



FLUX NEWS

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

Trimestriel d'actualité d'art contemporain: avr., mai., juin 2009 • N° 49 • 3 E



Suicide
ONE POINT

2 Édito.

4 Page consacrée à Werner Moron, qui s’affiche comme candidat à la représentation francophone du pavillon belge à Venise.

5 Vienne, une surprenante installation d’Anish Kapoor, par Luc Hermann. Liège, Biennale de la gravure, commentaires de Caroline Coste. Frédéric Lefever au BPS22 par Benoît Dusart.

6 Londres: Tate, exposition de Mark Rothko par Aldo-Guillaume Turin.

9 Dix commentaires réalisés par les rhétos du Collège Ste-Véronique de Liège sur l’exposition de Jacques Lizène au MuHKA.

10 Clinamen, interview de Nora De Kemper par Baudouin Oosterlynck. Texte sur Marianne Berenhaut par Annabelle Dupret. Au Musée des Beaux-Arts de Tourcoing: Dada East? par Michel Voiturier

11 Expos au Mac’s : Jeux de Mas-sacre, Pascal Bernier et Harun Farocki, “Etapas”,expo design avec les frères Bourroulec, par Michel Voiturier.

12/13 Art Brussels 2009 par Christine De Naeyer: Chantal Beaudry, Els Opso-mer + interview de Karen Renders. Biennale de Venise 2009, Brèves, les événements importants. “Cul de sac” Participation de FluxNews dans le off.

14 Interview de Miam Monster Miam par Lino Polegato.

16 Interview de Man From Uranus par Miam Monster Miam et Bester Langs.

18/19 Double Page centrale: Flux poster pin-up, un collage de Miam Monster Miam .

20 Miguel Chevalier: Fractal Flowers, un texte de Pierre Yves Desaive. Le musée du Graffiti à Paris, hommage à Yona Friedman

21 Expo Didier Mahieu aux Brigittines, texte de Jacques De Maet. Les 17 ans d’activités de l’Office des arts contemporains, par François Liénard.

22/23 Le point de disparition de l’art ou la signature comme unique rémanence du corps glorieux de l’artiste un texte de Jean-Paul Thenot.

24 Performance et émancipation, sur la participation active du spectateur, un texte de Maud Hagelstein.

25 Momentum 2009, entretien entre Monica Klinger et Maud Hagelstein.

26 Le Catteau-Cambrésis, Musée

la seconde moitié du XXe siècle, par Michel Voiturier. Landscapes and trees, expo d’Yves Piedboeuf à la galerie Flux par José Strée.

27 Journal d’un montage de l’exposition de Johan Muyle à la galerie Les Drapiers à Liège par Céline Eloy.

28 Commentaires de Lucien Kroll sur « Bruxelles 1945-1970 : Espoirs et illusions », Micro édition. Exposition à la Maison de la Culture de Tournai par Michel Voiturier. De la bulle au bronze, expo de François Schuiten par Jacques De Maet.

30/31 Deux pages d’Alain Géronnez Bijection votre humeur, un compte rendu d’une exposition collective et “Cousues de fils de couleurs” sur le travail de Nathalie Guilmot.

34 L’Europe de l’art chez Pommery-Vranken par Michel Voiturier. Dans le cadre d’Ars Musica une sélection d’Yvonne Ressler: Un chef d’oeuvre du cinéma muet mis en musique par Peter Swinnen. Insides, une installation de Manuel Alves Pereira.

35 Agenda

E d i t o

Belgium one point! Qu’on ne s’y trompe pas, le collage de la cover illustre bien une réalité visionnaire. L’auteur de cette œuvre, Miam Monster Miam, chanteur, collagiste, entrepreneur-producteur, (lire son interview dans ces colonnes) n’est pas dupe. Il affiche ici clairement son point de vue sur sa destinée. Sélectionné pour le concours Eurovision de la chanson, il crée un faux Elvis qui se produira et chantera à sa place. Avant son passage en direct sur les canaux télévisuels, Miam Monster Miam choisit FluxNews pour « flinguer » symboliquement la marionnette qui singe le King. Etonnant ! Un geste aux allures post punk qui cadre bien avec un humour teinté d’autodestruction revendiqué par l’artiste. Nul doute que son passage éclair dans cette soupe médiatique à forte audience sera plus proche de la performance artistique sophistiquée que du concert pop classique...

Comme nous le rappelle Monica Klinger, directrice de Momentum, interviewée par Maud Hagelstein dans ce numéro, la performance-art est aujourd’hui un processus plutôt qu’un produit fini, poli, consommable. Elle se produit en général en direct devant un public actif qui est conscient que ce qu’il voit entre dans le moule de l’art. Ce qui est, vous en conviendrez, aux antipodes du spectateur de l’Eurovision, respecté en tant que consommateur servile...

