pour la théorie, mais qu’en est-il en pratique ? Entre Moorilla en Tasmanie, où se trouve le MONA, et Malakoff dans la banlieue parisienne, où Boltanski possède son atelier, les connexions reposent sur des flux régis par des contraintes techniques et physiques. La perte de données, sur une distance qui dépasse 17.000 km, et sur une période de plusieurs années, n’est pas simplement inévitable : elle est un paramètre de l’équation. Walsh, surdoué en mathématiques, n’a-t-il pas songé qu’une grande partie de la vie qu’il tente de s’approprier allait lui échapper ? Nul ne le saura jamais, tout comme nul ne saura jamais si cette histoire est, au final, véridique. Mais tel n’est pas le propos : de la rencontre entre un *self made man* Australien et un plasticien français marqué par l’absence et la perte, est née l’une des œuvres les plus emblématiques de l’ère des réseaux.

Plus proche de nous, la Vénérie débute ce

mois d’octobre un nouveau cycle, dénommé « Digital Flux ». La barre est d’emblée placée assez haut, avec une exposition inaugurale consacrée au travail des artistes britanniques Jon Thomson et Alison Craighead, pionniers dans le domaine de l’art réseau. « Notre pratique s’étend des œuvres en ligne et en galerie aux projets d’art public, jetant un regard sur la manière dont les processus en temps réel et la transmission des données en live peuvent être utilisés comme matériel ou comme médium artistique », déclare Alison. Là où Christian Marclay ancre une fiction dans la réalité – la montre des spectateurs de *The Clock* indique 11h11 lorsque 11h11 apparaît à l’écran – Thomson & Craighead mettent en scène l’ubiquité du « temps réseau » : *Horizon* (2008) est une « horloge narrative », un « cadran solaire idiosyncrasique global » fait d’images accessibles en temps réel via des webcams disséminées sur tous les fuseaux horaires. D’autres œuvres, telles que

*Newsfeed* (2008) mettent en forme de manière ludique et décorative sur des écrans des bribes d’informations tirées du web. Tant *Horizon* que *Newsfeed* induisent une réflexion pertinente vis-à-vis de la notion de connectivité permanente (les deux œuvres n’existent pas sans l’internet). Mais qu’en est-il de leur valeur artistique, politique ou critique ? *Horizon* ne saurait rivaliser avec *The Clock* ; quant à *Newsfeed*, on peine à lui trouver un intérêt autre que décoratif. Avec les moyens qui étaient les siens à l’époque pré-internet, Mark Lombardi a réalisé des diagrammes étalant au grand jour les collusions entre pouvoir politique, intérêts économiques et, dans certains cas, réseaux terroristes. Thomson & Craighead, qui disposent d’outils autrement puissants, se contentent de faire défiler des infos en temps réel, sous diverses formes ou couleurs. La portée politique de ces œuvres basées sur la captation de données issues de l’internet se fait souvent en creux, voire à l’insu de l’artiste : en 2008, dans le cadre de l’exposition « Synthetic Times » au NAMOC à Pékin, Aristarkh Chernyshev expose *Urgently !* (2007). L’œuvre se compose d’un écran-ruban qui semble avoir été jeté dans une corbeille : « Des informations tirées de l’Internet arrivent en temps réel sur l’écran, et son jetées dans la corbeille » ; sur l’écran défilent des flux RSS tirés de différents sites d’informations, choisis par le spectateur. Du moins en théorie. Censure du réseau chinois oblige, la pièce était tout simplement déconnectée, et fonctionnait en circuit fermé : d’art réseau, elle était devenue un objet d’art numérique, vidé de son sens premier. Terminons en évoquant la disparition de celui qui, depuis 1965, n’a cessé de réfléchir à l’*ars longa vita brevis* : Roman Opalka s’est éteint ce 6 août 2011 à l’âge de 79 ans.

P.-Y. D.

<sup>(1)</sup> youtube.com/watch?v=irCH5oriO3A

<sup>(2)</sup> arts.fluctuat.net/blog/41129-boltanski

## Is this The Last Time?

Elles étaient placées là, trois chaises abandonnées, postées en embuscades devant le pavillon français, un peu à l’écart de l’entrée principale... C’était en fin d’après midi. Les touristes Biennalistes commençaient à désertier peu à peu l’endroit et un certain calme régnait sur la place. Avant de quitter définitivement les Giardini, en passant devant ces chaises, je ressentis brusquement le besoin de m’asseoir. En m’asseyant j’entendis distinctement une voix qui émanait de la chaise et qui me disait : « Is this the Last Time? ». Est ce bien la dernière fois ? C’était en fait des “chaises parlantes”. L’artiste les avait installées là, en réponse probablement au contrat viager qui le lie (lire le texte ci-dessus de Pierre-Yves Desaiwe) et à l’angoissante question de la dernière fois qu’il doit se poser maintenant plus d’une fois...

L.P.



Les trois chaises parlantes de Christian Boltansky devant le pavillon français. © FluxNews

# Jacques Lizène:

« Le pavillon belge ne m’intéresse pas! J’ai le projet de faire une **Post-Biennale.**»



~~Jacques Lizène~~  
SAPIN CROISÉ PALMIER  
POUR  
LA POST-BIENNALE  
DE VENISE 2011.

**Lino Plegato: Tu prépares une expo à Paris...**

Jacques Lizène: Oui, oui, oui, ... du 15 octobre au 30 novembre au Passage de Retz, près de chez Yvon Lambert. Un mur au Palais de Tokyo et toute une exposition monographique au Passage de Retz.

**Que vas-tu présenter sur ce mur ?**

Des pièces, surtout des téléviseurs qui montrent des exemples d'expositions que je n'ai pas faites au Palais de Tokyo. (ah ah ah !) en simulation vidéo. Et le même genre de choses au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris. Au Palais de Tokyo, c'est maintenant Jean de Loisy qui est devenu directeur général. Donc plus tard on fera une grosse exposition...

**Tu invites des artistes à exposer avec toi ?**

Au Passage de Retz oui, il y a une mezzanine avec toute sorte d'artistes, des amis, quelques jeunes artistes parisiens. Il y a aussi une grosse exposition a Katowice en Pologne avec un catalogue, le 23 septembre. Le 18 octobre à Paris De Loisy choisi les pièces et fait une lecture de mon travail, je serais présent également au Quai Branly ou il m'invite pour son expo sur les Maîtres du désordre.

**C'est intéressant d'exister à travers des expos que tu n'as pas faites...**

On a retrouvé le papier d'origine, je proposais à Castelli d'exposer dans sa galerie pendant la fermeture annuelle de la galerie. (ah ah ah!) Ma lettre est restée dans sa boîte aux lettres. J'ai quand même exposé un instant dans sa boîte aux lettres. Je suppose qu'il l'a jetée a la poubelle. Mais ce court instant dans l'obscurité de sa boîte aux lettres est resté mon exposition. Donc elle a eu lieu sans avoir eu lieu.

**As tu reçu catalogue de Marc Renwart sur l'art d'attitude?**

Je lui ai écrit qu'il devait choisir un caractère d'écriture plus lisible...

**Mais le terme art d'attitude, ça vient d'où ?**

La formule c'est Lizène en 1965. Marc Renwart m'a répondu qu'il n'avait pas de document et comme Jacques Louis Nyst est mort je ne peux pas indiquer ça, m'a-t-il dit. (ah ah ah!) En 1965 quand j'ai pris position pour la non procréation j'ai dit a Jacques Louis Nyst je vais appeler ça de l'art d'attitude. Voila...

**Tu en revendiques la paternité?**

De la formule. L'art d'attitude ça existe depuis longtemps, même les artistes préhistoriques pratiquaient de l'art d'attitude puisque de ne faire que du style préhistorique c'est une attitude. Mais la formule, je l'ai dit a Ben fin 1970 quand je le rencontre, je lui parle de la procréation et je lui dis c'est de l'art d'attitude, Quelque année plus tard, il réutilise la formule art d'attitude.

**Pour Ben, l'art d'attitude n'est pas lié à l'objet esthétique mais à l'attitude dans la vie...**

Il apparaît également en 1969 chez Harald Szeemann... «Quand les attitudes deviennent formes» mais ce n'est pas tout à fait de l'art d'attitude.

**Szeemann n'a jamais utilisé le mot art.**

Chez lui c'est autre chose, c'est le Musée des obsessions en somme. S'il avait su a l'époque que je faisais de l'art d'attitude, il ne m'aurait pas pris. Il a donc bien fait de ne pas me sélectionner (ah ah ah !)

**« L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art » disait Filliou**

...Quand la vie est plus belle que l'art.

**Il aurait pu dire aussi : Pratiquer l'art, c'est ce qui te fait comprendre que la vie est plus importante que l'art...**

Oui mais Pessoa, lui, l'écrivain, dis que la vie ne suffit pas, c'est pour ça qu'il faut de l'art (ah ah ah !) Tous ça c'est des histoires de points de vues et ils ont tous raison. Pierre Sterckx, lui, a toujours tort, il ne me cite pas. Dans Beaux Arts magazine il cite les humoristes belges, Charlier, Delvoye mais pas Lizène, dans ta revue non plus il ne m'avait pas cité...

**Donc la citation est fondamentale, imagine que tu oublies de citer une expo...**

Dans mes CV je rajoute des expos, puisque les expos virtuelles sont des expos qui n'ont pas existé.

**Le seul biographe autorisé c'est l'artiste?**

Oui, oui, oui, oui absolument.

**Quand en as tu terminé avec les attitudes? A un moment donné tu t'es contenté de dessiner.**

Non, non, non non Chez moi les dessins médiocres c'est une attitude aussi. (ah ah ah!)



Angel Vergara, Venise 2005

**Jacques Lizène: L'exposition est virtuelle, mais si on la réalise réellement il faudra que ça se fasse après la fermeture officielle de la Biennale pour être Post Biennale (ah ah ah !)**

Jacques Lizène : Je propose des expositions virtuelle depuis 1992. Je dis souvent 1993 parce que le film a été terminé en 1993 mais c'est en 1992 qu'il a commencé. «Un certain art belge, une certaine forme d'humour » fait apparaître par simulation vidéo, des œuvres d'artistes belges à la place des monuments parisiens. Ca peut aussi se faire a New York, Tokyo ou Shanghai, Milan... Dans ma déposition à la Sabam je spécifie que je veux faire des expositions virtuelles dans le monde entier mais aussi dans l'espace, sur les planètes, dans les grottes, les égouts, partout... L'expo virtuelle commence déjà quand je l'énonce. Je dis, j'ai fait un montage photographique sur mon musée, le musée Lizène à Tokyo. C'est une expo virtuelle d'un musée virtuel, mais rien que de l'expliquer, l'œuvre est faite, virtuellement, parce qu'elle est entrée dans

Comme le dis Cecilia Bezzan, «Chez Lizène l'art d'attitude est permanent». C'est ma façon de vivre qui est une attitude.

**La vie est un art permanent...**

Un art médiocre mais permanent.

**L'expo de Paris. C'est une consécration?**

N'exagérons rien comme dirait Antaki. Il y a des fenêtres, des ouvertures. Ils ont eu plusieurs réponses, Bousteau va faire cinq pages dans Beaux Arts magazine, Catherine Millet va faire une interview sur le sexe avec moi.

**Ca va être rigolo.**

Oui, moi qui défends la masturbation solitaire imaginative (ah ah ah!)

**Tu aurais imaginé faire l'amour avec Catherine?**

Non, mais ça, je ne lui dirais pas... ce n'est pas mon genre (ah ah ah!)

**Tu fantasmes encore?**

La masturbation solitaire c'est l'exercice du fantasme librement consenti, sans viol des personnes (ah ah ah!) Je ne fantasme pas sur les femmes des copains parce que là, je débande. (ah ah ah!)

**Le pavillon belge a Venise serait une consécration pour toi?**

Non ça ne m'intéresse pas! J'ai le projet de faire une Post-Biennale. Tu as la Biennale off et j'ai inventé la Post Biennale, quand la Biennale se termine, hop, je vais mettre une pièce et je fais la Biennale post. J'organise avec un post vernissage la Biennale post. Peut être cette année pour la première fois au monde. J'aimerais bien mettre un sapin croisé avec un palmier avec au-dessus un cactus. À Venise ils sont familiers des croise-

**Quand l'exposition a-t-elle eu lieu ?**

Qu'est ce que la réalité ? Qu'est ce qui est vrai, qu'est ce qui est faux ? Peut-on dire que l'exposition virtuelle de Jacques Lizène en 2011 à Venise, qu'il n'a pas réalisée mais fait exister en tant que projet est plus réelle que l'expo réalisée en 2005 par Angel Vergara et qui n'est citée nulle part ? C'est un mystère...

Hormis dans FluxNews qui en a fait sa couverture en 2005, bizarrement cette action n'est pas citée par Angel Vergara. Ni dans le CV de l'artiste, ni dans le texte du catalogue de Pedro de Llano sur l'histoire de Straatman à Venise. Il vaut mieux en rire et méditer longuement sur cette affirmation de Bernard Lamarche-Vadel : « Ce que nous considérons dans le visible, comme oeuvre d'art, doit être avant tout la consistance d'un doute extrême sur la consistance du visible »

L.P.



Jacques Lizène, Ah, ah! Architecture gonflable avec ascenseur à vide d'air, projet 2001. Exposition virtuelle 1993, musée Lizène à Tokyo, encre sur copie numérique 29;7 x 21 cm (courtesy galerie Nadja Vilenne)

la tête de la personne qui écoute. (ah ah ah !)

**L.P.: Finalement rien ne sert de finaliser, tout est dans l'idée...**

Absolument ! ça peut faire penser à l'idée géniale de Filliou avec sa galerie casquette avec des projets d'œuvres. Je fais un pas de plus, je vais dans le musée virtuel, je fais toujours un petit pas de plus . (ah ah ah !)

ments hybrides...

**A propos de la fin des croisements, tu restes toujours fidèle à tes principes. L'espèce humaine doit complètement disparaître?**

Je propose à l'espèce humaine qu'elle s'éteigne gentiment en cessant de procréer. J'en ai fait une attitude dans l'art. Tu n'a qu'a regarder toute l'histoire de l'humanité, les infos et tu verras le problème (ah ah ah !). Il faut tout éliminer, mais gentiment. Daniel Meyer avait titré un jour: «Lizene ou la nostalgie de la perfection». Cette formule qui est de Shakespeare est très juste et me convient.

**Finalement, si tu n'as pas fait d'enfants, tu en as plein autour de toi...**

Oui mais ce n'est pas la même chose, ils sont gentils ... Philippe Ramette m'a dit un jour que c'est parce qu'il a vu certaines de mes œuvres qu'il a commencé à faire ce qu'il fait. Il me considère comme un génie...

**Tu n'es pas un suiveur ?**

Oui de tout, dès que j'ai commencé a faire de l'art, j'ai voulu devenir Picasso.

**Finalement tu es très classique, si tu devais choisir entre Duchamp et Picasso ?**

Les deux, j'aime bien Mondrian aussi, tout est intéressant. Je participe à tout. Je ne suis pas artiste relationnel mais je le suis un peu, je ne suis pas fluxus mais je le suis un peu aussi. En 1964, je fais de l'art syncrétique. Je me suis dis qu'il fallait que je trouve une idée de sculpture qui ne demande pas de travail. A la bibliothèque de l'académie, il y avait une statue hindoue. Je me suis dis, voilà ce que je vais faire: croiser une sculpture hindoue avec une sculpture africaine. Comme ça, je ferais de la sculpture sans le travail.

Jim SHAW

# The Thrilling Stories From The Book of « O »

« Je me souviens, dans les années 70, mon professeur à Cal Arts (Los Angeles), Jonathan Borofsky, nous encourageait à peindre des fresques politiques. Je trouvais cela désolant, à l’époque. Et c’est exactement ce que je fais aujourd’hui ! » Jim Shaw a volontiers ce ton désinvolte. En même temps, il porte un regard incisif sur l’art qui le précède comme sur la société qui l’entoure. À propos de son œuvre inscrite dans la lignée de la peinture narrative, surréaliste et emprunte de culture pop, il accorde un important tribut à James Rosenquist (dans l’ombre duquel travaillent tous les artistes qui produisent une œuvre racontant une histoire, Jeff Koons en particulier). Il est très intéressé par Ad Reinhardt qui travaillait la bande dessinée en aval de son œuvre abstraite. Il revendique avoir une admiration sans borne pour William Blake (fin 18<sup>e</sup> s), poète autant que graveur et peintre qui associe texte et image dans un genre préromantique sublime. Blake piochait dans une lecture de la Bible augmentée de philosophie et de mystique pour élaborer une folle mythologie visionnaire, il appréciait particulièrement l’intensité de l’œuvre de Michel Ange, toutes caractéristiques que l’on retrouve chez Shaw. À l’égard de Picasso et de Dali (deux concurrents), que Shaw télescope à l’occasion dans son œuvre, reprenant du dernier les formes molles et du premier la taumachie, il énonce la position pro-franquiste du surréaliste aux fines moustaches, et en cela nazi, à l’opposé de Picasso qui prend parti contre le bombardement allemand de la ville de Guernica. Car au sein d’une œuvre éminemment fictionnelle, Shaw convoque aussi des réalités tranchantes que l’histoire de l’art a préféré estomper.\*

De la figure d’Hitler, il est fait explicitement mention dans la nouvelle BD qui charpente l’exposition en trois parties chez Praz-Delavallade. Une autre section présente un mural de paysage désertique qui signe la fin apocalyptique des épisodes racontés en BD. J’y reviendrai. Ce dispositif muraliste se compose également de toiles en relief, au format découpé selon le pourtour de gisements de cristaux (qui interviennent dans le conte), une belle proposition pour se reposer l’épineuse question de la bidimensionnalité en peinture (soit trompeuse, soit vouée à l’abstraction). La 3<sup>ème</sup> partie de cet ensemble échelonne une série de travaux sur papier mêlant dessin à la mine de plomb et gouache: de très belles compositions en triptyque associant une forme organique de couleur chair telle une partie du corps disséqué (inspirée des des-



Jim Shaw, *The Thrilling Stories from the Book of "O"*, détail d’une planche.

sins d’anatomie de l’illustre Docteur F.H. Netter), un élément tout en nœud torsadé (provenant de la forme stylisée du chignon typique des années 50) et entre les deux, une image tirée du corpus de l’art ou de l’architecture, qui fait la jonction entre les parties. Une fois, c’est la colonne grecque, une autre, le damier de Mondrian ou le geste pictural tout en graffiti de Christopher Wool. Il peut aussi s’agir d’une concentration d’usines chimiques issue de l’environnement de Shaw dans sa jeunesse (né à Midland dans ce bassin industriel au nord de Chicago). Autant d’images qui fonctionnent par association libre, et libre à chacun ! Dans un fort climat aquatique ou amniotique quand les cheveux se transforment en tourbillon à l’intérieur d’un fluide et que le bout de corps prend une forme fœtale à une ou plusieurs têtes. Le *comic* en 18 planches, c’est le plat de consistance. Depuis une dizaine d’années, Shaw construit une religion nommée « O » qui en désigne aussi la prêtresse fondatrice. Car l’O-isme est une religion féministe. Elle se fonde sur le matriarcat. Et précisément dans le volet que documente notre BD, la



première d’une série de 4, on assiste à la venue du principe masculin, à savoir « I » qui introduit le rapport au pouvoir par le biais de la richesse, qui affectera la société. Soit, « O » accompagnée de Stella, la prêtresse chanteuse ayant précédemment apporté les vertus de l’agriculture, de l’écriture, des mathématiques et du chant, s’aperçoit grâce à leur nain, de l’existence d’une grotte au trésor. Une abondance de diamants, amenée par « I » va coloniser les esprits. Cela va mener à l’envie et à la cupidité pour se solder en désastre: le cataclysme de la terre. Tandis que « O » promulgue la réflexion qui se dit *Oflexion* et qu’elle soutient le culte des morts au Temple d’OMU, chose de peu d’intérêt pour « I ».