S’il ne s’agit pas de performance artistique à proprement parler pour le passage du candidat belge à l’Eurovision, de quoi s’agit-il, alors? L’artiste n’hésite pas à lancer l’idée, non sans humour, d’une performance d’art terroriste wallonne. L’industrie du show-biz piratée de l’intérieur et menacée par un candidat artiste activiste : un bandit masqué d’un nouveau style, qui se sert d’un mime et qui n’hésite pas à remettre en cause, tout en les acceptant, les mécanismes de marché de l’industrie du show business.

Du grand art, assurément ! Pour rester dans la transversalité des genres tout en changeant de décor, citons le Théâtre de la Place qui, dans le cadre du cycle Ars Musica à Liège, proposait une rencontre unique entre danse et musique avec

“Mouvements Fur Lachenmann” du chorégraphe Xavier Le Roy. Comme beaucoup, ce soir-là, j’ai été captivé par la mise en scène. Masqués derrière un paravent qui les fait disparaître aux yeux du public, deux guitaristes jouent une composition sophistiquée constituée en grande partie de sonorités « bruitistes ». Assis devant eux, en avant-scène, deux comédiens-musiciens miment à la perfection et en symbiose les jeux des deux guitaristes. L’originalité du propos pourrait se centrer uniquement sur le son et la virtuosité des deux comédiens à reproduire le geste instrumental mimé. Un constat : la disparition volontaire du corps de l’instrument lui offre un surcroît de présence au niveau du son.

Une présence/absence renforcée et judicieusement mise à profit par le metteur en scène qui crée des entre-deux peuplés de silence où le jeu des comédiens-mimes consiste uniquement à scruter, avec assiduité, les spectateurs présents face à eux. Des spectateurs qui deviennent à leur tour, l’espace d’un regard porté sur eux, les corps glorieux d’une transmutation. En basculant le centre d’intérêt vers les spectateurs, le metteur en scène comble le vide laissé par l’absence du corps sonore en le remplaçant par le plein de nos résonances rendues présentes à travers le jeu des regards jetés sur nous. Nous voici, l’espace d’un bref instant, rendus sujets, devenant à notre tour vivants par un simple jeu de regards.

Comme le souligne Jean-Paul Thénod dans son texte sur le point de disparition de l’art, même si l’après Duchamp a signifié la disparition du lien qui unissait depuis si longtemps le fond et la forme, chaque œuvre n’est qu’un indice de son contenu ou de son créateur et l’art est ailleurs, au-delà du visible.

Une formulation que Yoann Van Parys pourrait reprendre lui aussi à son compte à travers son texte publié dans le cahier spécial de ce numéro et qui est consacré à son séjour au Frac de Metz. L’auteur relie pas mal de monde... Des disparus et des vivants. Au-delà du visible, encore et toujours, l’art se perpétue...

Histoire de l'art et art contemporain

Cours l'après-midi et en soirée

avril > juillet 2009

Séminaires de 8 heures en 4 séances

Maud Assilia – Entre immanence et transcendance: la lumière et l'art contemporain
Julie Bawin – L'artiste commissaire: entre jeu créatif, posture critique et valeur ajoutée
Philippe Franck – Plastiques sonores: le son installé dans la cité
Sarah Gilsoul – MADE IN / OUT AFRICA: la création africaine contemporaine aux prises du monde de l'art globalisé
Anaël Lejeune – Matière, procédures, lieu, structure: sur quelques sculpteurs (post)modernistes

Exposition

DRESS CODE

Ces vêtements qui nous collent à la peau

Elodie Antoine (BE), By-product (BE), Géraldine Chevenier (BE), Camille Diepens (NL),
Lucie Duval (CA), Samuel François (FR), Charles Fréger (FR), Margherita Isola (IT),
Julien Meert (BE)/ Roberta Miss (IT-GB)/ Jonathan Polart (BE), Shado Ota (UK),
Christèle Simonard (BE)/ Marie Van Roey (BE), Nicole Tran Ba Vang (FR),
Dominique Van den Bergh (BE), Liana Zanfrisco (IT)
Du 8 mai au 25 juillet

Institut supérieur pour l'étude du langage plastique asbl Bd de Waterloo, 31 B-1000 Bruxelles
tél: +32 (0) 2 504 80 70 - fax: +32 (0) 2 502 45 26 - iselp@iselp.be - www.iselp.be
Photographie: Dominique Van den Bergh
Installation Black stories in white ©Willy Dory

massacre



Jeux de massacre

Du 22 mars au 30 juin 2009

Visite guidée gratuite tous les
jours du mardi au vendredi à 14h
et le dimanche à 11h et 14h.