Que chaque exposition de Shaw ouvre sur un nouveau chapitre à cette histoire, c’est un fait qui rend l’œuvre tentaculaire et indomptable, c’est-à-dire toujours susceptible de nouvelles avancées imaginaires. Ce que l’on sait, c’est que ce versant-ci connaîtra trois autres phases élaborées sur le cycle des différents âges de la BD américaine: d’abord les super héros des années 40 (auquel appartient cette série-ci très emprunte de Superman), puis le mode *gangster*, crime et horreur de la décennie suivante, le *silver age* surréaliste des années 60 et enfin, le style libre et atomisé de la contre-culture des années 70-80 (style *La genèse* de Crumb). Cela aurait pu devenir les quatre parties d’un opéra. Et Shaw s’est penché sur *Le Ring* de Wagner en vue de donner une forme *prog rock Opera* à son histoire (entendez: progressive rock opéra). Car la musique le branche tout autant, celle de Led Zeppelin par exemple, ou de Yes qui, à une époque, avait enregistré le très controversé double album *Tales from Topographic Ocean* (1973). Les musiciens s’étaient lancés dans une entreprise hautement sophistiquée avec de très longs morceaux. Ce fut un échec cuisant même si aujourd’hui, cer-

tains considèrent que c’est leur meilleur album. Jim Shaw dit fonctionner par analogie avec ce processus: tenter le tout pour le tout, viser un certain degré de perfection, avec beaucoup de chance que le projet artistique rate. Mais il se peut aussi qu’il réussisse !

De la même génération que Paul McCarthy et que Mike Kelley, Shaw a notamment collaboré avec ce dernier dans la performance *Destroy All Monsters* (1975) qu’ils redonnent ensemble séquentiellement. Ce sera le cas dans quelques semaines à Los Angeles. Entre temps, il a bricolé, peint et collectionné. Il a travaillé à la réalisation de nombreux décors de cinéma à Hollywood. Et depuis les années 90, il contribue à redonner consistance à la peinture, celle-ci étant tirée de ses rêves (et parfois signée d’un pseudonyme).

À la question « votre religion fait-elle beaucoup d’adeptes ? », Shaw répond: « oh no, mon but n’est pas de construire une communauté. Quoique cela pourrait arriver, à mon insu ! Je ne suis moi-même pas religieux. Mais si j’avais à fonder une église, je bâtirais *The Church of Music*. Sauf qu’à Los Angeles, je serais terriblement taxé pour mener cette activité ! » Sur ce même ton léger en apparence, Shaw met en image une Amérique sous l’emprise des courants chrétiens évangélistes depuis les Mormons (1830) jusqu’au protestantisme méthodiste de G.W. Bush. C’est encore sur cette base que progresse la montée en puissance du tea party dans un méli-mélo de rapport à l’argent et au pouvoir forgé sur un certain fondamentalisme religieux: une réalité camouflée qui s’est révélée à Shaw à la vue de documentaires à la TV. D’où sa remarquable entreprise. À rebondissement.

Isabelle Lemaître

\* plusieurs des propos recueillis sont issus des « Entretiens sur l’art » que Jim Shaw a accordé à la Fondation Ricard à l’initiative du critique d’art Patrick Javault en collaboration avec le philosophe et critique d’art, Jean-Philippe Antoine (9 sept 2011).

Galerie Praz-Delavallade, Paris / jusqu’au 29 octobre / [www.praz-delavallade.com](http://www.praz-delavallade.com)

(ah ah ah !) En 1964 je faisais déjà des remakes.

**Finalement il n’y a pas de création, tout est une question de revisitation ...**

Oui, oui, oui... absolument ! La création c’est de prendre les éléments existants et de faire un pas de plus. Quand j’ai appris que Manzoni avait mis de la merde dans ses boîtes..., pour la petite histoire, les sept premières boîtes il y a de la merde, les autres il n’y a rien, c’est un travail sur l’étiquette. Je crois que l’on ce serait bien entendu, lui aimait bien boire tous les jours, moi c’est de temps en temps.

**En art, tout est question de revisitation?**

Oui, on revisite et puis il y a le petit déclic en plus qui se produit. Par exemple, avec la façon dont je m’inspire des rupestres, j’en fais des néoruprestres. Il y a une façon de le faire qui est un petit apport Lizénien.

**Seul les rupestres n’ont pas revisité, il a bien fallu qu’il y ait un premier...**

Peut être que le type qui a éclairé la roche avec sa torche y a vu un bison et donc il a tracé avec du charbon de bois le bison, la nature avait créé le hasard de la chose.

**Jacques Lizène expose à Paris au Passage de Retz, du 15 octobre au 30 novembre 2011**

## Art d’attitude or not art d’attitude ?

Il y a va de l’art d’attitude comme dans d’autres activités humaines, tout est questions de points de vues. Dans l’art d’attitudes tout fait farine au moulin. J’avoue avoir des difficultés avec cette terminologie ambiguë qui paradoxalement donne la primauté de l’art sur la vie.

La récente publication gérée par Marc Renwart sur le sujet en est un exemple. D’emblée un postulat de base se pose: ne confondons pas art d’attitudes et attitudes dans l’art. Les attitudes artistiques sont légions et ne concernent pas exclusivement le monde de l’art (voir Duchamp et les échecs). Le monde est rempli de postures spécifiques pouvant convenir. Harald Szeemann en 1969 s’est bien gardé du reste d’utiliser le mot art dans l’intitulé de son exposition «When attitudes becomes form». C’était pour lui une façon de bouleverser les codes. Il ne s’agissait plus de faire entrer simplement l’art (l’œuvre préconstruite) dans le milieu de l’art mais de célébrer l’attitude, le processus artistique au sein du musée. Une révolution à l’époque.

Cette petite parenthèse refermée. A mes yeux, l’art d’attitude revendiqué comme tel, reste l’attitude artistique quand elle est signifiée et archivée par l’artiste en tant qu’art d’attitude. Dans le monde de l’art, selon moi, deux artistes ont revendiqué clairement la paternité de ce « label » et occupent le terrain de jeu dans leur travail : Ben et Lizène.

Selon Ben, l’art d’attitude prend naissance après Duchamp, Dada, et Fluxus. Dans un texte daté de 1984, il déclare : «*L’art d’attitude existe lorsque chez l’artiste, dans son œuvre, l’attitude envers l’art, la vie prend le pas sur le produit esthétique. L’art d’attitude se retrouve autour de certains textes dans lesquels je me pose des questions sur mon ego, sur la finalité de l’art* » Ben situe clairement ce postulat autour de textes dans lesquels il se pose des questions sur son ego et sur la finalité de l’art. Gardez ses newsletters, elles feront bientôt figures de reliques. Plus, peut-être, que son oeuvre commerciale (T-Shirts , agendas, etc. vendus au supermarché du coin), Ben fait une différence entre ses œuvres textes (produits de consommations esthétiques vendus à l’unité ou en séries) et ses textes diffusés aujourd’hui par mailing.

Lizène, quant à lui, est moins pointilleux pour ce qui concerne sa production. Chez lui, l’art d’attitude revendiqué comme tel, intègre la totalité de sa personne et donc de son oeuvre. Depuis 1965, il se considère lui-même comme une oeuvre d’art et tout ce qu’il produit peut être considéré comme art d’attitude. Prônant la non-procréation comme art d’attitude, il finalisera cet objectif en 1970 en provoquant une opération de vasectomie sur sa personne. Comme dirait Lizène ... «Tout le monde peut en faire autant mais la place est déjà prise.»

L.P.



**Marcel Duchamp aimait souligner que si tous les artistes n’étaient pas des joueurs d’échecs, tous les joueurs d’échecs, étaient, par contre, tous des artistes. Du moins dans l’attitude...**

La photo ci-dessus, datée du 27/8/49, a été prise à Rochester, le club échiquéen de NewYork. Le photographe, lui aussi sans doute passionné d’échecs, met l’accent sur la scène centrale, un blitz qui maintient en attention un petit parterre de cinq joueurs. En haut, tout à gauche, pour une fois excentré, on reconnaît Marcel Duchamp .

Avec Playing Duchamp, l’artiste américain Scott Kildall propose une partie d’échecs en ligne avec le fantôme de Duchamp. Le programme informatique qu’il a mis au point simule le jeu de l’artiste conceptuel à partir d’enregistrements de parties qu’il a joué lors de tournois dans les années vingt et 30, ainsi que de conversations avec Jennifer Shahade. **Une performance de Jennifer Shahade est visible sur le blog: [fluxnews.skyrock.com](http://fluxnews.skyrock.com)**



# DIRK BRAECKMAN

06.10.11 × 08.01.12

M - MUSEUM LEUVEN  
L VANDERKELENSTRAAT 28, B-3000 LEUVEN  
T. 0032 16 27 29 29 | E. BEZOEKM@LEUVEN.BE

[WWW.MLEUVEN.BE](http://WWW.MLEUVEN.BE)



Museo 2010 v.o. Dirk Braeckman, Courtesy Zeno X Gallery, Amsterdam

europalia.brasil

## Gravure extrême

08.10.2011

08.01.2012

Mardi > dimanche de 12 à 18h

Gravure extrême traverse avec vigueur un siècle de culture graphique brésilienne. La dualité entre la lumière et l'ombre, le jour et la nuit, la mort et la vie constitue le fondement de cette exposition organisée en 4 modules : trans, nuit, nuits particulières, autres ombres et autres nuits et enfin la nuit de quelques uns donnent une cartographie atypique de la créativité brésilienne et de ses divers ancrages des années 1930 jusqu'à nos jours.

Cette topographie inattendue et provocante, cette sélection de plus de 200 œuvres graphiques de quelques 60 artistes nous emporte dans une culture essentiellement fondée sur l'humour. Une exposition comme une prise de risque qui nous montre un Brésil sans concession.

CENTRE DE LA  
GRAVURE  
ET DE L'IMAGE  
IMPRIMÉE

18, rue des Amours  
B-7100 La Louvière  
T: 064 22 87 27

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

Gravure extrême 08.10.2011 - 08.01.2012  
Le Centre de la Gravure et de l'Image Imprimée  
18, rue des Amours - 7100 La Louvière  
T: 064 22 87 27  
www.centredegravure.be

Illustration : Fernando de Sá, 2004



# Cathy Coëz : "AROUND WAR"



"WARTIME", céramique émaillée, 202 x 331x 32,5cm, 2010

**Vous êtes en enfer dans ce beat'em all sanglant. Vous aurez fort à faire dans ces combats sanguinaires où il vous faudra découper vos ennemis avant qu'ils ne vous blessent. Cette prose guerrière, vous pouvez la trouver sur le net elle sert de pub au jeu en ligne « Khronos: The Rise Of Dark Warrior »**

On pourrait presque dire que cette phraséologie particulière colle comme un gant au travail de Cathy Coëz. Spécialement avec « Wartime », la grande installation constituée de 68 pièces en céramique, elles-mêmes constituées d'un ensemble de 1800 pièces tournées, pièce qui est montrée actuellement à la galerie Dubois-Friedland. L'installation a demandé six mois de travail à l'artiste. Elle est la métaphore parfaite de ce champ de bataille de science-fiction. C'est en réalité à un petit travail d'orfèvre que nous convie l'artiste. Chaque pièce qui la constitue est conçue selon les mêmes principes de base. Il y a au commencement les pièces chinées en brocante et qui servent de point de départ à l'élaboration de la pièce finale. Chacun des chiots, petites sculptures kitsch de chiens à mémé, se verra transformé par le savoir-faire de l'artiste en prototype guerrier. La mutation vers un autre langage plastique se fait par une phase plus sculpturale: le travail de tournage, sur son tour de potier. Cathy Coëz produit des centaines de formes en terre. Elle détourne quand la terre est encore fraîche, de façon à lui donner la

forme désirée. Elle se construit ainsi son alphabet, un répertoire abstrait qui va se constituer en langage. Ensuite vient la cuisson... Ces formes, à l'origine abstraite, vont se muter en éléments figuratifs rappelant la carapace défensive. Nous passons ainsi du stade doux au stade dur, piquant. L'univers kitsch s'est subitement dissous dans un univers plus sombre. L'humour est lui aussi présent. Je pense à ces cartes postales trouvées à Venise, dignes héritières d'un bestiaire comique. Les têtes de chiens sont ici affublées de casques, évoquant également l'image du Dark Warrior.

Une manière métaphorique de nous parler avec réalisme de la guerre, des conflits et de toutes ces absurdités générées par notre société dominée par le profit. Nous ne sommes pas ici avec Wartime dans le combat symbolique engageant le bien contre le mal; le blanc contre le noir, comme sur un échiquier. Ce monde-là est révolu et définitivement perdu. Nous sommes, au contraire, plongés dans le monde du réel où les guerriers d'un même camp sont condamnés à se battre entre eux...

L.P.

**Wartime, à découvrir jusqu'au 29 octobre à la galerie Dubois-Friedland, rue du Prévôt, 99 1050 — Bruxelles.**

# Le “Jardin des Jours” d’Olivier Pé

Olivier Pé: A mon initiative et avec le soutien enthousiaste de l'Abbé **Jean-Pierre Pire**, j'ai entamé, en novembre 2010, la réalisation d'une œuvre monumentale (composée de dix tableaux), intitulée « **Jardin des Jours** » et destinée à occuper la nef de l'église **Saint-Pholien**, à Liège dans le quartier Outremeuse. Evoquant la « création », le Paradis et la fertilité, mais aussi le corps amoureux, l'œuvre dans son ensemble met en scène une conciliation des dimensions de l'infinitude et de l'incarnation. Mais ces variations sur le jardin sont aussi des rivières où naissent et deviennent les formes, une symphonie où s'agencent et se déploient les couleurs de la vie, un chaos de sensations qui s'orchestrent, un épanouissement au cœur de l'incertain, la respiration de cela qui tisse, fait et défait le monde, engendre et relie ce qui se disperse – ce dont nous sommes le jardin en chair et en pensée. L'intérêt que je porte aux lieux dédiés à la considération du sacré et au recueillement (et traditionnellement à l'art) est certainement une des raisons de ma motivation, l'autre étant que j'envisage l'art en rapport avec l'élan religieux, coïncidant selon moi – en peinture et en dehors de

toute « image » – avec la préoccupation de l'unité et de ses rythmes, de l'harmonie et de sa complexité dynamique. En ce sens, la pratique de l'art est pour moi un exercice de méditation, une expérience de communion, une prière. Ce n'est pas le dernier mot, mais une conversation qui se déploie en d'intimes variations sans la moindre raison de finir. C'est là un appel à quoi l'on répond, une étreinte qui engendre l'aura ou la cohérence inexplicable de la beauté. Je souhaite que l'œuvre en témoigne, tout en étant comme le signe – au cœur d'une mise en question sans terme – d'une intime jouissance où les forces présentes ne s'opposent plus mais se soutiennent mutuellement pour ne faire qu'un, où s'accordent les tumultes de la conscience qui fait l'épreuve de la liberté, où s'opère la transformation d'une inquiétude fondamentale en un instant de confiance et de joie frissonnante.

**Présentation de l'œuvre dans son entièreté au MAMAC de Liège, le 13 octobre dès 18h, visible jusqu'au 30 octobre.**



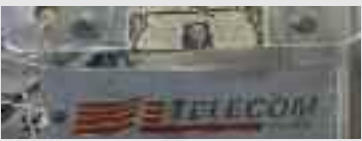
Olivier Pé, le Jardin des jours. Œuvre monumentale composée de dix tableaux, destinée à occuper la nef de l'église Saint-Pholien, à Liège dans le quartier Outremeuse. Evoquant la « création », le Paradis et la fertilité, mais aussi le corps amoureux, l'œuvre dans son ensemble met en scène une conciliation des dimensions de l'infinitude et de l'incarnation.



## Biennale de Venise 2011, les off. Une sélection...

Il y va des off comme de tout le reste à Venise. C'est comme pour les vins : il y a les grands crus et les crus moyens. On gardera en mémoire les incontournables Eva & Adèle qui mériteraient un prix spécial... Au rayon des grands crus, on retiendra l'entrée fracassante dans les Giardini de la bicane belge de Paul Gonze et de Jacques Dujardin. Les deux comparses chevauchaient pour la circonstance une étonnante chimère belge qui n'est pas passée inaperçue. Du côté de la pénétration off la plus discrète mais non moins efficace, citons l'intervention d'Edgar Honetschlager : sous forme de manifeste, l'artiste allemand collait ses billets de banque un peu partout dans la ville. Le flop du off de la Biennale revient à Anish Kapoor et à sa machine à léviter qui ne fonctionnait que rarement. La photo nous la montre en fonctionnement... un miracle !

A voir sur : [fluxnews.skyrock.com](http://fluxnews.skyrock.com)



MADRID



2006 © Jiang Zhi

Nous jugeons raisonnable l’adage : « se fier, c’est bien, se méfier, c’est mieux », surtout quand l’examen porte sur les moyens de communication et le flux incessant d’informations et d’images à l’ère digitale. « Le pouvoir du doute », exposition mise en place par Hou Hanru, propose les œuvres de 16 artistes. (1) La plupart d’entre eux proviennent d’Asie, du Sud-Est Asiatique, d’Afrique et de l’Europe de l’Est. Hanru a toujours opté pour la décentralisation et s’intéresse particulièrement aux pays « émergents », dans lesquels le passage du régime communiste au capitalisme avancé a été plus rapide et en conséquence plus brusque.

Identité :  
Un, personne et  
cent mille.

À l’occasion de PHE 11, la Fondazione Telefónica présentait cet été l’exposition « 1000 caras / 0 caras / 1 rostro » (1000 figures / 0 figures / 1 visage), dirigée par le commissaire général de l’événement Gerardo Mosquera. Elle affronte de manière efficace le thème de l’identité et de la représentation. Le visage comme « interface », une zone commune où nous communiquons et où nous nous présentons. Les artistes choisis sont au nombre de trois, dont deux parmi les photographes les plus reconnus de ces trente dernières années, et le dernier totalement inconnu, dont le travail est présenté pour la première fois au public.

En suivant l’ordre du titre, les 1000 figures sont celles que Cindy Sherman a représentées au cours de sa carrière. L’artiste, interprétant des personnages et se photographiant ensuite, présente une série de modèles imposés de l’occident et propose une critique radicale des stéréotypes de la féminité. Elle va chercher ses personnages dans le cinéma, la télévision et la publicité. Les rôles qu’elle interprète sont donc des reproductions de ceux, culturellement dominants, qui apparaissent dans les moyens de communication de masse. Ses masques et ses déguisements mettent en évidence le caractère artificiel et imposé de la féminité. Les « O figures » sont celles des célèbres portraits grand format, neutres, du type des photos d’identité, de Thomas Ruff. Anti portraits, privés d’expression et semblables à ceux des archives de la police, ils soustraient toute personnalité au sujet, le rendent impénétrable, comme le visage de personne. Photos directes qui tendent à annuler l’unicité du sujet à travers

En cohérence avec le programme de PHE 11, le terme d’interface, omniprésent à notre époque, est fondamental cette fois encore. Selon Hanru : « nos existences et nos identités sont constamment transformées et redéfinies par des interfaces, sous forme de flux d’images et de textes numérisés ». Les œuvres proposent une critique de notre façon de représenter la réalité, de la documenter et de communiquer à son propos. Dans les moyens de communication mainstream, l’information oscille entre « vérité spectaculaire et fiction dramatique ». Hanru parvient à souligner, à travers le choix des œuvres, un des

l’usage radical de la répétition, de la série, du cadrage fixe, du fond neutre et d’un éclairage plat. Élève des époux Becher, professeur et figure de proue de l’Académie d’Art de Düsseldorf, Ruff est représentatif de la nouvelle objectivité de la photographie allemande et internationale qui s’exprime à partir des années 80, avec Alex Hütte, Candida Hoffer et Andreas Gursky. L’outsider est Franck Montero, un Mexicain qui a vécu entre la seconde moitié du XIXème siècle et le début du XXème. Montero a laissé un album autobiographique qui se compose de vingt-trois photographies. Pour cette exposition, on en a sélectionné dix-neuf réalisées entre 1855 et 1925. Dans ces photos, il apparaît vêtu en fonction des différentes activités de sa vie quotidienne. Les ambiances dans lesquels il se risqua sont très différentes entre elles : chanteur d’opéra, séminariste catholique, missionnaire méthodiste, journaliste et président de la Société spiritiste mexicaine. Dans chaque photo, il interprète un rôle, il se représente avec les symboles propres à son emploi et observe toutes les conventions photographiques de l’époque. La volonté de l’artiste de créer une autobiographie est donc évidente. De cette exposition émergent des thèmes centraux de la société du spectacle : désagrégation et recomposition de l’identité, multiplication des masques et des poses que nous nous obligeons chaque jour à assumer, dépersonnalisation du moi authentique renfermé dans une personnalité vide, faite d’apparence. Luigi Pirandello, dans Un, personne, et cent mille (1926), écrivait : « De ce que je peux être pour moi, non seulement vous ne pouvez rien savoir, mais moi non plus. » Justement.