MAC's

Musée des arts contemporains
Site du Grand-Hornu
Rue Sainte Louise 82
BE-7301 Hornu
Tél. 00 32 (0) 65 65 21 21
www.mac-s.be



**Par la présente, Werner Moron
se repositionne comme le futur artiste
représentant la Communauté française de Belgique au
sein du Pavillon Belge de Venise.**

**Merci aux nombreuses
personnes qui me soutiennent.**

Shooting into the Corner, une installation d’Anish Kapoor

A Vienne, le Musée d’Arts Appliqués expose quatre oeuvres monumentales de l’artiste londonien d’origine indienne, Anish Kapoor. A côté du déjà connu *Past, Present, Future* (2006), Anish Kapoor a créé pour l’occasion trois sculptures en cire rouge sur les thèmes de la transformation de l’œuvre d’art, de l’absence et de la géométrisation. *Shadow Corner* joue sur la rencontre du carré et du cercle, une sphère se créant en négatif à l’intérieur d’un carré à l’aide d’un bras automatique. L’automatisation se retrouve pareillement dans *Past, Present, Future* et dans *Push/Pull II*, où une plaque métallique racle la cire de ces œuvres semi-circulaires, modifiant ainsi constamment la forme des sculptures, en l’absence de l’artiste. L’absence de l’artiste et donc la notion de *Work in*

Progress se retrouve toujours chez Anish Kapoor, l’artiste ne maîtrisant plus la forme finale que pourra prendre son œuvre. C’est le processus de création d’une forme finale qui constitue la véritable sculpture et non le résultat. Le paroxysme de ce concept de *Work in Progress* est atteint dans son installation *Shooting into the Corner*. Un canon à air comprimé envoie à l’autre bout de la salle des boulets de 11 kilos de cire rouge à une vitesse de 50 Km/h. Au total, vingt tonnes de cire seront propulsées durant l’exposition, à une cadence d’un boulet toutes les vingt minutes. L’œuvre est constituée à la fois du canon, des boulets non envoyés et du mur contre lequel s’est écrasé la cire rouge. Une partie de la cire reste collée contre le mur, tandis que le reste s’en



Anish Kapoor © Wolfgang Woessner/MAK

détache et s’accumule à son pied, créant une forme organique évoluant perpétuellement. L’œuvre est à la fois constituée de son passé, de son présent et de son

futur, renouvelant ainsi le genre de la nature morte. Cette installation pose également la question de l’attente de la violence chez le spectateur. Les gestes ritua-

lisés de l’officiant chargeant le canon créent une attente et donc un stress, qui ne trouvent leur dénouement que lorsque le boulet est tiré par le canon et s’écrase contre le mur. L’exposition du MAK de Vienne offre en très peu d’œuvres une large vision de l’esthétique d’Anish Kapoor et imprègne l’esprit du visiteur en remettant en question la valeur de sa perception.

Luc Hermann

Musée d’Arts Appliqués (MAK), Weiskirchners-
trasse 3, 1010 Vienne. Du mardi au dimanche de
10 à 18 heures. Jusqu’au 19 avril 2009



Marcelo Moscheta, 96 jours, (étude) 2008 Intervention eau forte et papier collant, 2300X3120 (Mention du musée.)

Le Prix de la 7e Biennale est attribué cette année à Kikie Crèvecoeur. On notera cette année deux manifestations périphériques de haute tenue, celle de Geneviève Asse au Cabinet des Estampes (Mamac, Parc de la Boverie à Liège) et la rétrospective Gabriel Belgeonne à la Salle St-Georges du Musée de l’Art Wallon (rue Féronstrée à Liège).

Quel est le point commun de tous ces "artistes-graveurs" exposés en ce moment au Mamac dans le cadre de la septième Biennale de la Gravure à Liège? C’est une des questions que je me suis posée a priori en me préparant à écrire cet article.

La gravure demande du temps, de l’ingéniosité et un certain savoir-faire technique... Mais encore! Ces quelques mots sont bien réducteurs et ne reflètent en rien le plaisir que j’ai eu de découvrir l’éclectisme et l’originalité de tous ces artistes travaillant le même médium. Dans un premier temps, je voudrais saluer le travail intelligent et difficile du jury de sélection (une fois n’est pas coutume) qui, à partir de plus de 700 candidats, a choisi pour le Mamac une quarantaine d’artistes. Pourquoi pas plus ou moins? Pourquoi ceux-là et pas d’autres?

Proposer un éventail varié et inventif de la gravure contemporaine n’est pas simple, il y a autant de démarches artistiques différentes que de graveurs. Mais en visitant cette exposition, j’ai eu le sentiment que non seulement le jury, mais aussi les artistes, "nourrissaient" mon regard, éveillaient ma curiosité et mon envie de découvertes. Dès lors, passer du monde intime du corps comme jeux d’emboîtement de Sofie Vangor à celui, plus politique et dénonciateur, de Lin Clarence, est tellement naturel. Ces deux femmes de nationalités différentes (l’une est Belge, l’autre Américaine) nous donnent à voir le cheminement de leurs pensées à un moment précis de leur évolution artistique. Le Vénézuélien Puell Gesa propose quant à lui des paysages fantomatiques, des traces colorées sur un fond blanc quasi oniriques:"traces