Franco Giaveri

É l o g e du doute.

aspects irremplaçables de l’art : faire sortir l’apparence de la réalité de ses gonds, en saisir les transformations et les contradictions cachées. L’Australien Shaun Gladwell va dans cette direction ; il nous offre une double vision, champ-contre-champ, de deux soldats en territoire afghan armés de caméras vidéo, qui se filment eux-mêmes, comme dans un duel de western. On poursuit ensuite avec Dinh Q. Lê, toujours pertinente, qui présente quelques photographies imbriquées de la série « Du Vietnam à Hollywood ». À signaler les photographies de Wong Hoy Cheong, dans un séduisant style noir, l’installation de photographies et de textes de Nedko et Dimitar Solakov, les vidéos de Tsan Kin-Wah et Sun Xun, les portraits en collages de Wangechi Mutu et les travaux raffinés de Hamra Abbas. Les œuvres qui ont le plus retenu notre attention sont celles de Pak Sheung Chuen et de Dan Perjovschi. Dans le cas du premier, la même œuvre a été présentée il y a deux ans à la Biennale de Venise, « Un voyage sans expérience visuelle #4 ». L’artiste participe à un voyage organisé en Malaisie ; durant cinq jours il se livre au tourisme en groupe dans un pays qu’il ne connaît pas. Il ferme les yeux ou les ouvre durant toute la durée du séjour. Il prend des centaines de photos en utilisant son corps comme unique référence, il réagit à des stimulations autres que visuelles. Chuen renonce aux yeux et promet qu’il ne retournera jamais plus en Malaisie. Ce n’est qu’une fois qu’il a quitté le pays qu’il regarde les photos qu’il a prises et les vidéos de ses compagnons de voyage. Pour nous restituer une partie de cette expérience touristique singulière, il présente, dans une salle où il fait totalement noir, les photos réalisées pendant le voyage. Le seul moyen de les voir est de le faire à travers

son propre appareil photo muni d’un flash. En prenant la photo, le flash illumine pendant un instant les images du voyage en Malaisie, et une fois qu’on quitte la salle, on regarde les images qu’on a réalisées. Fragments, bouts de photographies, tapis de murs colorés, morceaux de cadre... il est difficile de voir une photo complète et, de toute façon, à quoi cela servirait-il ? L’artiste parvient à proposer au spectateur une expérience sensorielle différente de celle du touriste typique, habitué à n’emporter en voyage que ses yeux. Si le spectateur est privé d’appareil photo, le staff du musée en met quelques uns à disposition pour pouvoir ainsi profiter de l’œuvre. L’autre installation, celle de Dan Perjovschi, se compose de quelques petites photographies, de textes et de dessins réalisés à la craie blanche sur fond noir, comme s’il s’agissait d’un tableau d’école. Quelques mois auparavant, nous avions vu une grande installation du même artiste au Macro de Rome, d’une épaisseur politique et artistique remarquable. Perjovschi utilise des moyens simples et économiques, totalement périssables. Écritures au pinceau ou à la craie, dessins stylisés et simplifiés au maximum, sans jamais être superficiels, qui réussissent à capter le spectateur, à le porter à lire l’installation en créant des connexions entre dessins et textes. Les « notebook drawings » de l’artiste sont truffés de nouvelles récupérées dans les journaux, isolées et commentées avec une ironie triste et mordante. Une satire féroce qui met le doigt sur les réelles urgences que nous vivons dans le domaine socio-économique et les affronte sans indulgence. Cette œuvre ouvre continuellement à de nouvelles lectures, elle génère des doutes dans la vision politique du public tout en usant avec une grande économie de

moyens d’expression très efficaces.

Hanru, dans un texte récent, nous rappelait la différence, déjà mise en évidence par Jacques Rancière, entre « le politique », l’authentique vie en société, donc l’ensemble des conditions nécessaires pour garantir une existence partagée équitablement par l’humanité entière, et « la politique », le système opératif qui maintient la société à l’intérieur de structures de pouvoir. L’art politique que propose cette exposition se dirige avec raison vers le premier concept. Il favorise de nouvelles stratégies de perception critique, de compréhension méditée, lente et certainement pas prédisposée à la consommation immédiate ni à l’acception passive, mais qui, au contraire, ouvrent au doute. Une condition déchirante, mais absolument nécessaire pour s’émanciper de la servilité. Douter, c’est poser des questions ; chaque décision de l’artiste, chaque choix créatif n’est autre chose qu’un doute partagé avec le spectateur. Douter, c’est démasquer les contradictions latentes sous la surface, poser des questions radicales, c’est stimuler le changement, ne pas se contenter d’un seul aspect de la réalité, d’habitude le plus immédiat et le plus proche, mais réclamer et prétendre à un autre monde (meilleur pour tous).

Franco Giaveri

(1) : Hamra Abbas, Adel Abdessemed, Dinh Q. Lê, Du Zhenjun, Thierry Fontaine, Shaun Gladwell, Jiang Zhi, Wangechi Mutu, Pak Sheung Chuen, Dan Perjovschi, Shahzia Sikander, Nedko Solakov, Dimitar Solakov, Sun Xun, Tsang Kin-Wah  
Museo Colecciones ICO - Fundación ICO  
EL PODER DE LA DUDA  
jusqu’au 11 sept. 2011

Yoyoi Kusama :  
voyage à travers une  
accumulation infinie  
d’obsessions.

Le Musée Reina Sofia à Madrid accueillait jusqu’au 12 septembre la première rétrospective importante de l’artiste japonaise Yayoi Kusama. L’exposition voyagera à Paris (Centre Pompidou, du 10 octobre - 9 janvier 2012 ), Londres (Tate Modern) et New York (Withney Museum).

Très complète, l’exposition montre les nombreuses techniques auxquelles Kusama s’est confrontée : peinture, sculpture, dessin, collage, installation, performance et cinéma expérimental. Symboles et séries reviennent de manière obsessionnelle dans sa recherche plastique, sans que celle-ci jamais ne perde ou n’épuise sa capacité suggestive. L’artiste continue à se réinventer et à chercher de nouvelles directions, comme l’a démontré sa récente exposition personnelle à la galerie Gagosian à Rome. Frances Morris a choisi intelligemment ces œuvres qui témoignent du commencement de nouveaux itinéraires artistiques, des premières peintures nihonga aux net paintings, des accumulation sculptures aux installations grand format, en passant par le cinéma, des œuvres en hommage à Cornell jusqu’aux peintures les plus récentes. Tentacules, formes phalliques, points colorés, miroirs et ambiances hallucinatoires sont réunies par une cohérence et une force d’expression peu communes. Répétition



Yayoi Kusama dans l’installation à la Gertrude Stein Gallery, New York, 1963  
Ph. Rudolph Burckhardt

et accumulation semblent être les deux actions qui décrivent le mieux ce voyage vers la « vérité » que Kusama entreprend avec obstination, affrontant mille difficultés. Venue du Japon pour s’établir aux États-Unis en 1957, elle entre rapidement en contact avec l’avant-garde artistique new-yorkaise. Appréciée de Donald Judd, qui la considère comme un précurseur du minimalisme, amie de Eva Hesse, Kusama entretient une relation avec Joseph Cornell. Elle retourne dans son pays en 1973, pour se retirer volontairement dans un asile, où elle vit encore et travaille, dans un studio adjacent à la structure hospitalière. S’il est clairement impossible de séparer la vie et l’œuvre de l’artiste, il est cependant fallacieux de vouloir expliquer l’entière de l’œuvre multiple et cependant obsessionnelle de l’artiste avec un syllogisme biographique

simpliste. Une erreur que ne commet pas cette rétrospective. D’autre part, c’est l’artiste elle-même qui rappelle comment elle commença à peindre à dix ans, quand apparurent ses premières hallucinations, et comment tout son travail doit être mis en relation avec sa santé mentale. Sa recherche plastique est certainement aussi une manière de se soigner, d’exorciser ses propres fantasmes en les traduisant en formes et en couleurs, mais elle n’est pas que ça. Un aspect de la personnalité complexe de Kusama : l’engagement politique permanent, du féminisme à l’antimilitarisme, qui parcourt toute son œuvre. L’artiste est présente, elle se donne avec tout son corps et avec sa propre image, savamment contrôlée.

Kusama multiplie la présence de formes vaguement phalliques qui, comme des prothèses tentaculaires, remplissent les espaces de fauteuils, divans, meubles, chaussures à talons hauts et autres éléments domestiques. Sculptures qu’elle exposa dans les années soixante aux côtés de Claes Oldenburg, George Segal, James Rosenquist et Andy Warhol dans la Green Gallery de New York, lors d’une des premières expositions du pop art. Elle partage avec Warhol, un usage innovateur des moyens de communication de masse et une élaboration consciente de sa propre image, contrôlée de façon à la convertir en masque. La rétrospective n’omet pas non plus de présenter des revues d’époque dans lesquelles on peut apprécier les incursions de l’artiste dans ce domaine.

Franco Giaveri

# L’art contemporain, critères fluctuants : L’ISELP célèbre 40 années d’existence.

**Fondatrice de l’ISELP et directrice jusqu’en 2003, Madame Gita Brys-Schatan nous accueille dans sa villa nichée parmi la verdure et les écureuils et répond, avec son obligeance habituelle, aux questions que nous lui posons.**

**Au moment de la fondation de l’ISELP, dans les années ’70, quelle est la situation concernant l’enseignement du Langage plastique ?**  
Il existait un enseignement des arts plastiques contemporains, mais il était dispensé uniquement dans les grandes Ecoles d’Art de Bruxelles, donc réservé aux étudiants de l’enseignement supérieur. Or, en cette période se succédaient des tendances dites d’avant-garde telles que l’art conceptuel, l’hyperréalisme, le pop art, le lettrisme, et j’en passe. À part dire, « il n’y a plus d’art », remarque démultipliée dans l’Histoire de l’Art, le public en général était désarçonné, sauf les collectionneurs et les milieux de l’art où les discussions faisaient rage. Il était intéressant de décloisonner les notions d’art plastique par l’apport de ce que l’on commençait alors à nommer les sciences humaines. La notion de « langage » était appropriée pour faire ressortir la notion plus complexe de code, tout un chacun étant censé comprendre la signification du premier terme. À partir de là, l’analyse se pratiquait non plus en date ou en biographie des artistes, mais en termes parfois de linguistique tels que signifiant et signifié, parfois en termes psychanalytiques, parfois par des liens sociologiques. De nouvelles portes d’accès étaient ouvertes utilisant des termes actuels pour un art actuel. Les professeurs étaient chargés d’élargir les cours de leur aspect trop théorique. Le décodage des arts plastiques contemporains parvint à relier les sciences humaines entre elles pour mieux s’introduire dans les signes plastiques.

**Comment s’est constitué le noyau de réflexion ayant abouti à la création de l’Institut ? Qui en faisait partie ?**

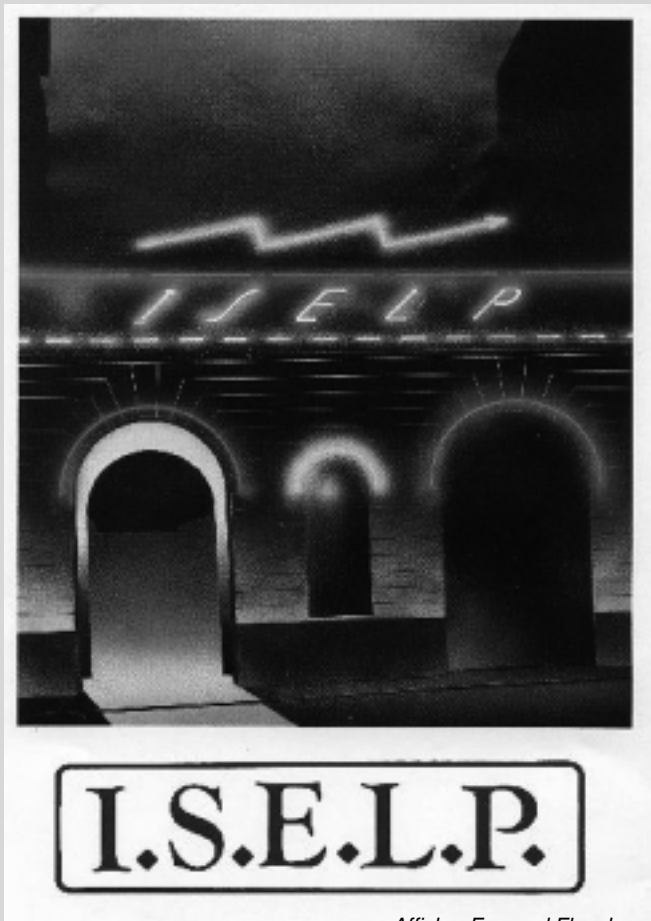
J’avais donné des conférences au Musée d’Art de la rue de la Régence ainsi qu’en d’autres lieux, et des auditeurs sont venus me trouver en me demandant où l’on pouvait suivre des cours sur l’art contemporain : c’est ainsi que j’ai pris conscience d’un manque à ce sujet. Assez rapidement le désir de combler cette lacune m’apparut comme un projet de vie. Je donnais cours à La Cambre et à la Chapelle Reine Élisabeth (en Histoire de l’art) et, en tant que critique d’art, je participais aux Colloques internationaux de l’AICA1, où j’entraî en contact avec d’éminents historiens d’art. Je fis part de mon dessein en premier à Robert Delevoy, lui même historien d’art réputé et Directeur de la Cambre. Et très vite, lors d’un colloque de l’AICA, je pris contact avec Giulio Carlo Argan, Jean Leymarie, Hans Jaffé, Jacques Lassaïgne, René Berger (tous professeurs d’université, tant à Rome qu’à Paris, Lausanne, Amsterdam). Ils participèrent aux premières réflexions et acceptèrent peu après de collaborer en entrant dans le premier Conseil d’administration.

**Quels furent les buts proposés ?**

N’oublions pas que ces années-là fonctionnèrent encore dans l’ambiance de Mai 68. L’heure était à une certaine refonte de l’enseignement ; l’emprise du structuralisme, de la sémiologie, de la psychanalyse et de la sociologie se mêlait à un besoin de faire sauter les cadres d’un ordre devenu conventionnel. Je voudrais reprendre quelques lignes du premier texte de présentation des buts de l’ISELP : « Un grand nombre de jeunes et d’adultes considèrent que le domaine des arts reste d’un abord encore défendu ou réservé. Par manque soit de connaissances introductives, d’éducation ou d’opportunité quelconque, ils se sentent éloignés d’une facette de l’existence qui paraît pourtant pouvoir les passionner. Pour ceux-ci la nécessité d’un complément artistique semble impérieux dans la mesure où l’on ne souhaite pas sombrer dans une humanité uniquement technicisée. » Écrit en 1972. C’est pourquoi Jean Pierre Van Tieghem assura un cours consacré à « L’approche sociologique de l’art actuel », Jean Guiraud, celui du cours « Esthétique expérimentale », le cours intitulé « Entre la structure et l’image » fut pris en charge par Pierre Sterckx. Henri Van Lier, quant à lui, entraîna les auditeurs à « Voir et regarder ». Très rapidement les programmes s’organisèrent en 3 grands cycles : un programme d’initiation dit Apprentissage culturel, le second intitulé Cycle Fondamental et le troisième cycle fut intitulé Recherche et mise en question ». Pierre Ansay par le cours « Initiation à la philosophie occidentale », Eugénie de Kayser par « Les avatars de la sculpture » firent partie du Premier Cycle tandis que le Cycle fondamental proposait « Cours et parcours de l’Art actuel » par Jean-Philippe Rihoux, ou une approche de la « Technologie des arts plastiques » analysée par Ignace Vandevivere. Et le programme de spécialisation a vu notamment Thierry de Duve « Duchamp m’harcèle » et Ginette Michaux « Psychanalyse et langage plastique » s’impliquer dans la démarche entreprise par notre Institut. Des grandes conférences furent données par René Berger, Abraham Moles, Denis Oppenheim, Julio Le Parc... Puis nous avons inventé la Tribune d’Inforart, les Midis de l’Art urbain, la Revue Environnemental, les expositions et les Foires du Livre d’art.

**Les démarches fondatrices ont-elles rencontré des appuis ou des oppositions ?**

Cette initiative ne rencontra que l’indifférence dans les premiers



Affiche, Fernand Flaush

**Quelques questions qui chatouillent**

**À Éric Van Essche**

**Après 40 ans d’existence, n’est-on pas tenté de gérer un héritage en fonctionnaire, plutôt que de prendre des risques et plonger dans l’inconnu pour (se) réinventer ?**

Un « amateurisme génial » n’est plus toléré aujourd’hui. Notre action n’est pas bruyamment révolutionnaire, on ne bricole plus comme au début, il ne faut pas oublier que nous dépendons de deniers publics, tout de même ! J’assume cette forme d’institutionnalisation, dans la mesure où l’Iselp a un rôle éducatif à jouer. Mais nous restons un observatoire critique de ce qui se passe à notre époque dans le domaine de la création artistique et nous recevons régulièrement ici des gens contestataires, de toute façon.

**Votre situation ici, dans le haut de la ville, ne vous conditionne-t-elle pas à proposer une culture élitiste à un public élitiste ?**

Il y a 40 ans, l’enseigne de l’Iselp était la première de ce côté du boulevard de Waterloo. Les boutiques chic se sont installées ensuite. Quoi qu’il en soit, cette situation me semble idéale. Les transports en commun nous rendent très facilement accessibles et cette adresse nous permet de tirer profit du Parc d’Egmont, entre autres. Quant à l’élitisme de la culture, non, je ne pense pas qu’on puisse nous en faire reproche. Nous nous voulons découvreurs de talents mais notre rôle de médiateurs auprès des étudiants et du public, à travers les cours, conférences, projections de films et expositions que nous orga-

temps. En réalité, consciente de ne pas être la représentante d’un pouvoir officiel, je n’ai pas voulu demander des subsides. J’ai imaginé d’autres solutions pour pouvoir rémunérer les professeurs. Notamment, l’aide d’artistes qui créèrent pour l’ISELP des éditions dont le prix de vente, plus que modéré servit à rémunérer les enseignants. (C’est dire que nous ne prêtions pas le flanc aux intrigues ou autres jalousies.) Par contre la présence de nombreux étudiants d’art, d’un public enthousiaste et dynamique furent le moteur de notre persévérance

**Quels furent les moments « forts » de ces quarante années d’existence ?**

J’aimerais répondre sans respecter l’ordre chronologique. La séance inaugurale qui eut lieu au Palais des Beaux-Arts en 1972, Michel Ragon étant le conférencier et l’intitulé de sa conférence « L’Art pour quoi faire ? ». Puis un autre point fort que je citerai fut celui où pour la première fois nous avons pénétré dans nos propres locaux : 1976. Grâce à la Commission française de la Culture, Mrs Poupko, Debouverie et Legrand. Nous nous trouvions dans un espace privilégié. Ensuite, je crois bien que ce fut l’exposition « Néon, Fluor et C° » où les œuvres lumineuses occupèrent l’entièreté de nos locaux et le parc. Sarkis, Boutéas, Morellet, Kosuth, Merz, Flavin, Gonze, Vertessen, Copers, Metallic Avau, Villers, Sonnier, Mathys, Lambert... Moment fort aussi celui où les auditeurs eux-mêmes nous demandèrent

nous, sans parler du nouveau centre de documentation, requiert de la pédagogie de notre part. Nous multiplions les contacts avec des collaborateurs extérieurs, nous sommes sensibles à la rencontre de l’artiste avec l’espace public, nous ne sommes pas repliés sur nous-mêmes. J’interviens, personnellement, dans différents colloques internationaux. Seuls les voyages culturels que nous organisons sont un peu coûteux, c’est vrai, mais leur prix répond à la qualité de l’offre proposée. Je tiens à signaler que dans l’équipe de l’Iselp, il y a aussi des gens comme Laurent Courtens ou Adrien Grimmeau qui ont une personnalité militante, avec des préoccupations sociales affirmées.

**L’espace, lui, reste difficile à exploiter, non ?**

Cet anniversaire nous a permis de valoriser au mieux toutes ses possibilités. En termes de visibilité et d’accueil, entre autres. Nous l’avons densifié. Il ne faut pas oublier que le site, avec sa double porte en bois, est classé ! On est obligé de traverser le restaurant pour accéder à la « Galerie », oui, c’est une contrainte, mais aussi un défi pour les plasticiens invités à se mesurer au lieu d’installation de leurs œuvres. Par ailleurs, suite à l’extension opérée, il existe maintenant une seconde salle d’exposition, plus neutre, appelée « L’Atelier ». Nous y mènerons un travail de laboratoire, en collaboration avec différentes écoles (ERG, Saint-Luc, 75, ...). L’Iselp est devenu, aujourd’hui, une grosse machine...

**Jean Clair, dans « L’Hiver de la culture », se montre pessimiste s’agissant de la création contemporaine. Partagez-vous ses vues ?**

Nous n’appartenons pas à la même génération et nos positions respectives, nos expériences et sensibilités sont forcément différentes. Je sais que j’offre une apparence lisse, je fréquente un temple bouddhiste pour rester zen, il n’empêche que mon travail me passionne, mes différentes activités me prennent énormément de temps !

**À Arlette Lemonnier**

**Aujourd’hui en congé de maladie, vous avez été directrice générale de l’Iselp d’août 2002 à janvier 2010. Comment vous situez-vous, par rapport à Gita Brys-Schatan ou Éric Van Essche ?**

« Le travail de Gita Brys-Schatan a été marqué par sa forte personnalité, à une époque où plus de liberté d’improvisation dans le travail était possible. Quant à Éric Van Essche, c’est un peu moi qui l’ai formé. Il m’a emboîté le pas, durant toutes ces années, dans la voie de la focalisation sur la période contemporaine à l’Iselp. Gita était davantage tournée vers les arts anciens.

Outre ma relation de travail avec des artistes qui m’ont énormément apporté, j’avais une connaissance du fonctionnement des institutions, ainsi que la capacité de gérer un budget. Je venais d’un cabinet ministériel, j’ai remis à flot les finances de la Maison. C’est moi aussi qui ai donné l’impulsion aux travaux qui ont abouti à l’extension actuelle des lieux d’occupation de l’Iselp. Avec une dimension et une volonté politiques pour cadrer notre aventure. J’ai pris des risques. Ce sont de jeunes talents, plutôt que des valeurs consacrées qui m’intéressaient. Je leur proposais de travailler au départ d’un concept que nous avions développé. Guillaume Liffra, installé aujourd’hui à Paris, est le premier d’entre eux à avoir été exposé. Dans l’espace d’exposition de l’actuelle « galerie », ingrat parce qu’architecturé avec ce haut plafond, ces portes et ces piliers, nous avons favorisé la faisabilité technique de certains travaux *in situ* passionnants, tels que ceux de Michel Clerbois (un drap tendu en diagonale dans la pièce) ou de Christian Rollet (regard plongeant sur une vidéo à regarder de l’étage), par exemple. Je me souviens aussi d’un mur aménagé pour Marthe Wéry, dont la pièce a été présentée lors d’une Biennale à Venise. C’était une époque où nous pouvions réellement aider les artistes à percer, nous prenions beaucoup de leurs frais en charge et notre accompagnement n’avait rien de routinier... »

**Propos recueillis par Catherine Angelini**

d’organiser des expositions afin de connaître non seulement l’œuvre mais aussi le processus de la monstration... et l’artiste lui-même sur chantier. Ce qui nous apportait la preuve de leur désir de vivre l’art contemporain.

**L’accès à l’art en général, et plus spécialement aux tendances contemporaines, est-il réservé à une classe plutôt aisée ?**

Quand l’artiste est sincère avec lui-même, l’art est une aventure pour l’artiste. Quand l’enseignant est sincère, il entre dans cette aventure et, se l’appropriant, la dispense en l’éclaircissant. Quand l’auditeur est sincère, il participe à cette aventure en se prenant au jeu. Chaque époque est le substrat fertile ou aride de la créativité. Langage, regard, environnement, conditions sociales s’interpénètrent autrement. L’autrement d’il y a quarante ans est dissemblable à l’autrement d’aujourd’hui. Ce sont leurs codes qui structurent le langage des équivalents plastiques. L’ISELP incarne le souhait et la volonté de les explorer et de partager leurs significations.

**Interview réalisée par Jacques De Maet, août 2011.**

1 AICA : Association internationale des critiques d’Art.



# Une poire pour la soif

Depuis quelques mois, une rumeur enflait qui avait trait à un projet de sculpture publique que l’artiste flamand Gert Robijns était en train d’édifier dans les environs de Saint-Trond. Environs qui constituaient au demeurant sa région d’origine, lui qui, né en 1972, y avait passé sa jeunesse.

Quelques images circulaient qui laissaient entrevoir les contours d’une imposante structure en bois, que l’on pouvait croire erronément être posée sur l’eau. On ne pouvait en jurer. Les images n’étaient pas claires.

Ces images pouvaient par exemple accompagner un article ou l’autre publié sur Internet, bref descriptif émanant de la presse locale qui suggérait que « quelque chose était en train de se passer », comme il eut pu en être de l’aménagement d’un nouveau rond-point, de la préparation d’une fête de saison, ou de tout autre évènement de nature communale.

De tels entrefilets signalaient en somme les quelques remous qu’avaient pu provoquer jusque là l’initiative de Gert Robijns, remous qui faisaient doucement onduler le cours paisible de la vie en ce territoire retiré du Limbourg.

Les quelques précédents faits d’arme de l’artiste, comme ses expositions à la galerie de Stella Lohaus à Anvers, ou ses présentations à Netwerk à Alost, ainsi qu’au Wiels, ne pouvaient en tout cas qu’inciter le quidam à s’emparer du fil de laine qui semblait s’échapper de la pelote que constituait cette lointaine agitation provinciale, comme on en perçoit souvent en été dans les parcs et châteaux que des syndicats d’initiative souhaitent animer.

Du reste, on aurait pu faire remonter cette curiosité, non pas à l’éclosion de ladite rumeur relative à ce nouveau projet, non pas seulement au plaisir de voir ça et là ses créations, mais déjà au seul emplacement de l’atelier de l’artiste. Atelier dans lequel il travaillait désormais, et qui se trouvait être établi dans une rue de Marcinelle, baptisée du nom d’un ingénieur gantois du dix-neuvième siècle, Julien Dulait, venu faire fructifier ses affaires dans la bouillonnante cité hennuyère de l’époque. Un temps révolu on s’en doute.

Cette localisation, des plus uniques pour un artiste très demandé comme Gert Robijns, artiste flamand de surcroît, constituait d’emblée un sujet d’intrigue –déjà , il était question de déplacement, du rapport d’un centre à sa périphérie– et il eut suffi qu’un œil volatile, anonyme, survolât le Borinage, ainsi que le faisaient les proches appareils de la compagnie Ryanair qui s’éloignaient vers des destinations plus méridionales, puis plongeât jusqu’au cœur de cet atelier par quelque artifice magique, pour que l’intérêt aille grandissant.

On aurait trouvé là un ancien hangar en béton, dans lequel on serait entré en franchissant la porte de garage coulissante donnant sur la rue, à la manière d’un fantôme invisible outrepassant les murs. On serait tombé au rez-de-chaussée sur la partie entrepôt de l’atelier, un espace de plus de trois cent mètres carrés, étrangement prolongé en biais, contenant à gauche un amoncellement de caisses en bois enserrant les sculptures, et à droite un Clark pour les manipuler, de même qu’une très grande scie circulaire, de celle que l’on trouve au Brico lorsqu’on demande à se faire découper une planche de contreplaqué. Au pied de ces machines, on aurait sans doute également aperçu ça et là de grosses pierres de rivière, peut-être ramenées des

rives du canal tout proche, posées nonchalamment dans des seaux en plastique, et on se serait détrompé à les penser indistinctes, s’agissant d’œuvres en chantier. Plus loin dans l’entrepôt serait apparu un évier surélevé en béton, surmonté d’un grand miroir et adossé à une paroi dressée au centre d’un second espace latéral. Cet espace aurait soudain fait songer, pour quelque raison mystérieuse (ou sensation savamment provoquée) à ces salles d’eau dans lesquelles se rendaient autrefois les mineurs au sortir du sous-sol, afin d’ôter le charbon qui pouvait les recouvrir. A la différence du rez-de-chaussée, l’étage se serait révélé être presque totalement dénué de tout objet, ou de tout mobilier, à l’exception d’un canapé et d’une table avec une chaise, placée au centre de l’espace en guise de bureau. Espace couvert d’une voûte coffrée, également en béton, que l’œil aurait contemplé dans son dépouillement, percevant peu à peu en quoi l’ensemble du bâtiment, totalement restauré et aménagé par l’artiste, en sus de sa localisation inhabituelle, et plus encore avec celle-ci, constituait une vaste architecture/sculpture; sorte d’improbable chapelle de Ronchamp égarée au pays de l’or noir.

Nourri (au moins à l’égal d’un rêve) de ce survol et informé de l’édification puis de l’inauguration printanière dudit projet trudonnaire, on avait alors entrepris en une journée ultérieure du mois d’août de finalement se rendre sur place, de venir voir *de visu* cette sculpture dont on avait entendu parler.

Le voyage, puisque aussi court pouvait-il être, voyage il y avait, débutait ainsi à la gare du nord de Bruxelles, sous un soleil radieux, en une fin de matinée un tant soit peu tardive, eu égard à ce projet de déplacement, et connaissait pour premier point d’appui le siège accueillant d’un wagon de seconde classe arrimé à un convoi à destination de Genk/Lège Guillemins. Ligne transversale que connaissait notre réseau ferroviaire. Ligne de courtoisie qui allait d’une région linguistique à l’autre, transitant notamment par Louvain où étaient remémorés des souvenirs communs.

Le train aboutissait à Saint-Trond après une petite heure de trajet, et venaient ensuite les premiers pas dans la ville, que guidait une carte esquissée à la hâte avant le départ, sur base d’une projection de Google maps.

Il était dit que la sculpture de Robijns se dressait en un endroit spécifique qui n’était autre que le bout d’une piste d’aviation militaire située à Brustem à environ quatre kilomètres de la gare de Saint-Trond. Depuis la Stationstraat, on prenait ainsi à droite dans la Rijschoolstraat, que prolongeaient le Ziekerenweg, et le Montenakenweg. Parvenu au boulevard qui contournait la ville en son versant sud-ouest, on entreprenait de le traverser en prenant garde aux voitures qui passaient là à vive allure, et l’on notait au passage la présence de grands entrepôts appartenant à des sociétés actives dans le commerce des fruits ; commerce dont on allait plus tard relever d’autres traces.

Poursuivant en ligne droite (mais il allait s’agir d’une erreur), on s’avançait dans une rue bordée d’arbres qui semblait progressivement perdre son caractère urbain au profit d’une allure campagnarde. La dimension a priori réconfortante de la campagne était toutefois contredite à main droite par les silhouettes massives de villas bourgeoises en brique qui se trouvaient dans un état inexplicable d’abandon, avec leurs fenêtres brisées, leurs corniches dévissées et leurs toitures dégarnies.

Au terme de cette rue qui se révélait bientôt être un cul de sac, on tombait sur un bâtiment affecté à l’accueil de demandeurs d’asile, d’où allaient et venaient quelques personnes qui entreprenaient notamment de rejoindre le boulevard où se trouvait une épicerie doublée de postes de téléphone et d’Internet.

Opérant un demi-tour, on empruntait le même chemin qui conduisait à cette épicerie, où l’on trouvait effectivement, outre la boisson que l’on était venu chercher afin de se désaltérer, une petite communauté de personnes d’origine africaine et moyen-orientale, occupée à faire leur courses ou à téléphoner.

Ayant repris la route, après s’être réorienté, on croisait encore au long du chemin, deux bengalis coiffés de turbans bleus savamment enroulés sur leur tête, qui avaient fière allure, surtout dans le contexte de cette sereine banlieue de Saint-Trond agrémentée de ses villas précédés de jardinets et leur souverain passage, quoique suscitant une image fantasmatique digne des contes des mille et une nuits, paraissait un tant soit moins surréaliste dès lors qu’on avait pris connaissance de l’implantation toute proche de ce centre d’accueil, aménagé dans ce qui s’avérait être les anciennes casernes de Bevingen.

Poursuivant sur la Naamsesteenweg, une longue chaussée en ligne droite, on cherchait des yeux un sentier qui devait s’ouvrir sur la gauche pour permettre de s’enfoncer plus avant dans la campagne, jusqu’à rejoindre la zone isolée de l’aéroport. De part et d’autre de cette chaussée s’étendaient des allées de pommiers et de poiriers surchargés de fruits qui n’allaient manifestement pas tarder à être récoltés. Nul doute qu’il s’agissait là des pommes et poires que l’on allait retrouver quelques semaines plus tard dans les supermarchés, emballées par six sous cellophane ou pressées sous forme de jus. Des caisses en bois de deux ou trois mètres cube, destinées à accueillir les fruits de la récolte, étaient empilées aux abords de certaines fermes et formaient momentanément d’imposantes tours de Babel dont les silhouettes se découpaient dans les hauteurs sur le ciel bleu de la journée.

En se fiant à la carte, on s’engageait sur une voie latérale qui franchissait plus loin un cours d’eau, en passant sous une voûte naturelle formée par de hauts peupliers.

A nouveau incertain de la direction à suivre, un agriculteur occupé à sarcler son champ de betteraves et maladroitement interpellé à distance, allait nous remettre sur la voie, désignant la meilleure direction de son outil.

Progressant désormais au sein même d’un verger, on glanait au passage une poire tombée qui venait étancher la soif que l’on se mettait à ressentir au fil de cette marche dans la campagne flamande, qu’illuminait un soleil ardent.

Au sortir de ce verger, s’amorçait un sentier de terre et de graviers qui allait nous conduire aux abords immédiats de ce que l’on était venu chercher. En effet, à mi-côte –le chemin suivait en l’occurrence un léger ascendant– on distinguait à travers les arbres le sommet de la construction de Gert Robijns qui, de cette distance, apparaissait sous la forme d’une pointe triangulaire blanche.

Contournant ce bouquet d’arbre, on découvrait l’entièreté de la sculpture ou presque, qui se révélait être une gigantesque maquette représentant une église et une maison villageoise entourée de ses murets.

Maquette exécutée en contreplaqué peint en blanc sur une âme d’acier qui reprenait, selon ce qui avait été annoncé, le plan quasi exact, à soixante pour cent de la taille réelle, de l’église de Gotem et de la maison attenante, dont on disait que Gert Robijns y avait autrefois vécu, s’agissant de sa maison d’enfance (ou de celle de son grand-père, l’information ne pouvait être absolument certifiée) ; en tout cas, un lieu riche de souvenirs pour l’artiste. Gotem qui était en l’occurrence une localité de trois cent âmes, située à l’Est de Saint-Trond, à quelques kilomètres de cet aéroport à moitié désaffecté où il avait choisi de situer son intervention.

Cette église et cette maison attenante apparaissaient dans sa sculpture sous un jour plus abstrait, on l’imaginait, dès lors que les deux bâtiments étaient reproduits au moyen d’un seul matériau et que leurs couleurs se trouvaient résumées à cette unique teinte blanche. Et en somme tout se passait comme si on trouvait là une projection informatique des bâtiments originaux, à l’égal des vues en trois dimensions que les architectes pouvaient réaliser avant de débiter un chantier dans le but de se faire une idée de la volumétrie de leur œuvre, mais parfois aussi dans l’intention plus prosaïque de séduire leur commanditaire par la soumission de quelque esquisse idéale, rendue réaliste par le biais de l’incrustation du projet dans son lieu de destination, et/ou par l’adjonction de détails sensés convaincre quiconque du potentiel réaliste de la scène, tels ces passants anonymes circulant dans l’image grâce à quelque stratagème infographique.

A contrario, on pouvait aussi y voir, non pas uniquement l’évocation d’une projection fictive d’un bâtiment à venir, mais aussi la reconstitution numérique d’un bâtiment du passé que le temps aurait englouti, mais que des archéologues aventureux auraient entrepris de ressusciter par de patients relevés.

Ainsi la sculpture pouvait indifféremment être une expression historique ou de science-fiction. Elle apparaissait dans une sorte d’entre-deux temporel qui la rendait étonnante. Les alentours participaient de l’effet de surprise qu’elle engendrait, puisque voir cet ensemble en bout de piste d’aviation, sur ce terrain éminemment plat et dégagé (quoique nuancé par son aspect désaffecté qui donnait à la nature l’occasion de reprendre ses droits, tout en suscitant là aussi un hiatus temporel) contribuait à accentuer sa dimension incongrue, un peu comme si on découvrait là un vaisseau spatial qui eut été en passe de décoller ou se serait retrouvé contraint d’atterrir en des circonstances exceptionnelles.

Cette localisation qui contestait toute idée d’assise, d’ancrage, faisait que l’on pouvait croire à un mirage, en venir à penser que cette sculpture était pur produit de notre divagation. Or, cette église et cette maison de campagne, sujets de la sculpture, apparaissaient à l’opposé comme des emblèmes de l’immuable vie villageoise, que venait d’ailleurs fermement asseoir le caractère hyperréaliste de la reproduction. Il y avait ainsi un écart dans lequel se jouait intimement le travail de Gert Robijns qui oscillait entre ce qui pesait, ce qui était ancré, et ce qui s’avérait infiniment volatil, susceptible de bouger. Les suggestions étaient ici multiples ; on pouvait y voir l’évocation de la fragilité du sentiment de quiétude que l’on ressentait traditionnellement au sein de la campagne, souhaitée comme un abri épargné de la folie du monde. Quiétude qui pouvait par exemple être mise à mal aussitôt que se répandait aussi silencieusement que sournoisement,

des semences génétiquement modifiées qui en colonisaient d’autres par l’innocente action de l’eau et du vent, transformant à jamais, sans que l’aspect extérieur de la nature ne soit en première apparence perturbé (ainsi que la maquette de Robijns pouvait s’avérer grosso modo identique à l’original), l’essence même de l’environnement. Quiétude qui, dans un autre genre, pouvait vaciller au travers de cette même révolution invisible que constituait la diffusion « accidentelle » d’une terrifiante pollution nucléaire.

Dans un registre plus intime et tout aussi subtil, cette œuvre parlait aussi de ces lieux dont on conservait le souvenir, que l’on emportait avec soi (en les emmenant vers toutes les destinations auxquelles pouvait conduire cet aéroport de Saint-Trond), et qui étaient au premier chef les lieux de l’enfance ; lieux dont on gardait une image idéale que de son côté le temps, dans le monde réel, puisqu’il devait y en avoir un qui portât ce nom, modifiait invariablement.

En faisant le tour de la sculpture de Robijns, on constatait avec surprise que les bâtiments n’avaient pas été reproduits dans leur complète volumétrie. Le revers de la maison et de l’église était dénué de parois, de sorte que l’on pouvait contempler l’intérieur de la structure des deux bâtiments, qui se traduisait en des armatures de fer, vissées dans le tarmac. De cette façon, l’ensemble prenait des allures de décor de théâtre, en ce qu’il ne tenait compte que du point de vue frontal que l’on pouvait en avoir.