qu’un rêve pourrait laisser". Ana Vivoda explore la finesse de la matière et des tons bleus-gris dans un camaïeu qui évoque le passage d’une pluie d’été. L’univers de Raphael Griswold délimite et impose le silence de paysages américains, la netteté graphique et colorée d’une maison quelconque où tout peut se passer. L’étrangeté du quotidien est également mise en scène dans une installation de Brigitte Corbisier qui expose des insectes en travaillant sur une démesure de leurs échelles et fait littéralement voler des bêtes noires dans les airs. Marcelo Moscheta est peut-être tombé amoureux quant à lui d’une des fenêtres du musée. Il nous propose de façon ludique une réplique en mosaïque de la vue sur le parc de la Boverie. Ce brésilien nous amène alors à regarder par la fenêtre autrement, ou simplement à nous arrêter... Regarder ailleurs ou autrement anime aussi le travail de Mickael Besant Dereck qui, en photographiant systématiquement le lit défait de la chambre d’à côté, nous plonge dans l’intimité des autres tout en interrogeant nos habitudes nocturnes. C’est peut-être ce décalage qu’opère la gravure, entre la réalité et le rêve, entre l’intime et l’universel, qui m’a le plus étonnée et touchée, comme si tous ces artistes avaient osé être sincères et fidèles à leurs projets sans se soucier des modes ou stratégies visuelles. Bien plus que la prouesse technique ou le savoir-faire de certains, c’est la fraîcheur de leurs regards qui me parle et me donne envie de vous inviter à parcourir le Mamac qui, jusqu’au 26 avril, ouvre ses portes aux graveurs...

Caroline Coste

Liège Mamac: -26/4: Biennale de la gravure

« Nous Autres » Une exposition de Frédéric Lefever, BPS22.

Du 04.04 au 14.06.09. Après la « Sixtine sous acide » de Jean-Luc Moerman, l’enthousiasmant « en quinconce » de Raphaël Van Lerberghe et le trop peu vu diptyque de Patrick Corillon: « Le Diable abandonné », Le BPS22 accueille Frédéric Lefever (Charleroi, 1965. Vit et travaille à Rouvroy), premier photographe plasticien à occuper les murs de l’« Espace de création contemporaine de la province du Hainaut ».

L’architecture occupe une place centrale dans le travail photographique de Frédéric Lefever. Une architecture symptomatique des avatars du modernisme, parfois plus rustique ou traditionnelle, mais toujours décalée et fragile. Un monde resté propre mais devenu précaire, imbibé du temps: façades crépites, céramiques délavées, vitrines aux volets tirés sur ce qu’il reste des 1000 projets d’une vie de bégonias et de tagettes, de vacances à la mer, de petite monnaie rendue sur un comptoir en formica. La série transcende l’anecdote. La classe moyenne eut sa fierté: le pavillon, les enfants, un verre de sueur... Et puis quelques promesses éteintes. C’est que les « façades/portraits » de

Lefever peuvent inviter à relire Bourdieu: « la distinction » et « la misère du monde »; ou à revoir les documentaires de Jean Jacques Piché. Elles témoignent d’un dialogue teinté de pudeur, de réserve, d’une proximité respectueuse entre le photographe et son objet. Son travail évite la froideur, de même que les stéréotypes et les effets racoleurs qu’inspire l’« indignité », surtout lorsqu’elle se refuse ostensiblement à la marge. Poches de résistance à l’ordre esthétique établit, les façades de Lefever sont les témoignages de désirs assumés, de mises en scènes de soi où se conjuguent l’impétuosité et la fragilité, l’emphase et la délicatesse. Cet effet de théâtralité est encore accentué par le cadrage très étudié, le point de vue frontal adopté systématiquement par le photographe et l’usage de la couleur. Cette grammaire photographique, lorsqu’elle s’approprie l’architecture « savante », sait aussi se teinter d’ironie: ce qui magnifie une cabane de pêche — effectivement superbe — relativise du même coup l’aura et la singularité d’une villa de Pierre Hebbelinck. Pour autant, le travail de Frédéric Lefever ne participe d’aucun réductionnisme. Ce qui semble



Frédéric Lefever, une cabane de pêche, Florennes, 2001

animer l’artiste est avant tout la valeur proprement plastique des objets photographiés. Et effectivement, ceux-ci ne sont pas choisis au hasard. Perles architecturales, chacune à leur manière, les maisons de Frédéric Lefever participent toujours d’un témoignage à la fois plastique, social et mémoriel.

D’autres surprises émaillent encore cette exposition rétrospective. Outre les travaux plus anciens (les façades, les devantures de magasin et les très impressionnantes tribunes de stade) on verra aussi, c’est une première, une photographie récente où l’habitat est absent — superbe carrière de

marbre — ainsi qu’un diaporama ayant donné son nom à l’exposition: « Nous Autres », compilation de 1800 cartes postales provenant de Flandre et de Wallonie, projetée sur deux murs se faisant face. Jouant sur le thème de l’identité et de l’altérité — parfaitement contenu dans la formule — l’artiste crée un dispositif dialogique qui dévoile aussi — ce n’est pas le moindre intérêt — une certaine histoire de la photographie.