Si l’on considérait la sculpture depuis l’arrière, on se surprenait à imaginer une grange à la place de la maison : une grange moderne avec sa structure en poutres d’acier, à l’image de celles que l’on avait pu voir tout au long du trajet depuis la gare. Ce jeu d’avvers et de revers, qui transformait la compréhension de la sculpture, était des plus virtuoses, d’autant qu’il opérait sur le plan de la suggestion : jusqu’au bout, on pouvait se croire épris de quelque illusion. L’œuvre à ce titre agissait comme un trompe-l’œil.

Le caractère de carton-pâte de la sculpture n’allait pas non plus sans distiller un propos équivoque relatif au type d’architecture qui fleurissait (ou avait pu fleurir) dans la région. Sans prendre parti pour le camp des nostalgiques d’une architecture vernaculaire, ou à l’opposé pour les promoteurs d’une architecture standardisée à moindre coût, Robijns questionnait également sans avoir l’air d’y toucher notre moderne façon d’habiter les campagnes. Façon qui pouvait bien souvent s’apparenter à une espèce de rendez-vous manqué, d’adaptation mue par d’obscur motivations, à l’image du réflexe de certains bourgmestres (ou maires pour nos amis français) entreprenant d’urbaniser des chemins de remembrement en les agrémentant de leurs lampadaires, casses-vitesses et ronds-points de rigueur.

Mais il y avait plus que ça dans et autour de cette sculpture de Gert Robijns devant laquelle on s’asseyait en cette après-midi du mois d’août, qui ne pouvait probablement pas être exprimé, sinon en évoquant le sentiment d’apaisement qui émanait des lieux, et la survenue d’une idée plus abstraite dont on parvenait à cerner plus ou moins distinctement les contours, ainsi que parfois certains concepts nous apparaissent limpides en songe (et souvent moins au réveil) qui nous offrait un aperçu d’une certaine manière d’être dans un lieu, de l’habiter, d’y résider, ce qui n’était pas le moindre des mérites de cette sculpture en bois sans ancrage qui pouvait ironiser sur l’idée de propriété ou faire mine de décoller. Elle offrait en somme une

sorte de modèle de résidence, inscrit conjointement dans du mouvement et de l’immobilité, que l’on pouvait rêver d’adopter.

On quittait l’endroit pour une seconde destination qui s’imposait désormais et qui n’était autre que le village de Gotem, qui avait pu servir de modèle à la sculpture de Robijns. La tentation était grande de voir ce lieu tel qu’il était (ou avait été, selon le point de vue que l’on adoptait). Le plan égaré, c’est au jugé que l’on revenait vers la ville pour s’éloigner ensuite vers l’Est en direction de Gotem, en empruntant d’un pas décidé la Tongersesteenweg. L’après-midi touchant à sa fin et la destination s’avérant plus éloignée que prévue (près de huit kilomètres à pied depuis Saint-Trond), une hésitation se manifestait qui ne durait que le temps de décider de tenter sa chance en stop. Activité que l’on reprenait sans trop de mal, l’ayant tout récemment pratiquée lors de précédentes pérégrinations estivales. Après quelques minutes, une voiture s’arrêtait, conduite par un sri lankais qui s’en allait travailler à Tongres/Tongeren, et l’on se retrouvait aussitôt arrivé au village visé, à côté du panneau routier qui en marquait l’entrée. Il suffisait alors de quelques minutes pour se diriger vers le centre du village que l’on avisait sans peine en s’orientant au moyen de nul autre repère que le clocher de l’église : celle-là même qu’on souhaitait visiter, la Sint-Niklaas en Dionysiuskerk, petite église édifiée au 13<sup>ème</sup> siècle qui avait subi au cours du temps divers aménagements.

Et sur place, l’impression était telle qu’on pouvait l’espérer, en ce sens qu’apparaissaient comme par enchantement les bâtiments que l’on avait vu auparavant exprimés dans la sculpture de Robijns, qui se matérialisaient devant le regard aussi sûrement que tout les bâtiments que l’on avait pu longer durant la journée, et peut-être même d’une façon plus intense, comme si le lieu nous apparaissait plus réel que réel, comme si Robijns nous en avait donné au préalable une mémoire, au point que la bourgade pouvait nous sembler familière. Tout ce qui donnait du corps à l’endroit tenait bien sûr dans mille et un détails inimitables, qui conféraient au lieu une patine dont Robijns, dans son intervention à Brustem, s’était radicalement distancé, convoquant dans sa sculpture le vocabulaire plastique de l’art minimal, tout autant que, sur un plan ironique, ce même minimalisme d’emprunt qui pouvait exciter les concepteurs de villas modernes édifiées en milieu rural.

Ces détails inimitables pouvaient tenir dans le choix de certains matériaux, dans un panneau de l’entrée qui informait le passant des heures de culte, signe que le lieu connaissait encore une activation hebdomadaire, ou encore dans les tombes du cimetière qui bordaient l’église. Tout cela faisait le pendant historique du projet de Robijns, là où son intervention à Brustem dessinait un futur fantasmé. C’était cependant de part et d’autre une semblable fiction, qui donnait au passé et à l’avenir une même coloration rêvée.

Yoann Van Parys



ERSTEIN

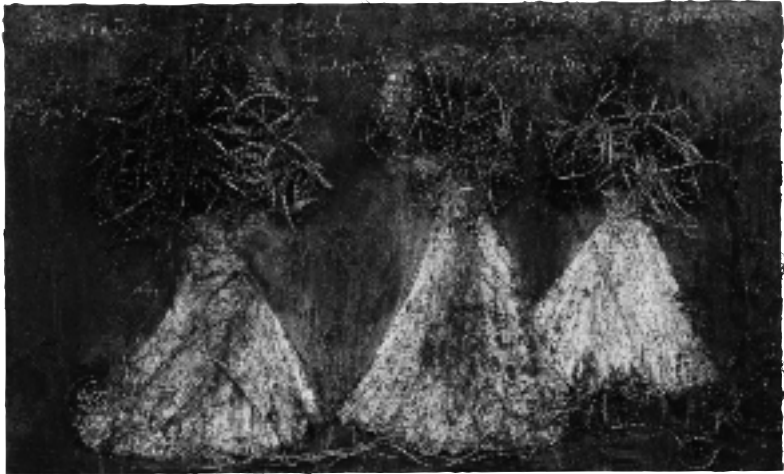
# Anselm Kiefer explorateur des temps et de l’histoire

Anselm Kiefer (Donaueschingen, 1945; vit et travaille à Croissy-Beaubourg) explore inlassablement l’histoire. Il le fait de manière monumentale, presque excessive, à la démesure d’un temps, le nôtre, qui a inventé les pires tragédies. Mais aussi à la mesure de ces siècles qui nous ont précédés et durant lesquels l’expression s’est nourrie de mythologie, de littérature, de cultures.

Marqué à tout jamais en tant qu’Allemand par l’expansion nazie et la guerre qu’il n’a pas connues, Kiefer ne cesse d’arpenter les époques, de croiser les civilisations, d’orchestrer des événements historiques en les mêlant à la fiction. Il navigue au jugé à travers la chronologie de l’art pour aborder un rivage où domine l’image. Car cet homme donne à voir.

Il y parvient en profitant de la mixité totale de ses formes et de ses matériaux. Le voici peintre, dessinateur, photographe, sculpteur, collagiste... Il sera matérialiste, réaliste, gestuel, scripteur. Il utilisera huile, acrylique, gouache, résines, peau de serpent, gomme laque, terre, cendres, plâtre, plomb, flore, paille, fleurs, branches, objets usuels.

Ses œuvres, comme l’affirme Danièle Cohn, « sont une manière de faire l’histoire, et non de la raconter ». Il « confie à l’espace, à la spatialité, le soin de présenter le temps et les manières de le dire ». Au commencement, au début des années 70, il invente une série d’autoportraits, peints ou photographiés, dans lesquels il se met en scène au centre de décors divers, souvent revêtu d’un uniforme militaire, en train de saluer avec le bras tendu des fascistes. Interrogation



Les femmes de l’Antiquité – Les Érinyes 1995-1998 Technique mixte et fil de fer barbelé sur toile Collection Würth. Photo: Philip Schönborn, München

dérisoire et provocante à propos d’un moment d’avant sa naissance, dont il se demande comment le monde a laissé aller aussi loin une aventure idéologique soldée par des millions de morts.

### L’expression tragique

La violence guerrière est récurrente dans la création chez Kiefer. Elle est simultanément contemporaine et antique. Ainsi cet avion, presque grandeur nature, baptisé Jason. L’immense tableau intitulé Des noirs sapins s’élèvent un aigle dans l’éther montre des zincs enserrés dans un fouillis végétal. Les tableaux imposants sur les batailles navales avec leurs navires de guerre et les champs de bataille de Velimir Chlebnikov sont au surplus significatifs car ce dernier, biologiste, mathématicien et poète, a effectué des recherches sur les lois du temps et sur

l’élimination du temps physique.

La littérature est souvent présente. Ne serait-ce que par les mots apposés sur les tableaux. Si Le dormeur du val, inspiré par le célèbre poème de Rimbaud, ne présente pas visiblement la brutalité de la mort d’un soldat, il joue sur le contraste entre une nature fleurie et ce que nous connaissons du texte. Il est vrai que le coquelicot est une métaphore du sang versé. L’allusion alors devient véritablement culturelle. Mais c’est une culture qui nourrit la réflexion. De même dans telle œuvre inspirée par des poèmes de Paul Celan dont on sait qu’il écrivit beaucoup à propos de la shoah.

Comment ne pas songer aux carnages en regardant ces écrasants paysages qui concentrent leur ligne de fuite vers un horizon bouché, qui se hérissent de branches mortes disposées à la façon de croix dans

un cimetière? D’autant que l’ajout, sur certains, de chaises de jardin abandonnées, voire cassées, accroissent l’impression de désolation, d’abolition de la moindre présence humaine.

Le recours à l’érudition se lit encore à travers les innombrables références au mythique. Et leur brassage incessant d’une ère à une autre. C’est le cas de Merkaba, concept de l’Egypte ancienne, qui prend des allures de porte-avions. L’Antiquité revient fréquemment en tant que thématique. La voici dans Hercule, dans les Érynies. Et encore dans Hydre où les ruines relèvent de l’archéologie.

Il semble pour l’artiste que, si tout finit, tout aussi recommence. La vie est cycles. Il n’y a donc nulle nostalgie à se pencher sur le passé, le sien comme celui des autres et donc de l’humanité. Et l’écroulement plus moderne de blocs de béton au sein d’un gigantesque panorama forestier (dont l’atmosphère s’avère similaire à celle du décor de *This is how you will disappear* montré à Avignon en 2010 et à celui conçu par Kiefer Am

Anfang pour l’opéra Bastille en 2008), atteste de la fragilité des constructions érigées par l’homme en mal d’immortalité.

Il s’agit bel et bien de s’inscrire au cœur du grand mouvement vital qui fait que l’individu et l’univers existent, que l’art en est le révélateur et non le conservateur. Et pour ce, le travail d’Anselm Kiefer, en évitant le pathétique, est éminemment tragique.

Michel Voiturier

Musée Würth France, rue Georges Besse à Erstein (aux environs de Strasbourg), du mardi au dimanche de 11 à 18h jusqu’au 25 septembre. Infos: musee-wurth.fr ou 33 (0) 388 64 74 84

Sylvia Weber, Danièle Cohn, Anselm Kiefer dans la collection Würth, Erstein, Musée Würth, 112p.

## L’ISLE-SUR-LA-SORGUE

# Hervé di Rosa, globe-trotter, artiste ethnologue nomade

Co-fondateur de « Figuration libre » avec Combas, Blanchard et Boisrond en 1980, créateur du Musée international des Arts modestes (MIAM) à Sète en 2000, Di Rosa parcourt le monde. Chaque étape passée dans un pays différent lui permet de prendre contact avec la culture et l’art local. S’en imprégner est une façon pour lui d’étendre le champ de sa créativité, de s’approprier des techniques nouvelles, voire de collaborer avec des artistes ou des artisans indigènes.

Pour cet artiste éclectique, l’art est « une manière de participer au monde, d’en livrer une juste vision ». Il est donc en quête de partage et son œuvre, qui en est le résultat, peut paraître protéiforme, disparate. Mais c’est précisément dans des tournures et des procédés qui, au départ, ne sont pas les siens, qu’il élabore un panorama mondial. Sans être une sorte d’artiste caméléon en train d’imiter, il s’efforce au contraire de traduire à sa façon ce qu’il voit et vit sans tenir des courants des modes contemporaines.

Qu’elles soient réalisées en France, au Mexique, au Cameroun, aux États-Unis, en Israël à Haïti, en Espagne ou

ailleurs, les tableaux et les sculptures appartiennent au figuratif, même si l’artiste n’aime guère cette étiquette. Rien à voir néanmoins avec l’hyperréalisme. Le travail, en effet, porte à la fois sur la technique utilisée, sur le sujet à traiter, sur la forme à adopter.

Ayant emprunté aux maîtres laqueurs vietnamiens, aux peintres bulgares d’icônes à la détrempe, à des vanniers d’Afrique du Sud, aux fabricants d’enseignes traditionnelles du Ghana, aux lithographes cubains, les fondeurs à la cire perdue du Cameroun, aux fresquistes polychrome mexicains... et leur ayant parfois demandé d’intervenir sur ses propres créations, Di Rosa construit une sorte de monde esthétique syncrétique. Sa pratique se révèle différente de celles dont le marché de l’art a l’habitude.

La fantaisie préside aux statuettes qui rappellent les arts premiers autant que l’imaginaire débridé de créatures sorties de l’esprit d’un Bosch ou d’un



Hervé Di Rosa: cartographie de l’art.

Brueghel ainsi que de chez Peter Saul. Quelques-unes ont des liens génétiques avec la bande dessinée qu’il considère comme un art majeur d’aujourd’hui. Il y a des allusions à des héros célèbrissimes des cartoons. C’est dire si la malice et la caricature sont des éléments inhérents à sa démarche. Et l’humour qu’ils véhiculent ne s’embarrasse pas du bon goût et flirte volontiers avec la provocation du kitsch, avec des références à ce qui constitue fréquemment l’art dit populaire.

## FELIX HANNAERT - DESSINS

Nés d’un lent et minutieux travail, les tracés de Félix Hannaert semblent être filés dans le papier. Trame sur trame, l’écheveau se tisse et fait surgir quelques lignes plus prononcées que d’autres, tels un passage, une ruelle étroite où l’inconnu semble irrésistiblement nous attirer.

Influencé très tôt par les lieux qui l’environnent, à la recherche d’angles insaisissables, l’artiste débute par l’observation d’ensembles architecturaux soulignés d’ombre et de lumière. Ses premiers dessins aux gris nimbés s’apparentent à une forme de réalisme fantastique dénué de toute anecdote. Diverses vues spatiales construites, à l’atmosphère étrange, vont se dissoudre au fur et à mesure dans le plan et tendre vers une radicalisation du propos, en ne s’attachant plus alors qu’à l’essentiel des lignes. L’épure s’est faite sienne et les profilés linéaires des pièces sont devenus des aplats mesurés, s’étagant dans un nouvel espace ouvert qui marque son adhésion à une réflexion à jamais inassouvie. Les structures nées de l’architecture sont devenues men-

tales, l’aura des souvenirs vus, vécus, voire imaginés.

La répétition infinie de lignes droites tracées au crayon crée par leur multitude un fond dense où notre regard se perd dans le tissu abstrait des linéaments.

Catherine Henkinet

>1er octobre: Felix Hannaert, Travaux sur papier.

“Galerie XXL ART”  
Chaussée de Waterloo 503,  
1050 Bruxelles

Les paysages urbains, par contre appartiennent à une rigueur épurée où la géométrie joue un rôle permanent. Leur fondement initial vient du pop art mais il s’agit essentiellement d’une vision architecturale aux lignes droites et aux aplats circonscrits dans des surfaces rigoureuses. La couleur venant égayer ce que la composition aurait de rigide.

À l’inverse d’artistes qui poursuivent inlassablement une démarche sans cesse approfondie mais pas nécessairement transformée, Hervé Di Rosa cherche un renouvellement constant, ce qu’il nomme sa « boulimie

de découvertes », avec pour corolaire un combat contre « la prolifération, l’abondance, l’énergie souvent excessive ».

Michel Voiturier

Au Centre d’art Campredon, 20 rue du Dr Tallet à L’Isle-sur-la-Sorgue du mardi au dimanche de 10 à 13h et 14h30 à 18h30 jusqu’au 2 octobre. Infos : 00 33 (0)490 38 79 31 ou

Benoît Decron, Philippe Bouchet, « L’Atelier de Hervé Di Rosa », Paris, Thalia, 2011, 80p.

# ENTRE ARCHITECTURE & ROCK AND ROLL

Entre promenade architecturale et découverte vidéo, la cinquième édition de “Contour”, la biennale de l’image mouvante, propose un parcours en dix stations d’installations image et son. Cette année, le commissaire invité, Anthony Kiendl, a choisi de l’articuler autour des croisements entre musique rock et image. Actuellement directeur du Plug In, l’Institut pour l’art contemporain de Winnipeg, Kiendl est également écrivain et artiste ; c’est d’ailleurs de la sorte qu’il aborde son rôle de commissaire. Pour lui, “la musique pop a accompagné une bonne partie des grandes expériences culturelles que nous partageons avec d’autres et en est une composante essentielle. Le pouvoir de séduction de la musique rock crée l’espace nécessaire pour dépasser les frontières de la représentation, du langage et de la maîtrise”. Si cette proposition peut séduire un large public, autant l’avouer tout de suite, elle me parle peu : je n’ai jamais communiqué avec mes semblables dans des festivals rock et mes goûts musicaux se situent du côté de la musique baroque et des expérimentations contemporaines. Mais cet obstacle apparent est peut-être un avantage...



Edith Dekyndt, “The Painter’s Enemy”

## Nostalgie et fantasmes psychédéliques

La plupart des œuvres de Contour 2011 entretiennent une relation étroite aux contre-cultures des années 60-70. Tout se passe un peu comme si ces décennies relevaient d’un paradis perdu sur lequel notre époque devait se pencher. Deux installations sont particulièrement représentatives de ce regard tourné vers le passé. La première reproduit la “Dreamachine” inventée en 1960 par Brion Gysin et Ian Sommerville - un cylindre monté sur un tourne-disque qui fait jaillir des flashes lumineux supposés permettre au cerveau d’entrer en “ondes alpha”. Ces répliques de la première œuvre d’art “à regarder les yeux fermés” sont installées dans des constructions à claire voie disposées dans la nef de l’église Saint-Pierre et Saint-Paul. L’intérêt se déplace de l’œuvre elle-même à son environnement, une magnifique église baroque, dont l’obscurité se voit interrompue par le mouvement stroboscopique des lampes. La seconde, “Wild-flowers of Manitoba” est l’œuvre de deux artistes canadiens, Luis Jacob et Noam Gonick. Au premier étage du

Centre Culturel, au centre d’une coupole en plastique, un matelas attend le visiteur. Des bougies, un crâne, un attrape rêves et des bâtons d’encens alternent avec des projecteurs vidéo qui diffusent en hauteur des images sensuelles de nature et de sexualité libre, le tout accompagné de musique planante. Ces images évoquent l’âge d’or du mouvement hippie, époque de la naissance des deux artistes ; on ne peut alors s’empêcher de voir dans cette bulle un gigantesque ventre maternel transparent. Regarder de la sorte vers le passé relève de la nostalgie, un sentiment que l’art contemporain de ces dernières années tend à nous resservir un peu trop souvent. Car de quelle nostalgie s’agit-il dans le cas présent ? De celle de la dernière utopie ? C’est oublier que le mouvement hippie (au sens large), s’il rejetait une société et un mode de vie, n’a laissé derrière lui que les manifestations extérieures de ces rejets, rapidement transformées en biens de consommation par la société en question. De celle de l’innocence et de l’insouciance ? Elles n’avaient pas cours en ces temps de guerre froide et ne sont en réalité qu’un fantôme.

Il y a de l’humour et de l’ironie dans l’installation de Dennis Typhus à la gare de Malines-Nekkerspoel qui utilise les écrans d’information pour montrer des images de rêve formaté - couchers de soleil, couleurs, sourire et danse - au son du célèbre “Girl from Ipanema”.

Il y en a aussi dans l’installation d’Anne-Mie Van Kerckhoven, qui prend l’underground dans son sens littéral : elle projette dans les lieux mêmes de son tournage - la cave de l’ancien bâtiment de la gare - un film d’un concert de son groupe noise Club Moral. Le film d’animation de Pierre Bismuth, “Following Elvis Presley’s hands in Jailhouse rock” ajoute à ce regard décalé une réflexion sur le corps, le dessin et la musique. Ce nouvel opus de sa série “Following the...hand” dans laquelle un trait suit le mouvement des mains d’un personnage célèbre, révèle le lien étroit entre geste et voix ; en devenant dessin, le King n’est plus qu’un un méandre de traits.

exactement au centre supérieur de l’image. Les clichés tirés du web ou de la photographie-sans-qualité et portés au format « carte postale » déclinent donc autant de triangles isocèles différemment arborés. Ou de paysages dont il est peu probable qu’on les ait visités dans cet ordre. Car l’ordonnancement suit le type d’environnement rencontré ou le cycle des saisons – ce que l’accrochage en accordéon dans la galerie permet tout particulièrement d’apprécier. Pas l’enchaînement géographique. Cet ouvrage est à mettre en lien avec le blog de Closky où il poste chaque jour une photographie « prise » par lui dans ses « voyages » sur Google Street View.

66 rue Notre-Dame de Nazareth  
75003 Paris / [www.micheledidier.com](http://www.micheledidier.com)

I.L.

## L’ennemi du peintre

Contour 2011 réserve aussi trois magnifiques surprises.

La première se situe au Binsem, une école qui rassemble des bâtiments du 16<sup>ème</sup> et du 18<sup>ème</sup> siècle. Dans l’ancienne salle d’étude, l’artiste américain Adam Pendleton présente une triple projection autour du travail du groupe de rock post punk Deerhof. L’artiste a filmé les musiciens au travail en s’inspirant du film de Jean-Luc Godard, “Sympathy for the Devil”. Le propos est le même - le travail de création -, la méthode est semblable - une dissociation partielle de l’image et du son et l’intégration d’images à caractère politique -, mais Pendleton y introduit une série de déplacements. Les images se distribuent sur trois écrans placés côte à côte, le montage se voit ainsi dédoublé - dans chaque écran et entre eux. Les Rolling Stones, boys band et groupe star de 1968, sont ici remplacés par un groupe alternatif, mixte et peu médiatique. Les images politiques, presque burlesques chez Godard - des jeunes gens mimant les révolutionnaires - sont remplacées par des images d’archives des luttes des Black Panthers. En appliquant, quarante ans plus tard, la manière de filmer d’un Godard qui passait de ce qu’il nommait le “cinéma bourgeois”

de “Myodesopsies” une installation qui emprunte son nom à un phénomène optique qui fait voir d’infimes filaments transparents, comparables à ceux qui apparaissent lorsqu’on regarde un ciel pâle ou une lumière éblouissante. Les murs de l’étage ont été fraîchement replâtrés dans un camaïeu de blancs. Sur l’un d’entre eux, l’artiste a apposé en lettres blanches le texte expliquant le phénomène visuel, sur un autre, elle projette la vidéo “Myodesopsies” - des filaments mobiles dans une image blanche, comme si la caméra devenait œil - tandis qu’au sol, des radiocassettes diffusent la bande-son de l’œuvre.

Dans l’ancienne salle des fêtes municipale, Dekyndt présente sa nouvelle création, “The Painter’s enemy”. Dans cette histoire de mélodies et de plantes - les plantes émettent de la musique (comme dans la nouvelle de J.G. Ballard, “Prima Belladonna”), les mélodies influencent la croissance des plantes - l’artiste a transposé ces ondes sonores dans une partition pour musique électronique. Un bouquet de roses rouges trône sur la scène et la musique envahit doucement mais de manière lancinante l’espace. Tout autour de la salle, comme des stations de chemin de croix, l’artiste a dessiné à même le mur. L’ensemble est plongé



Noam Gonick & Luis Jacob

au “cinéma révolutionnaire”, l’artiste se fait un historien d’aujourd’hui. Il met en scène la création et l’échec à en rendre compte entre scénario et direct, entre original et copie, entre présent et passé.

La seconde prend place dans une belle maison du 17<sup>ème</sup> siècle. Au rez-de-chaussée, le film de l’artiste danois Joachim Koester, “Tarantism” s’inspire d’un rite du Salento, une région des Pouilles en Italie. Le tarantisme - une maladie entre dépression et hystérie, soi-disant causée par la morsure de l’araignée tarentule - se soignait par une danse qui durait jusqu’à l’épuisement du malade. Le film de Koester est muet, en noir et blanc et le bourdonnement du projecteur 16 mm accompagne la danse aux mouvements incontrôlés, aux manifestations convulsives d’un groupe de personnes. Que l’image les montrent seuls ou en groupe, chaque danseur semble au centre d’un monde intérieur, les yeux fermés, étranger à ce qui l’entoure et cependant si proche de nous. .

A l’étage de la même maison, Edith Dekyndt présente une nouvelle version

de l’obscurité et lorsque le spectateur s’approche d’une des stations, un spot éclaire un dessin et l’audioguide, dont s’est muni le spectateur, lui raconte alors une petite histoire entre science et anecdote, entre musique et technique. Une poésie subtile naît alors de la rencontre entre les mots, les sons, l’obscurité et l’apparition du dessin. Avec “The Painter’s enemy”, Edith Dekyndt signe sans aucun doute l’installation la plus fascinante de cette biennale.

Colette Dubois

Contour 2011 est conçu pour une visite en train : le point de départ est la gare de Malines-Nekkerspoel, le parcours se fait aisément à pied et chaque lieu est une belle découverte. Une série de performances, projections, etc. accompagnent la biennale et la galerie Transit a invité le curateur Thomas Raat à concevoir “Trompe le monde”, une exposition en relation avec le thème développé par Anthony Kiendl.

Dans divers lieux de Malines jusqu’au 30 oct. <http://transit.be>

## mfc-michèle didier à Paris en ouverture : Claude Closky

On est enchanté de voir Michèle Didier installer une antenne de son bureau de production et publication de livre d’artiste à Paris. Plus qu’une antenne du bureau qu’elle garde à Bruxelles, c’est un espace galerie qu’elle ouvre dans le Haut Marais. Et pour cette inauguration, c’est à un artiste français de la veine post-minimaliste (son créneau favori) qu’elle fait appel. Claude Closky, un habitué de la série d’images ou de textes archétypaux, propose avec *Inside a Triangle* de déplier 100 photographies de routes, de chemins, de sentiers, de rues ou de voies navigables toutes droites et prises dans l’axe. Ensuite il recadre le document de sorte qu’il place le point de fuite où se croisent les deux bordures de route

# La réalité selon Jeff Wall est un long

**Pouvez-vous nous parler du titre de l'exposition, qui est aussi celui de l'une de vos images datant de 1991 ?**

Le titre a été suggéré par Joël Benzakin pour cette exposition qui évoque quarante années de mon travail, des années pendant lesquelles j'ai découvert ce que j'allais faire, comment le réaliser et aussi évoluer. Et comme l'histoire de chacun, mon parcours n'a pas été une ligne droite. Il y a eu des surprises et des accidents, des obstacles, des problèmes... Joël pensait que c'était une bonne métaphore pour un artiste qui a toujours évolué sans un plan, ni un concept préétabli. Rien de tout cela : juste l'expérience, avec des ajustements et des intuitions. « *The Crooked Path* » (trad. Le chemin sinueux) paraissait un titre approprié pour l'exposition que nous voulions faire.

**« The Crooked Path » parcourt un sentier en ses nombreuses circonvolutions...**

Je regarde derrière moi ce que j'ai aimé, ce qui m'est arrivé, ce que j'ai réalisé et je sais que la plupart du temps les choses se sont faites par accident. Je n'ai pas suivi de route droite et si je m'étais demandé, en 1965, ce qui allait se passer, je n'aurais jamais pu m'imaginer tel que je suis maintenant. C'est comme découvrir un film pendant qu'il se déroule et l'exposition parle de mon rapport avec le travail d'autres artistes : elle montre comment des œuvres spécifiques produites par d'autres ont pu avoir un impact sur moi, à un moment précis de mon parcours.

**Le « tableau » « The Crooked Path » serait-il également une clé de compréhension pour l'ensemble de votre œuvre ?**

Je ne pense pas qu'il en soit ainsi, ni que ce soit là le propos de l'exposition. Le titre est une métaphore et cette pièce en particulier est une image parmi beaucoup d'autres. Je pense qu'il s'agit plutôt d'une manière de voir le monde, à mon sens c'est en cela que c'est intéressant.

**L'exposition propose-t-elle un autoportrait de vous ?**

Au départ, il s'agissait de l'idée de Joël Benzakin et de Hans De Wolf, qui m'ont invité à exposer. C'était vraiment leur idée de réunir ce que j'ai produit avec des œuvres d'artistes qui ont joué un rôle dans mon travail et m'ont aidé, d'une certaine façon, à le développer. Je pense que Joël et Hans m'ont proposé cela parce que cela fait maintenant longtemps que je suis présent sur la scène artistique. Je crois aussi qu'ils percevaient cette affection pour d'autres artistes dans mon travail. D'où cette idée de montrer l'importance de ma relation avec des œuvres d'autres artistes au fil du temps, une relation qui signifie beaucoup pour moi. Ils ont senti qu'ils pouvaient concevoir une exposition intéressante, qui ferait sens par rapport à mon propre parcours.

**Etre un artiste doublé d'un enseignant cela aura-t-il joué dans l'importance de ces liens comme trame de l'exposition ?**

Je n'enseigne plus depuis dix ans, mais j'ai été enseignant pendant vingt-cinq ans. Je ne pense pas que cela joue un rôle principal dans le fait d'être présent ici comme un interprète du travail d'autres artistes ni même du mien. Je me sens plus juste comme un artiste ayant une expérience intense avec l'univers d'autres artistes. Ces expériences ont signifié quelque chose, même si je ne peux pas en définir la nature avec préci-



Jeff Wall, *Boy Falls from Tree*, 2010. Color photograph, 305,3 x 226 cm Courtesy of the artist

L'exposition de Jeff Wall qui vient juste de se terminer au Bozar était à prendre comme un tout. L'artiste canadien, connu pour ses photographies géantes sur caissons lumineux, y dressait un inventaire de ses liens particuliers avec le monde de l'art. Une vingtaine de ses grands formats y étaient confrontés à une large centaine d'œuvres d'horizons très divers. Des arts plastiques et de la photographie, à la littérature et au cinéma, d'hier à aujourd'hui, Jeff Wall soulignait ainsi les liens omniprésents qui unissent son cheminement personnel à ce qu'il considère comme sa famille artistique : les artistes, de toutes disciplines, qui l'ont nourri et accompagné. Nombre de pièces majeures étaient ainsi réunies en un intense parcours faisant se côtoyer des œuvres d'artistes comme Marcel Duchamp ou Dan Graham, des extraits de films de Luis Buñuel, François Truffaut, Pier Paolo Pasolini, Ingmar Bergman, Stanley Kubrick, Steven Soderbergh, les frères Dardenne... Egalement des photographies (dont certaines provenaient du MoMA à New York, mais aussi de la collection personnelle de l'artiste) : d'August Sander, Weegee, Walker Evans, Garry Winogrand, Diane Arbus à Thomas Struth et ses comparses de l'Ecole de Düsseldorf. Aussi de la vidéo, avec un espace consacré à David Claerbout. Un melting pot d'artistes influents et de compagnons de routes, d'amitiés plus récentes aussi, comme le montrait la salle des contemporains, où une toile de Luc Tuymans cohabitait avec des photographies de Patrick Faigenbaum ou encore cette sculpture, au réalisme assez dissonant, signée Martin Honert. Mais hormis l'une ou l'autre pièce récente, telle cette dernière, le parcours déterminait un choix électif pleinement conforme à une vision esthétique initiée dans les années septante, en pleine vague conceptuelle. Parmi les rencontres inattendues, riches de sens, la palme revient sans conteste à cette coexistence en un même espace, sublime de sobriété, d'un Jeff Wall avec des Carl Andre (dont une fort belle pièce issue des collections des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique !), Frank Stella, Lawrence Weiner et Dan Flavin. Cette exposition couvrait donc plusieurs décennies d'intense création et de multiples remises en question, ce qui en faisait certes l'une des initiatives phares de l'année au Bozar.

sion. L'exposition tente de réunir ces expériences et ces relations, elle cherche à les suggérer en mêlant mes recherches aux expériences d'autres artistes. Je ne pense pas que l'on essaye pour autant d'expliquer mon travail.

**Comment avez-vous procédé pour circonscrire le choix des œuvres ?**

Nous avons eu beaucoup de discussions sur ce que l'exposition devait être, pour quoi ceci ou cela et, lentement, nous avons commencé à voir quels épisodes, quelles décades passées étaient les plus significatives et nous nous sommes centrés sur certains types d'œuvres et certains moments qui ont eu un grand impact sur moi. Puis nous avons tenté de concilier cela avec l'espace du Palais des Beaux-Arts, parce qu'une exposition est une chose réelle, dans un espace réel, avec ses limites. Nous devons tenir compte de ce caractère physique de l'exposition. Il y avait donc beaucoup de choses que nous ne pouvions pas faire, que nous aurions peut-être aimé faire, des choses qui manquent.

**Lesquelles ?**

Je pense que le principal problème que nous avions est que j'ai eu une longue

relation à ma manière avec la peinture, avec la grande peinture : avec Cézanne, Picasso, Matisse... Mais c'était impossible d'avoir ces Cézanne, Picasso, Matisse. Donc nous ne pouvions pas explorer cette part de la question. C'était impossible pour des raisons pratiques, techniques, financières, organisationnelles et politiques. Il nous a fallu prendre des décisions à propos des choses impossibles à réaliser.

**Ces œuvres étaient-elles trop chères ou trop grandes pour les lieux ?**

Ce n'était pas là l'essentiel du problème, plutôt que ce qui m'a vraiment touché, ce sont des tableaux importants et il n'est pas aisé d'emprunter ces toiles précises. Vous pouvez obtenir d'autres tableaux des mêmes artistes mais qui ne sont pas ceux qui m'ont marqué et qui pouvaient, par ailleurs aussi, être académiques et beaucoup moins intéressants. Même s'il ne s'agissait que de quarante toiles, je n'aurais jamais pu les obtenir toutes. Nous avons donc tenté d'équilibrer l'exposition par rapport à ce qui nous semblait important et ce que l'on pouvait concrètement accomplir. Je vois cette exposition comme une suggestion : ce n'est bien sûr pas complet, mais nous

n'espérons pas l'être, car c'est tout simplement impossible.

**Plus qu'une exposition autoportrait, serait-ce là une sorte de portrait de vous ?**

Je pense que c'est un autoportrait de moi réalisé par d'autres. C'est mon autoportrait... mais ce n'est pas moi qui l'ai fait.

**Pouvons-nous parcourir ensemble les différents chapitres de ce long voyage ?**

La première salle fait lien avec les années 60 et 70. On y trouve des performances vidéo par des artistes comme Bruce Nauman et une très belle œuvre de Marcel Duchamp qui a eu un grand impact sur moi. Pendant les années 60 et 70, j'étais très intéressé par Duchamp et cela parle de cette relation à ce moment-là de mon cheminement. S'y trouvent aussi certaines de mes premières images, comme « *The Destroyed Room* » (1978) et « *Picture for Women* » (1979). Egalement des œuvres d'amis artistes de Vancouver, avec lesquels j'étais très lié à cette période, comme Rodney Graham et Ian Wallace. Et un extrait du film de Rainer Werner Fassbinder « *The Bitter Tears of Petra von Kant* » (1972). Le

film est un support important pour moi et, à cette époque, le cinéma m'intéressait énormément. La seconde salle est conçue comme une expérimentation : l'une de mes grandes photographies y est présentée avec l'art minimal des années 60 – Frank Stella, Carl Andre, Dan Flavin –, qui m'impressionnait beaucoup et qui, d'une certaine manière, semble très différent de ce que je fais, parce que le minimal est dénué d'images et complètement matériel.

**Et c'est une première...**

Oui, on n'avait jamais vu mes images réunies avec l'art minimal avant et je pense que c'est une expérience qui permet de parler de la relation entre ce que l'on pourrait, si l'on veut, appeler l'art anti-images et l'image. Je sais que mes photographies émergent de mon intérêt pour cet art anti-images et non de mon opposition à lui. Je ne m'y suis en effet jamais opposé, je suis juste quelqu'un d'autre et je ne serais jamais allé là où je suis allé si je n'avais pas aimé ces œuvres minimales autant que je l'ai fait. Des personnes qui apprécient l'art minimal d'une manière logique vont peut-être trouver cela éclectique et, d'une certaine façon, même inacceptable. Pourtant, mes constructions d'images contiennent une réelle affection pour cet art minimal. C'est le cas à plein de niveaux chez moi : j'aime beaucoup de choses différentes, même si celles-ci ne sont pas du tout comme celles que je crée moi-même.

**D'autres salles, de nouvelles rencontres...**

La salle suivante présente des extraits de films de deux-trois minutes. J'ai toujours pensé que le cinéma était relié à tous les arts visuels, donc bien-sûr à la photographie. Puis vous avez deux salles de photographies de tradition classique, la photographie d'art allant de la fin du 19e siècle aux années 60, avec Eugène Atget, Robert Frank, Walker Evans, Diane Arbus... des photographes que j'ai toujours admirés. Puis il y a une salle qui m'est consacrée, en lien avec la photographie documentaire. Puis une autre avec des œuvres d'autres artistes, allant du milieu des années 60 jusqu'à la fin des années 80, les années où est apparue une nouvelle sorte de photographes. Cela va donc de Garry Winogrand à Thomas Struth, en passant par Robert Smithson et Dan Graham, une photographie conceptuelle et post-conceptuelle et les nouveaux topographes comme Stephen Shore. Ensuite on passe aux liens avec la littérature, très importante pour moi, avant de rejoindre le plus contemporain et la vidéo.

**Dans l'une de ces salles, on retrouve pas mal l'Ecole de Düsseldorf...**

Pas dans les tout derniers espaces, car les photographes de l'Ecole de Düsseldorf m'ont marqué plus tôt. Ce sont bien sûr des artistes contemporains, mais fonction de mon parcours, nous avons divisé le contemporain en deux temps : les années 70 – 80 et plus tard. Ceux avec lesquels j'étais lié dans les années 70 – 80 et ceux dont je me sens proche maintenant, comme Christopher Williams, Patrick Faigenbaum, Kai Althoff et certains artistes utilisant la vidéo. Il y en a une très belle d'ailleurs de David Claerbout, une aussi de Mark Lewis et de Jeroen de Rijke & William De Rooij. La toute dernière salle présente des œuvres récentes. Sur tout le parcours, je pense que seules quatre salles me sont consacrées et toutes les autres montrent d'autres artistes.

# c h e m i n t o r t u e u x . . .

**Vous considérez-vous comme le co-  
curateur de ce parcours ?**

Pas vraiment. Etre curateur est une pratique, j’ai juste indiqué des œuvres que je pensais vraiment importantes et c’est Joël et Hans qui ont fait le boulot. Bien sûr il fallait qu’ils me demandent ce qui était important pour moi. Ils ne pouvaient faire les choix seuls et tout cela a pris plusieurs années. Nous discutons de cette exposition depuis bien deux ans maintenant, peut-être plus.

**Ce long dialogue pourrait-il avoir une  
influence sur votre démarche personnelle ?**

Je ne saurais le dire, en tout cas pas encore, parce que d’une certaine manière cette exposition expérimente en quelque sorte ce que j’avais dans ma tête chaque jour pendant toutes ces années. Si vous parcourez ces salles, vous pouvez vous dire : « tiens, c’est ce qu’il pense au sujet de Dan Flavin », parce que j’ai pensé à lui ou à quelqu’un comme Alfred Stieglitz à un certain moment et pour une certaine raison. Selon moi, ces relations affectent déjà ma pratique et l’ont clairement marquée. Voir toutes ces œuvres réunies dans l’exposition est cependant nouveau et intéressant pour moi. Mais j’ignore encore si cela pourra avoir un impact. C’est trop tôt pour s’en rendre compte.