Un mot encore sur la scénographie. On aurait pu craindre que l’espace du BPS22, réputé « difficile », n’écrase un peu les images. Il n’en est rien. Sans avoir touché

au format, ni multiplié les tirages, l’artiste a su profiter du cadre. L’accrochage joue avec les murs et les ouvertures, il se révèle subtil, léger et surprenant.

Visible jusqu’au 14 juin, cette exposition précède une collaboration entre le MuKHA et le BPS22 autour de leur collection respective. Un troisième partenaire pourrait encore s’associer à ce projet qui, dès septembre, fera de chaque pièce exposée l’élément constitutif d’un « grand Tetris ».

B. DUSART.

A cela PAS DE doutes

Sur le dernier Mark Rothko



photo, Arnaud Doriath.

Londres, mi-janvier 2009, Eurostar depuis Bruxelles, beau soleil. Ensuite et prioritairement afin de ne rien perdre de ce séjour trop bref de quelques heures, taxi muni d’un interphone : la Tate version actuelle offre à voir les toiles, les ultimes et même tout à fait ultimes, de Rothko. Les plus angoissées, dit-on. Celles marquées par un solipsisme grandissant. Mais jamais des laissés pour compte – et où l’on remarque qu’on s’était trompé, à l’époque de leur réception, en affirmant méchamment que pareils reflets d’ombres ne seraient pas dignes de tutoyer la tendance minimaliste très bien portée à New York durant les années 60, une tendance à quoi les œuvres de Rothko ne cherchaient ni à répondre, ni à se rattacher.

Le ciel est de plus en plus clair et beaucoup de monde se presse à l’entrée de la Tate : par la façon de se parler, de se comporter, de se taire ou plutôt de ne rien prêter aux mots dans la longue file d’attente qui stabule, les visiteurs non seulement témoignent d’une sorte de connaissance anticipée de ce qu’ils vont bientôt découvrir, mais semblent agir comme on se rend à une réunion d’insoumis, prêts à affronter une question cardinale, refusant toute distinction extérieure superfétatoire. Il se chuchote que les peintures sur papier, que les acryliques de Rothko incarnent un supplément d’âme irradiant, quoique d’un noir absolu, les dix dernières années de cet homme grave et seul.

A l’arrivée, je note qu’il règne sur la capitale britannique – bien que sur l’instant je ne désire pas en ressentir le trouble – cet air de contradiction typique entre la rumeur de la ville et un travail entre tous silencieux et qui, amebli par nombre de coups de semonce métaphysiques, a tenté de réussir, peut-être à l’inverse de ses prémisses, à filtrer et à atténuer les effets de civilisation que le cadre urbain – celui vanté par Baudelaire, examiné à la loupe par Benjamin, écorné par Virilio – a contribué à étendre, à grossir et à asseoir. Mais voici le comble du paradoxe : les

villes — les capteurs d’art qu’elles représentent —, on a désormais saisi qu’elles détachent la conscience de la férule morale, du vieux fonds de pensée qu’honoraient pourtant, et en dépit de leur révolte contre l’ethos de la tradition, les pionniers convoqués comme les Pères de la modernité picturale : Mondrian que sa rigueur protestante assigne à une création où éclate le pouvoir sur soi, Klee que sa rêverie non indemne de relents romantiques engage à s’approcher de la notion d’éternité.

Rothko aura-t-il été un moderne authentique ou le contraire ? A-t-il subi ou résilié l’assaut des villes et de leurs franc-maçonneries coutumières de l’affairesme dont l’éclosion multipliée de lieux d’accueil aux créateurs de pointe n’a fait que renforcer (il y avait un précédent sur le tard des années 50) l’influence sur l’esprit de la cité ? En ce qui regarde le concepteur de la chapelle de Houston, on se doute assez rapidement qu’il n’est pas de lien qui se soit tissé en profondeur entre les « forteresses » de l’art qui dominaient tandis qu’il peignait ses toiles sombres, fermées, et l’obsession animant une volonté intrépide, avant tout expectante et contemplative, entièrement livrée au brouillage de ses pistes, à la négation des flambées de ses matières et de ses couleurs — ce que proclament aujourd’hui les œuvres accrochées à Londres —, à la mise en chemin d’un souffle ténu. La personne ici se considère pour elle-même et, fût-ce en poursuivant une ambition d’abstraction, sa caractéristique essentielle, se recueille comme au pied d’une haute montagne – si haute, si transparente que l’air s’y est raréfié et que les puissances vitales s’y sont transformées en anges de la grâce.