**Vos échanges avec un critique comme  
le Français Jean-François Chevrier  
ont-ils laissé des marques dans votre  
cheminement d’artiste ?**

A travers les années ? Cela a dû, certainement... Jean-François fait partie des deux – trois personnes dans le monde les plus habilitées à parler de la photographie et à avoir un jugement particulièrement pertinent. Il écrit fort bien aussi. Je suis sûr qu’il m’influence d’une certaine manière, même si je ne saurais le définir précisément. J’ai la chance d’avoir connu d’intéressants dialogues avec d’importants critiques comme Michael Fried, Jean-François et Thierry de Duve. Nous sommes devenus amis et je pense que j’ai de la veine d’avoir des amis aussi intéressants et qui, d’une manière

ou d’une autre, m’aident dans mon travail.

**Jean-François Chevrier utilise à propos  
de vos images le mot français  
« tableau »...**

C’est un mot français qu’on utilise aussi tel quel en anglais, mais Jean-François a été le premier à montrer l’importance du « tableau » dans la photographie des années 70 – 80. Je crois qu’il a été le premier à avoir utilisé ce terme pour des expositions qu’il a montées dans les années 80, comme celle de Stuttgart pour laquelle il a écrit un texte qui parlait de « tableaux » à propos des œuvres d’Andreas Gursky, de Craigie Horsfield, de moi et quelques autres. Et cela a été important, parce que cela a cristallisé ce qui était en train de se passer : une recherche d’intensification de la photographie, son isolement de contextes comme la page, le livre ou l’essai photographique, pour celui du mur. Ce qui en fait quelque chose davantage de l’ordre de la peinture. Le sens du mot français « tableau » a pleinement aidé à clarifier, y compris pour les artistes eux-mêmes, ce qui était en train de se passer.

**Comment le scénario d’une image  
prend-il forme ?**

Toujours par accident. Beaucoup d’entre elles ont pour commencement le fait que j’ai vu quelque chose et que je ne l’ai pas photographié. Si je pense à ce que je fais, je me dis que je suis un reporter qui ne photographie pas ce qu’il voit. Je commence par ne pas photographier. Cela ouvre un nouvel espace que je peux habiter avec mon art et ma manière de créer des images, et développer ainsi une nouvelle relation avec le reportage et la photographie documentaire. Donc, c’est toujours un accident, exactement comme beaucoup de photos de Walker Evans ou Robert Frank ont été faites : des accidents survenus dans un certaine rue à un certain moment, devant un certain bâtiment, et qu’ils ont photographié. Pour moi, l’inspiration peut venir de la rue, d’un livre, d’une conversation, d’une œuvre d’art... Tout peut être un point de départ et c’est toujours non

anticipé. Beaucoup de mes images auraient pu être faites par Evans, comme « *The Crooked Path* » par exemple. Chez moi aussi il peut s’agir d’accidents, les mêmes que pour Evans ou Frank, mais des accidents que je gère différemment.

**Au départ, il y a le hasard, mais  
ensuite c’est plus complexe...**

Prenons un exemple, disons l’image réalisée d’après le roman « *Invisible Man* » (1952) de Ralph Ellison. J’étais en train de parler avec un ami qui enseigne la littérature et qui, lors de notre conversation, a mentionné ce livre et je lui ai dit que je ne l’avais plus lu depuis environ 1974. Il m’a vivement conseillé de réessayer. Je me suis alors dit que je devais le relire et aussitôt après avoir lu le prologue m’est venu cette image, sans me dire que cela signifiait ceci ou cela : j’ai juste pensé qu’il s’agissait d’une image. Ce que je veux dire, c’est que c’était une opportunité pour moi de faire une image et cela s’est fait complètement par accident. Les images réalisées après une lecture, je les appelle d’ailleurs mes « lectures accidentelles ». Ce n’était pas planifié. Bien sûr, après il faut travailler. Ralph Ellison décrit des scènes qui n’existent pas et qu’il faut rendre visibles. Dans ce cas il y a donc beaucoup à faire. Pour d’autres images, j’ai par contre eu bien moins à construire.

**Vous faites appel à des acteurs  
comme modèles ?**

Ce ne sont pas à proprement parlé des acteurs, dans le sens qu’ils auraient été formés dans des écoles pour acteurs. La plupart du temps il s’agit juste de personnes que j’ai rencontrées et dont l’apparence m’intéresse. Je n’utilise pas d’acteurs car je n’en ai pas besoin : je ne leur demande pas de jouer, juste de se comporter. Je n’utilise pas de techniques de jeu ou quelque chose du genre. Je crée des situations que je peux, je l’espère, habiter d’une certaine façon. Je ne pense pas qu’ils jouent, c’est pourquoi je n’aime pas le mot « scène » pour mes photos, car cela correspond à une grosse machinerie, avec script, direction

d’acteurs et planification. Il n’y a rien de tout cela chez moi : juste des situations dans lesquelles les gens sont mis et amenés à se comporter, plutôt qu’à jouer, je pense.

**La ville de Vancouver est-elle  
toujours importante dans votre travail ?**

Ni plus ni moins qu’elle ne l’a jamais été. Je n’ai jamais senti que c’était important mais je sais que cela l’a été d’une certaine façon, sans le chercher. J’y suis né, j’y ai grandi et j’y ai passé l’essentiel de ma vie. Je la connais et j’ai trouvé comment y travailler. J’ai découvert que c’était un endroit intéressant pour moi, car Vancouver est comme différentes autres villes. Elle a du caractère, mais ce n’est pas New York ni la Cité Eternelle. C’est une ville qui peut en devenir une autre. Elle a une qualité d’anonymat et de globalité utile pour ce que je tente de faire. Et je pense que cet anonymat aide d’autres personnes, vivant dans d’autres endroits, à entrer dans mes images parce que ce n’est du coup pas relié à quelque chose de précis : c’est familial, un espace déjà vécu par tout un chacun. Cela me fait penser à l’un des films sélectionnés pour la section cinéma et photo, celui des frères Dardenne. Leurs images de Bruxelles ou d’autres villes belges me font penser à Vancouver. Il y a chez eux une sensibilité similaire, une sorte de néoréalisme, qui est l’une des principales directions vers lesquelles j’essaye d’aller aussi. Leurs images de la Belgique ne sont pas très différentes de mes images du Canada. Tout le monde porte les mêmes vêtements, conduit les mêmes voitures, connaît les mêmes problèmes. Il y a là une réelle similitude d’esprit.

**Le passage du « click » au « double  
click », avec l’arrivée du digital en  
photographie, a-t-il un impact sur  
votre travail ?**

Oui, certainement, parce que je réalise des montages digitaux qui me donnent beaucoup de liberté, et de liberté par rapport à pas mal de problèmes qui étaient difficiles à gérer auparavant.

Cela a un grand impact sur moi, bien que je n’utilise pas constamment le digital, car je n’en ai pas tout le temps besoin. Beaucoup de mes photos sont faites avec plus qu’un négatif et cela aurait impossible avant l’arrivée de cette technologie. Pour moi c’est d’une grande aide, même si je n’ai pas d’appareil digital et que j’utilise toujours le film, parce que la précision du rendu est bien meilleure qu’avec le digital. Je scanne mes films et j’espère ne jamais devoir arrêter d’utiliser l’argentique.

**Dans l’exposition, on peut voir  
plusieurs « tableaux » très récents...**

Deux-trois images sont récentes, mais une est vraiment nouvelle, et est montrée pour la première fois. Elle a été réalisée au cours de l’été 2010. On y voit un garçon tombant d’un arbre, un sujet simple mais qui nous parle de la loi de la gravitation et de la gravité, cette force d’attraction terrestre à laquelle on ne pense pas et qui nous maintient pourtant au sol. Elle est toujours en action, chacun l’expérimente quotidiennement sans y penser, mais comment arriver à montrer tout cela ? Comme tous les enfants, je suis tombé des arbres. Accidentellement, je m’en suis souvenu et cela m’a fait penser que l’acte de tomber permettrait de rendre visible l’énorme puissance cosmique qu’est la gravitation. « *Boy Falls from Tree* » (2010) est un poème qui lui est dédié.

**Propos recueillis  
et traduits de l’anglais par  
Christine De Naeyer**

**Jeff Wall *The Crooked Path*  
Jusqu’au 11 septembre au Bozar  
www.bozar.be**

**Un riche catalogue, sous la direction de  
Hans De Wolf, paru aux éditions Ludion,  
réunit des essais de différents auteurs. Il  
accompagne le dialogue de Jeff Wall avec  
les artistes qui l’ont marqué tout au long  
de son parcours et propose, également, de  
nouvelles lectures de son œuvre.**

## PRIX DE SCULPTURE APPEL A CANDIDATURES

Depuis 2001, la Fondation Marie Louise JACQUES, Fondation pour la promotion de la sculpture belge 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 2011 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 30 novembre 2011 au plus tard à l'adresse suivante :  
Secrétariat de la Fondation Marie-Louise JACQUES, Madame Hélène Martiat  
5 rue du Moulin 5670 MAZEE

Pour tout renseignement complémentaire ou demande du règlement du Prix 2011 :  
fondationmarielouisejacques@yahoo.fr  
Pour 2010, le Prix de la Fondation a été attribué à Madame Lucia Bru, la mention "Marc Feulien " a été décernée à Monsieur Lionel Estève. La réception de remise de ces Prix se tiendra le 14 octobre 2011 à 19h00 au Musée Félicien Rops de Namur.



# BIRD'S EYE VIEW OF ...

## Regards sur une ville et une collection

**Du 14/10/2011  
au 25/02/2012**

**Musée des Beaux-Arts  
de Charleroi**

Jacques Alsteen  
Alain Bornain  
Samuel Buckman  
Andréas Bunte  
Paul Casaer  
Marie-Noëlle Dailly  
Félix De Boek  
Paul Delvaux  
Audrey Finet  
Agnès Geoffray  
Jean de Lacoste  
Marcel Leborgne  
Karel Maes  
René Magritte  
Xavier Noiret-Thomé  
Juan Paparella  
Pierre Paulus  
Mira Sanders  
Emile Tainmont  
Adrien Tirtiaux  
Emmanuel Van Der Auwera  
Hannelore Van Dijk  
Raphaël Van Lerberghe  
Fernand Verhaegen

**Où :** Musée des Beaux-Arts, place du manège, 1 (extension vitrée) - 6000 Charleroi  
**Ouvert :** mardi > vendredi : 9h > 17h - samedi : 10h > 18h - Gratuit : 1<sup>er</sup> dimanche du mois  
**Infos :** +32 71 86 11 34 - 35 - 36 - [www.charleroi-museum.be](http://www.charleroi-museum.be) - [www.incise.be](http://www.incise.be)

Une exposition conçue par l'espace d'exposition Incise en collaboration avec le Musée des Beaux-Arts et avec le soutien de l'asbl Les Amis des Musées de la Ville de Charleroi.



CHARLEROI

MBArts

incise

SIGMA  
COATINGS



GenLeParc

CS

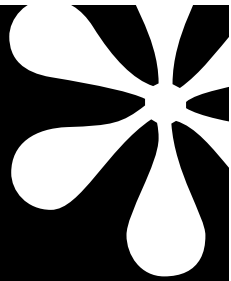
WATCH  
THIS  
SPACE

RE  
SER  
VOIR A

Editeur responsable : Antoine Tanzilli - Echelon de la Culture de la Ville de Charleroi

# Chronique 2

Aldo Guillaume Turin



## UN TEMPS SANS AGE

Peu importe, après tout, qu’on s’attache à fouiller dans le passé ancien ou récent du cinéma afin de trouver la perle rare, le testament d’auteur ou une expérience restauratrice de confiance dans le médium. Au travers de l’image de ce monde étranger à nos intérêts, de cet espace et de ce temps qui brillent dans un rayonnement des millions de fois plus envahissant que celui de nos projets de réforme ou de justice personnelle, comment ne pas voir la merveille ? Le cinéma s’entête à être un contrefort à la rêverie de l’adulte tardif dont chacun de nous, aujourd’hui surtout que l’information tyrannise la planète, cherche à dissimuler en lui la forme immanente. C’est le secret que l’on cache à autrui, le cygne de Lohengrin sur les eaux blanches, la chambre où il pleut en dedans révélée par *Stalker*. Un adulte tardif ? Les sceptiques en tous genres douteront immédiatement de la réalité de cette figure.

Cependant, un adulte tardif, chacun l’est un peu malgré lui. Cela résulte du fait que l’on s’estime dérangé sinon inquiet par un fantôme habitant les replis de la conscience. Tout se passe, que les choses soient dites clairement, comme si nous voulions ignorer ce redoublement de l’ego. Il semblerait que les paysages, les sentiments, les loisirs de l’enfance se soient transformés contre notre gré en préliminaires d’un état ultérieur, et que celui-ci soit devenu la mesure de notre vie, le détenteur de ressorts qu’auparavant nous avons été impuissants à faire nôtres. L’adulte dont il est question ne se résume pas dans quelque effigie, quelque totem de soi : il est un acte qui nous inclut et nous résiste. Il est une force qui parvient à repousser, plutôt même à éliminer les moments où l’esprit assaille le corps, et où le corps, de façon intentionnelle mais tout autant de façon dispersée, trie les injonctions et les lignes de risque contraires qui au long des années nous façonnent.

Et le cinéma - car le cinéma possède le don d’aller droit au cœur, à moins qu’il ne rebute ou n’indiffère, qu’il ne soit considéré que comme une donnée triviale, égale à une distraction et frivole comme elle - sera pour lui une trajectoire partie de l’enfance pour aboutir à ce point où il apprendra que la capacité à être rédime seule la capacité à être. Et que l’espoir qu’alors il conçoit ouvre des voies à l’intuition, à l’imaginaire, maintenant comme autrefois, pour que tout ce qui signifie puisse s’observer en dehors de toute chronologie.

L’adulte caché, souvent honteux, condamné de ce fait à un mauvais silence, a en propre de tarder à éclore : voilà sont fatum. En revanche, aucun type d’obstacle ne l’empêche de se sentir porteur d’une hétérogénéité par rapport aux règles et coutumes ordinaires, par rapport aux mises en demeure qu’ordonne la psyché sociale : on le suppose, on le constate même assez averti pour croire qu’il gagnera la première manche contre les perspectives réifiantes et, n’hésitant pas à les contrarier à plaisir, à en contredire l’usage. Le cinéma l’aidera, s’il le souhaite, à lui faire gagner les suivantes.

\*

L’exposition de Frank Scurti qui se tenait au Musée d’Art moderne et contemporain de Strasbourg l’été dernier avait un accent majeur. A la fois immense enceinte de jeu, cabinet de curiosités actuelles, semblant d’entrepôt aux mains de bâtisseurs d’utopies commerciales mondialisées, enchevêtrement de coulisses et de machineries agencées au plus profond du palais de Xanadu, elle enflammait le jugement en raison de l’importance accordée au soin que l’artiste met à réaliser lui-même le rassemblement de ses pièces.

L’intention qui mène Scurti à disposer ses constructions d’objets le long des murs ou au sol, quand il ne s’appuie pas sur les ambiguïtés

métaphoriques auxquelles il convertit l’aire qu’il a reçue et dont il redessine frontières et volumes, cette intention n’est pas facile à définir. C’est pourquoi, en plus de l’organisation matérielle, l’artiste s’emploie à souligner tel aspect ou tel autre par des notices explicatives, des textes qui respirent à la fois le savoir-faire et le savoir-dire. On vient buter contre un monde à part et qui cependant est le monde lui-même, le monde à marche forcée que l’on connaît. Les textes de Scurti l’éclairent à petites touches, adoptant un ton confidentiel dans certains cas ou plaçant à leur horizon le corps à corps préexistant aux assemblages rencontrés ici. Rien de moins pédant que ces énoncés qui ont la politesse de la virtuosité sage.

Comme si une action clandestine avait sournoisement bousculé ces objets de toutes provenances, quoique solidaires en général des preuves que l’on donne d’un air de famille avec l’univers industriel, le désordre règne parmi ces sortes de promesses d’un lever de rideau, d’un accès au luxe et à la supériorité démonstrative. A peine s’engage-t-on entre ces rutilantes panoplies, ainsi qu’on le ferait à l’intérieur d’une foire marchande abreuvant notre envie de confort et d’éclat, que l’un des aveux de Scurti revient en mémoire, lorsqu’il dit vouloir déstabiliser l’équilibre entre contenus et contenants, bouleverser la hiérarchie entre la fidélité à des codes sociaux et celle à un vocabulaire formel dominé par une évidente visée esthétique. On finit par se demander quelle obsession offre à Scurti le pouvoir d’altérer l’une par l’autre.

Sommés de faire lien, les matériaux se montrent réfractaires à la combinaison pure et simple. Les pièces de ce puzzle surdimensionné et exponentiel s’isolent, se mentent ou, plus rarement, se répondent. L’image d’un dédale s’impose à l’esprit, d’une genèse fort complexe mais attirante, alors que la pensée de ce qui fait que l’on est face à des zigzags stratégiques confirme la solitude où l’on se sait enfermé. Quel sens peuvent avoir ces montagnes qui ne s’adressent à nous que chargées d’énigme ? Peut-on supporter de ressentir à la découverte d’une enclave d’atelier, gorgée des résidus et ustensiles renvoyant à diverses techniques, une impression de fatras si exubérant, si empreint de folie qu’il paraît être à deux doigts d’une catastrophe ? Celle-ci ne va-t-elle bientôt, tout de suite, se déclencher pour ensuite s’éteindre, une fois le mal fait, et démasquer une fiction prisonnière de la fiction ? Un atelier d’artiste est un local où joies, drames et trouvailles se conjuguent – mais voici qu’il dévoile que son habitant en a perdu le contrôle. Plus loin, c’est un grand format de rue qui appelle le regard, il y manque les passants, rien qui étonne, mais il y a un nombre incalculable de restes comme quoi ils ont existé : il suffit pour recenser ces restes et les commenter de prendre distance avec cet hommage indirect et grinçant aux rues d’ici et d’ailleurs qu’a composé le plasticien.

Chaque salle du musée de Strasbourg résonne à ces œuvres fortes parce que suggérant que l’explication demeure, à leur sujet, aussi hypothétique que l’intrigue qui se noue devant nos yeux. Y compris quand l’artiste s’autorise à prendre le large, en imaginant des références géographiques fabuleuses qui remettent en cause les opinions à propos du concept de territoire, ou quand il jalonne un périmètre distinct à l’aide de sculptures qu’il baptise caducées, des fûts creux et minces, élanés, greffés de cannettes de bière et qu’une peau de serpent enveloppe d’une gaine sacrale. *Snake Skin Maps*, travail qui s’attache à une étude de la dérive des continents, exprime, par le tracé nouveau imposé à la planisphère, le besoin de se tenir à l’écart de prémisses, de leçons trop longtemps rebattues. Il s’agit de livrer une réflexion sur les phénomènes qui nous entourent et que convoque le langage, sur le recours à des outils graphiques dont les constituants obtempèrent à une séparation d’avec la présence naturelle. Une carte-python

permet que s’improvise un échange entre le réel le plus brut et la création artistique qui, électivement, a souci de le requalifier.

Le hasard a voulu qu’à Bruxelles, mais au printemps cette fois, une prestation d’Olivier Stévenart poussât des portes aussi dans cette direction. Pourtant, chez lui, pas d’allusion directe à la nature ni à la surabondance des seuils de lecture qui se laissent deviner dès qu’on l’aborde. Le mot « prestation », le premier, est sans doute contestable. Car une prestation suppose l’engagement de quelqu’un dans une dynamique dont il va assurer au fil des minutes, des heures, des jours, le maintien, et cela aussi bien au plan des attributs qu’il réclame que des accessoires auxquels il fait confiance pendant qu’il s’exécute. Bref, il n’y a pas de dynamique volontaire qui prévale sans une posture choisie, sans que ne se développe et ne se parachève un dessein. Stévenart, au plus, pourrait affirmer qu’il est en résistance.