Il y a ceci : les derniers tableaux sombres rassemblés à la Tate dépassent en tout cas de loin la fantasmagorie dont témoignent les essais des débuts : expressionnistes, rudes de facture, parfois fanés, ou incessibles, de tels essais n’étaient-ils pas davantage destinés à émouvoir un public qu’à convaincre leur

auteur, lui que les vues glauques du métro avaient d’abord retenu, alerté qu’il se savait par d’improbables Toisons d’Or ?

Rothko au cœur des salles plongées dans une lumineuse pénombre de la Tate ne peut se comparer à aucune des figures de la scène survoltée de New York au temps de Warhol. L’ermite, le voyageur égaré sur le col de la montagne privée d’air ne partageait rien, vraiment ce qui peut s’appeler rien, ni quant aux opinions un peu sèches qu’il professait, ni quant à l’oppression des contingences dont il avait à l’instar de ses amis ou concurrents subi les avatars, avec un « milieu ». Les galeries, l’underground, la prodigieuse avancée théorique signée par les critiques américains les plus en vogue, tout cela, d’un pessimisme à peine masqué, il saute maintenant aux yeux que le peintre, se tenant volontiers à l’écart des cercles d’initiés autant que de ceux où se négociaient avec passion, et se concluaient, comme on l’a appris, quelques-uns des « contrats du siècle », ait tenu à se prémunir. Il n’y a pas jusqu’à certains passages, radieux, non offensifs, non polémiques, narratifs et diserts à bien des égards, de ses écrits, concernant la question de l’art en général, les origines auxquelles être référé, les crises auxquelles soumettre analytiquement le simple « métier », qui ne se maintiennent à hauteur d’aphorismes aussi brutaux quelquefois que les sentences d’une sagesse oubliée ou d’une appréhension du monde qui serait parvenue à tenir en défection le pacte avec les circonstances, avec la mode. Avec également les compromis esthétiques toujours remis en débat, mais toujours cependant attendus ; ou, plus agressives, et pire encore, avec les opérations liées à la production et à la diffusion des marchandises.

En bref : il n’est d’oracle concernant Rothko qui pourrait se déclarer l’allié des fomenteurs d’expositions cherchant à s’établir dans la surenchère, quitte à décrocher ici ou là, au petit bonheur, des

emplacements favorables à leur goût de la parade, à leur effort à conformer autrui à des prospectives censées réformer inconditionnellement l’appétit ou la curiosité artistiques. Le charbon sur les lèvres d’Isaïe, voilà ce à quoi l’on songe en lisant Rothko traducteur de ses jours en ses opuscles et, rendu à la station terminale, transfuge de l’art de peindre. En fait, transfuge d’une raison de vivre, « la » raison de vivre – cela au moment où il entame une courbe descendante, où il clôt un cycle – où il accepte de faire partie d’une résonance universelle au nom de la renonciation à son moi, faisant dès lors tomber un voile sur l’*undercover* de son habituel champ pictural.

Car d’emblée une évidence apparaît – à savoir que l’objet que constitue la présentation des peintures de Rothko, surtout les formats très sertis de la fin, en réalité d’authentiques chartes testamentaires, un élixir de mort, ne saurait se trouver être conçu dans l’ignorance de l’attrait que connut cet artiste, ontologiquement parlant, pour la faille entre le silence que requiert son projet, et le brouhaha, factuel aussi bien qu’intellectuel, dont les circuits spécialisés se dédiant à la mise au jour des tendances en marche, en devenir – maintes fois en déliquescence – sont devenus, dès à peu près la période où Rothko se mit à « se taire », les obligés. Pourquoi ? Oui, pourquoi ? n’hésitera-t-on pas à se répéter.

Daniel Arasse a interprété à sa façon l’objet-objectif de Rothko ; il a évoqué le concept d’« *irreprésentable* », en accord avec la science imitative à l’ère classique. Mais l’interrogation continue de tarauder le regardeur qui parcourt l’étage entier de la Tate où se répartissent les travaux du peintre comme on ose espérer que lui-même aurait souhaité que ces choses se passent. Et plus on se sent redevable à Rothko, plus on l’explore au degré de ses dévolutions significantes, et plus, à cause de la griffe qu’il a plantée dans l’esprit, pour ensuite lentement s’en détacher, l’on pressent

qu’il recherchait – allusion peut-être à déjà un brisement de soi – l’accomplissement : de l’unique point de distance qui le servait, au moyen de ces données de base qu’incarnent, ensemble, la hauteur d’un dispositif, l’écart respecté entre des toiles de dimensions égales ou différentes, la coordination entre nuances commises à l’action de l’infime par où le coloris chez lui se suffit à lui-même et se laisse capturer en un réseau, en une filière, le discours ne parvient à rendre compte qu’à crier, semble-t-il, l’unicité au cœur de fragments d’espace et de clarté, quand soudain la nuit se déverse dans le jour, assassinant ce même jour.

Par chance, j’ai rendez-vous, si j’ose ainsi m’exprimer, avec Rothko en compagnie d’un jeune peintre. Tout heurte celui-ci à la minute d’aborder son aîné disparu – non seulement la tonalité spirituelle qui domine, mais, avant cela, l’économie de l’instinct, et le réel, le tangible qui désormais, Rothko s’étant isolé du contexte urbain qu’il avait autrefois voulu contraindre en l’assimilant à la pâte épaisse de ses tableaux, s’énonce comme transis – comme le flux, l’énergie d’une traversée singulièrement imparfaite du sens. Cette sorte de révélation de l’impossible, il est vrai qu’elle frappe, qu’elle choque et retient, et qu’elle émeut au-delà du dire : ne s’adaptant au temps qui le domine, qui le défait en sa particularité vivante, que par les indices de la peine, du mal à vaincre, du mal à peindre, il se dégage du dernier Rothko l’accueil d’un ordre secret : celui sans doute qu’imposent au créateur la connaissance du néant, le seul souci de frayer avec l’expérience immédiate de ce qui est. Et c’est donc un bien que le jeune homme à mes côtés s’aperçoive d’une telle inertie des apparences et d’un tel sursaut, même dans les ténèbres, de la vérité. Je ne m’étonne d’ailleurs point que l’approbation intime soit sa manière de réagir, ni que sa nature résonne ici avec noblesse à l’immensité d’une présence.

Au fur et à mesure qu’il reçoit l’injonction à greffer des noirs en abîme d’autres noirs, de pleines et vides plages et coalescences noires, pareilles à des glaciations aussi tendues et frontales qu’une parole ayant cessé de détenir la force de transcender le réel, Rothko entame une apologie du silence – qu’il avait pratiqué, c’est entendu, mais dans la joie de couleurs opiacées et l’aveu d’un lyrisme. N’étaient les visiteurs de la Tate se déplaçant devant ces immenses, ces terribles tableaux, je pourrais me croire dans un lieu inconnu, en phase seulement avec le souvenir, et le souvenir d’un souvenir. Ou avec l’être de l’attente, auquel une présence amie accoutume celui qui a choisi de soutenir un proche en situation de coma dépassé.

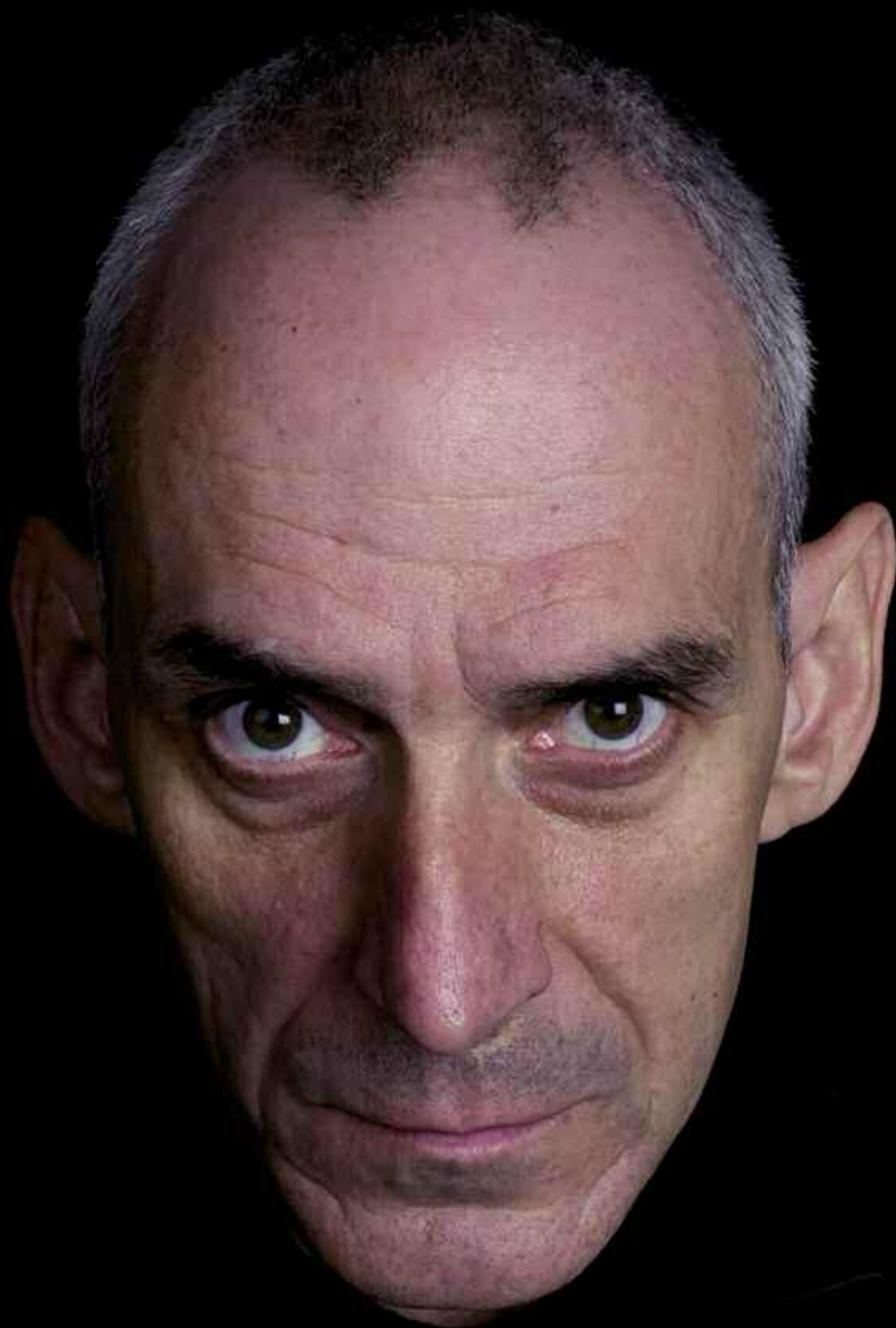
A cela pas de doutes.