En fait, il pratique l’installation, laquelle correspond toujours à une pratique du lieu. C’était en l’occurrence le Centre de couleur contemporaine qui accueillait le projet : un lieu en contact avec la chaussée proche grâce à une ample vitrine, et où la lumière directe et la lumière indirecte dialoguent – mais dans une réciprocité discrète. Aucune crainte d’avoir à redouter le démon du confinement.

Une installation offre à un lieu un potentiel de métamorphose qui conduit à transférer sur un espace intérieur ou, si l’on enjambe un parapet, si l’on passe du côté des jardins, des rivages, des parcs, des forêts, sur une étendue de terre sauvage ou mise en servitude, les propriétés d’une écriture en quête de déploiement. Avec la nuance que ce déploiement objectera que les moyens traditionnels, les artefacts se rattachant à l’ère pré-moderne – la feuille de papier, le carnet de croquis, le tableau – se trouvent écartés au profit d’un mode d’approche où les traces se justifient de ce qui est concret. Or, pour ce qui touche au projet de Stévenart, on est frappé de voir et de comprendre qu’il n’invite aucunement à apprécier un résultat mais, face aux certitudes autoritaires répandues par les spécialistes, qu’il préfère la formule interrogative suivante : « Que se passe-t-il vraiment sous votre regard ? » Il n’oublie pas que ni le saisissement de l’esprit ni les révolutions qui en procèdent n’échappent au temps, aux circonstances personnelles, aux tropismes surgis d’un échange avec le visible qui participe de l’étoffe discontinue, irruptive, de celui-ci.

La toumure qu’il fait prendre à ses actes, avant de les conclure, demeure inscrite dans l’espace où c’est à une mystérieuse apparition-disparition des objets que l’on assiste, tout en éprouvant combien Stévenart se garde des présupposés qui envahissent la culture des galeries, des collections, combien il désapprouve les querelles critiques qui polluent le discours. Ce qui selon lui relie la subjectivité à l’expérience quotidienne, contribuant à faire s’épanouir des zones de négativité, c’est le désir de confrontation avec les puissances primitives du dénuement : que l’aventure de la création laisse respirer les choses et du coup, loin de les maquiller, de les nier, qu’elle se porte au plus près d’elles. Il y a dans une telle attitude comme un écho à Baudelaire, lequel proclamait son horreur envers la passivité cynique et présomptueuse qu’il remarquait chez ses relations avides de visiter les salons d’art et se flattant d’incarner une élite infaillible parce que détentrice à part entière des droits au jugement.

Il s’agit donc d’une installation qui se désinstalle. La démarche se répète de lieu en lieu, et Stévenart anime des chantiers dont il s’affirme l’ouvrier et l’artisan, parlant plus volontiers de « métier » que de but à atteindre, bien qu’il faille se rendre à l’évidence qu’il possède une parfaite maîtrise des règles de fabrique et de finition de son ouvrage. Les murs qu’il traite, les pavements qu’il refaçonne ou

redispose, les couleurs dont il enduit parfois une saillie ou un angle : impossible de ne pas s’apercevoir que jamais l’on ne veut se situer hors sujet. Le lieu s’exalte de ne pas être enrichi d’apports extérieurs qui trahiraient sa substance particulière, il se passe que tel élément existant soigneusement lissé ou que tel autre remanié avec un ascétisme d’une absolue finesse en viennent à se fondre en douceur dans un palimpseste. Le Centre de couleur contemporaine aura été à cet égard un exemple : le travail, exigeant que le regard posé sur lui se modifie en chemin, soit en se contentant d’être surpris, soit en répercutant les versions différentes auxquelles se soumettent plusieurs détails, s’y montre littéralement immergé dans le corps du bâtiment, inséparable de ses structures premières. De là sans doute l’idée d’intituler l’ensemble « *Der Gehülfe* », qui signifie, dans l’allemand en usage en Suisse, l’assistant, et peut-être nous indique l’intention de rompre avec le statut de celui que l’on dit ou qui se dit artiste, de transformer le promoteur de visions en « fournisseur ».

\*

Berlin implore la gifle d’un souffle d’air aussitôt que juin arrive. Les endroits les plus courus s’asphyxient. Une cire invisible, brûlante, freine les gestes, paralyse jusqu’à l’envie de boire et de se nourrir. Heureusement, les musées recèlent des trésors qui sont également de fraîcheur et l’on ne s’y rend qu’avec l’impatience de s’instruire tout en sentant passer sur ses membres un avant-goût de l’automne. C’est dans ces conditions que l’on se souvient de la « *pensée d’antichambre* » que défendait Siegfried Kracauer, exilé forcé et étonnant analyste de la méthode historique, comparable pour lui à l’échelonnement des plans dans un film. Mais c’est un froid de mort qui en 1933 tombait sur les têtes et a jeté ce représentant de la pensée européenne dans le gouffre de son destin.

Quel sens pourrait avoir une énumération de noms ? On évoquera ces listes qui, en noir et blanc, s’impriment sur les pages des annuaires téléphoniques. Les listes de l’administration auxquelles la société nous renvoie dès la naissance, celles éditées quand fait rage la guerre, celles qui consolent de l’illusion radicale qui nous domine. Il y a un univers de l’identité qui n’a rien en commun avec les lettres d’alphabet chiffant un visage.

L’aptitude à la vérité que soutient quelqu’un, voilà la pierre de touche, et l’on y a songé à cause de certains noms, en mai 2011, dans la capitale belge. Derrière ces noms, des tableaux et un accrochage de formats impressionnants par la taille et le mouvement qui en eux entretient le feu de l’énergie. Et derrière ces tableaux, le rendez-vous avec de jeunes peintres qui tenaient à ce que leur apparente aisance ne trompe pas sur leurs pensées. L’atelier où ils traquent l’impondérable, ils le louent et se le partagent, ce qui ressemble à un récit d’affection mutuelle mais dans leur cas les immunise du test de légitimité qu’on s’attend à voir subir par des débutants. Changé pour deux jours en hall d’exposition, cet atelier prouvait quelque chose comme le scrupule du lyrisme. Manon Bara, Anne Bertinchamps, Denis Crutzen, Elise Leboutte, Sarah Majerus, Capucine Simonis et Britta Vossmerbäumer y avaient fait de leurs noms la proue de demain.

# Agenda

Liège

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

3, Parc de la Boverie, 4020 Liège  
T: 04 343 04 03  
Prix GEORGES COLLIGNON 2011 - 23.09 > 30/10/11

**Musée de l'Art wallon**  
Salle Saint-Georges  
Féronstrée, 86 4000 LIEGE  
32 (0) 4 221 89 11

**Grand Curtius**  
Féronstrée - 4000 LIEGE  
Mehmet AYDOĞDU, de et vers un devenir nomade. 08.09 > 31.10.11

**Les Brasseurs**  
6 rue des Brasseurs, 4000 Liège.Tél.04/22.4.91  
Chantier de l'utopie du 07.09.2011 au 08.10.2011

**Centre culturel des Chiroux**  
8 Place des Carmes 4000 Liège  
T.04 2224445  
La feinte du monde TempoColor  
Babillage Karim Baggili  
> ma 18|10|11

**Une certaine gaieté...**  
9/11 rue des Mineurs, 4000 Liège  
Emilie Danchin>11/10

**Mad Parc d'Avroy**  
à Liège T. 04 2223295  
VEROVISATION>26/11

**Espace 251 Nord**  
251 rue Vivegnis 4000 Liège  
T.: 04 2271095

**Experience Gallery**  
76 Av. Blondens 4000 Liège  
T.: 04 2526556  
>15/10: Rudy Pijpers

**Galerie Flux**  
60 rue Paradis, 4000 Liège,  
Tél. 04/253.24.65  
28/10-12/11 : Juliette Rousseff  
fin nov.: Ludovic Demarche

**Liehrmann**  
4 Bd Piercot 4000 Liège  
04 2235893  
Gordon Hopkins >16/10

**Monos**  
39 rue Henry Blès 4000 Liège  
04 2241600  
>30/10: Michael Kravagna

**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  
>12/9: Luc Etienne, gravures

**La Châtaigneraie**  
Centre wallon d'Art Contemporain  
Chaussée de Ramioul, 19  
T.:04/2753330

**Nadja Vienne**  
5 rue Cd Marchand 4000 Liège

**Centre culturel de Marchin**  
place de Grand Marchin  
T.: 085 41353381  
>30/10: LISE DUCLAUX

Verviers

**Galerie Arte Coppo**  
62, quai Jacques Brel,  
83 rue Spintay 4800 Verviers  
087/331071

Stavelot

**Le Triangle Bleu**  
Cour de l'Abbaye, 4970 Stavelot  
080/864294  
merc. au dim. de 14h à 18h30  
>23.10.2011: FORREST  
expo collective

Eupen

**Ikob**  
Musée d'Art contemporain Eupen  
Loten 3, 4700 Eupen T. 087/560110  
du jeu. au di.: 14/18h  
>23.10.2011 ikob PRIX de la Peinture 2011

Luxembourg Belge

**Centre d'art contemporain du Lux**  
BP56 T.: 061/315761 Florenville  
Halles à charbon // Montauban-  
Buzenol: >16 octobre 2011  
Christian Lapie (F) - Installation

**L'Orangerie**  
**Centre culturel de Bastogne**  
58 rue du Vivier 6600 Bastogne  
061 216530  
1/10-6/11: Luc Ewen, photographie

La Louvière

**Centre de la Gravure et de l'Image imprimée.**  
10 rue des Amours, 7100  
La Louvière  
T.: 064 2787272/4  
>18/9: Chemin faisant ...  
... à travers les collections du musée...

**Musée lanchelevici**  
21 Place Communale, 7100  
La Louvière, T.: 064/28 25 30  
Helvetica, Céramiques suisses  
29/10/2011 au 08/01/2012  
>21/01/2012 au 17/03/2012  
Traces. Emile Desmedt, Michel  
François, Anne Jones, Lucile Soufflet

Mariemont

Musée Royal de Mariemont  
100 Chaussée de Mariemont,  
064 212193  
ATELIER DU LIVRE DE MARIEMONT  
> 2 /10

Tournai

**Maison de la culture de Tournai**  
Bd des Frères Rimbaut 7500 Tournai  
T 069 253080  
8/10 au 6/11 LA S GRAND ATELIER  
IRÈNE GERARD, RÉGIS GUYAUX,  
ALEXANDRE HECK, LÉON LOUIS,  
DOMINIQUE THÉATE

**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  
>18/9: Bernard Plossu, Charleroi par  
Plossu Melli, l'autre Royaume  
Susanna Majuri, Nordic Water Tales

**B.P.S. 22**  
Boulevard Solvay, 6000 Charleroi  
T.064 225170  
jeudi -dim. de 12H à 18H  
EUROPUNK. La culture visuelle punk  
en Europe, 22/10 > 22 janvier 2012

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

Mons

**BAM (Beaux Art Mons)**  
8 rue Neuve 065 40530628

Le Modèle a bougé: 10/9-5/2/2010

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

Namur

**Maison de la Culture**  
14 Av. Golinvaux, 5000 Namur  
T.081/229014, de 12H à 18H00,  
>30/12: Pinochio &Co, Contes de Fées  
et art contemporain.

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

Grand Hornu

**MAC's Musée des arts contemporains**  
**Grand Hornu**  
82 rue St Louise 065 652121  
>2 octobre 2011 : "Je suis seul, avec  
vous" expo collective

Bruxelles

**Aeroplastics**  
32 rue Blanche, 1060 BXL  
T.: 02/5372202  
>22/10: Carlos Aires

**Aliceday**  
10 rue du Rouleau  
B-1000 Brussels  
T./ 02 6463153  
CHARLOTTE BEAUDRY  
'SKIN DEEP'  
10/09/2011 - 22/10/2011

**Argos**  
13 rue du Chantier, 1000 BXL  
T : + 02 229 00 03  
Meeting Points 6: Locus Agonistes –  
Practices and Logics of the Civic  
Curated by Okwui Enwezor  
2 October– 18 December 2011

**Artscope**  
35 Bd St Michel, 1040 BXL,  
02 7355212  
>14/10: C'est un livre? Une oeuvre  
d'art? expo collective

**Art@Marges Musée**  
rue haute 312  
1000 Bruxelles T.: 02 5110411  
>25/9: Quoi de neuf?

**Baronlan-Franceoy**  
2 rue Isidore Verheyden 1050 BXL  
T. :02 51292951  
Florian Maier-Aichen  
>October 29, 2011

**Botanique**  
236 rue Royale, 1210 BXL,  
02/218 37 32  
> 06.11.11: Bob Verschueren

**Bozar**  
23 rue Ravenstein, 1000 BXL  
T.:02/507.84.80  
Beyond the Document  
Photographes belges contemporains  
>25.09.11

**GALERIE FAIDER**  
12 rue Faider 1060 Bruxelles Belgique  
>10/11: Christine NICAISE

**La Centrale Electrique**  
44 Pl Ste Catherine  
02/2796444  
>25/9/2011Masters Sint-Lukas

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

**Contretype**  
1 Av de la Jonction 1060BXL  
02 5384220  
>THE NEW EUROPE  
Lukasz Trzcinski  
14/09 - 16/10 2011

**Galerie Didier Devillez**  
Rue Emmanuel Van Driessche, 53  
1050 BXL Tél. 02/215.82.05  
>29/10: DENIS DE MOT

**Etablissements d'en Face**  
161, rue A.Dansaert, 1000 BXL  
02/2194451  
T.A.L.E.  
The After Lucy Experiment  
10.09.11 - 15.10.11

**Komplot**  
295 avenue Van Volxemlaan,  
B-1190 Brussels

**Greta Meert**  
rue du Canal 13, 1000 BXL.  
T. 02/2191422  
>5/11: Technique & Sentiment  
Une exposition imaginée par Didier  
Vermeiren

**ISELP**  
31 BD de Waterloo, 1000 BXL  
02 5048070  
>17/12: L'Iselp fête ses 40 ans  
CÉLÉBRATION(S)

**Rodolphe Janssen**  
35 rue de Livourne, 1050 BXL  
T.02/5380818  
WALEAD BESHTY  
10.09 > 29.10.11

**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  
>15/10: « LOUP MICHIELS»

**DE MARKTEN**  
5 Vieux Marché aux Grains, 1000 BXL  
T. 02 5123425  
>2/10: Dutch Design Bike

**Meessen De Clercq**  
2a Rue de l'Abbaye  
1000 Brussels  
>15/10: La Vie Mode d'Emploi  
(Life A User's Manual)

**Jan Mot**  
190 rue Antoine Dansaert1000  
BXL 02 5141010  
>25/10: Mario Garcia Torres

**Office d'Art Contemporain**  
105, rue de Laken - 1000 BXL  
0 2 512.88.28  
Evelyne de Behr • en ligne  
21/07/2011 - 17/09/2011

**Pascal Polar**  
108 ch de charleroi 1060 BXL  
02/5378136  
Merc.au sam., 14h à 19h  
>29/10: La Vie en Rose

**ROSSICONTEMPORARY**  
Rivoli Building, ground floor # 17,  
chaussée de Waterloo 690  
1180 Brussels T:0486 31 00 92  
22/10 - 19/11: Emmanuel Tête  
(mezzanine) Eleonore Gailliet & Lionel  
Vinche

**Xavier Hufkens**  
8 rue St Georges 1050 BXL  
02 6396738  
Adam Fuss  
The Space Between Garden and Eve  
10 September - 22 October 2011

**WIELS, Centre d'Art Contemp.**  
Av. Van Volxemlaan 354  
1190 BXL  
tel +32 (0)2 340 00 50  
> 08-01-2012 / Exhibitions  
Alina Szapocznikow : Sculpture  
Undone, 1955-1972

Hasselt

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

**Z33, Zuivelmarkt, Hasselt**  
011/295960  
Numen / For Use - NET  
03.07 to 02.10.2011

Antwerpen

**Extra City**  
Mexicostraat, Kattendijk,  
Kaai 44 T: 0484 421070  
>23/10: A Slowdown at the Museum

**M HKA**  
Leuvenstraat, 2000 Anvers,  
tél:03.2385960  
>31 déc 2011  
- JEF GEYS

**Micheline Szwaјcjer**  
14, Verlaatstraat , 2000 ANVERS.  
T:03/2371127  
(today)  
08 September - 22 October

**Maes & Matthys Gallery**  
Pourbusstraat 3, 2000 Anvers  
+32-478-48.50.31  
LIEVEN SEGERS >22 October 2011

**Zeno X gallery**  
16 L. De Waelplaats 16  
03 2161626  
Kim Jones  
September 9 - October 8, 2011

Gent

**S.M.A.K.**  
Stedelijk Museum voor Actuele Kunst  
Citadelpark, 9000 Gent T.09/2211703  
tous les jours 10/18 h  
> 26.02.2012  
Tomorrow Is The Question |  
Collectiepresentatie

**FORTLAAN 17**  
Fortlaan, 9000 Gent,  
T.09/ 222.00.33

**Galerie Tatjana Pieters**  
Burggravenlaan 40/ 2nd floor  
9000 Gent + 32 9 324 45 29  
17.09.2011 – 30.10.2011  
CHANGE OF ADDRESS :: NIEUW-  
VAART 124/001

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. >23/10: "Entrez dans notre di-  
mension"

**LaM**  
+33 320196880  
Musée d'art moderne, d'art contempo-  
rain et d'art brut  
29/10-22/01: Dove Allouche

**49 Nord 6 Est - FRAC Lorraine**  
1 bis rue des Trinitaires F-57000 Metz  
T.: +33 (0)3 87 74 20 02  
>18/9: Berni Searle

**Palais de Tokyo**  
13 Av Président Wilson 75116 Paris  
+33147235401  
> 31 DÉCEMBRE 2011  
SESSION 3 / OLAF BREUNING / THE  
ART FREAKS

**Le Plateau**  
angle de la rue des Alouettes  
+33 153198410  
>20/11: Alien Theory

Luxembourg

**Mudam Luxembourg**  
Musée d'Art Mod. Grand-Duc Jean  
3, Park Dräi Eechelen  
L-1499 Luxembourg  
+352 45 37 85-960  
>18/09/2011: OUT OF STORAGE III  
REPLAY  
CONRAD SHAWCROSS  
16/01/2012 - 06/05/2012

**Toxic Galerie**  
2 rue de l'Eau  
1449 Lux. +352 26202143

**Casino Lux.Forum d'art cont.**  
41, rue Notre Dame, 2240 Lux.,  
T.352 22 50 45 tous les jours, sauf le  
mardi : 1er octobre 2011 - 8 janvier  
2012: Found in Translation, Chapter L

**Galerie Nel Licht**  
rue Dominique Lang Dudelange  
T. 352 51612129220  
7.09. - 18.11.2011  
SLEEP DISORDERS  
26.11.2011 - 05.01.2012  
**Galerie Dominique Lang**  
gare de Dudelange  
SLEEP DISORDERS  
26.11.2011 - 05.01.2012  
ARMAND STRAINCHAMPS  
14.01. - 25.02.2012  
LEONORA BISEGNO + CLAUDIA  
PASSERI

Hollande

**Bonnefantenmuseum,**  
Maastricht250 Av Céramique  
6221 Maastricht +31 433290190  
Extended Drawing  
Sol LeWitt, Robert Mangold,  
Bruce Nauman, Richard Serra  
18.09.2011 – 15.01.2012

## Abonnez-vous!

> Belgique 2 ANS : 2€ ¥ > Etrange 2 ANS : 5€ > N; Compt e: 240-0016055-54

R daction : asbl Flux ¥ Edit.resp. : Lino Polegato / Conception graphique, remerciements Anne Truyers  
60 rue Paradis,4000 Li ge ¥ T l. : +32.4.253 24 65 ¥ Fax : +32.4.252 85 16 ¥ E-mail : fluxnews@skynet.be

Avec le soutien de la

Fédération Wallonie-Bruxelles





LEON EECKMAN

FINE ARTS INSURANCE

[art@eeckman.be](mailto:art@eeckman.be)

soutient l'art à Venise