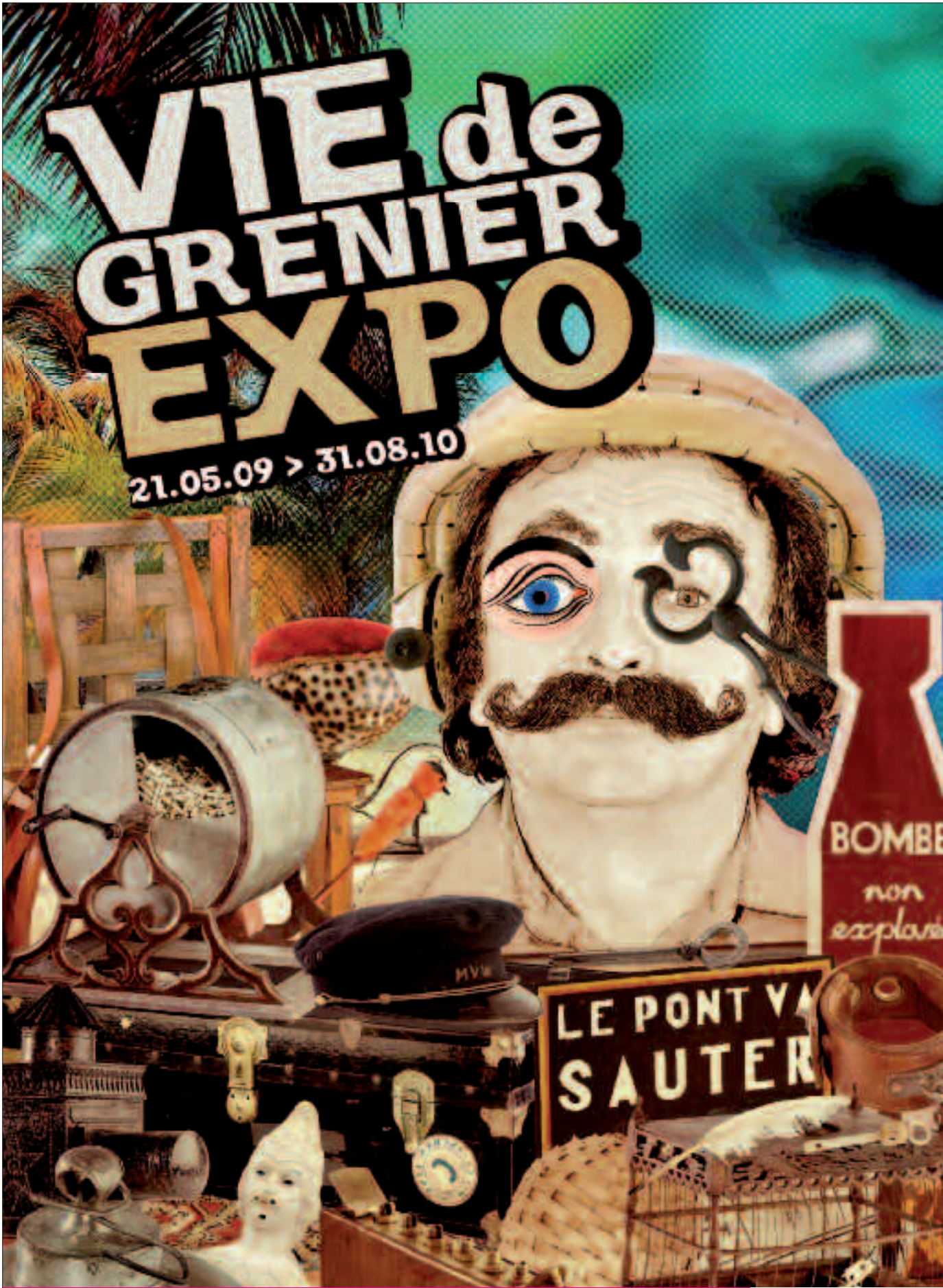
Aldo Guillaume Turin

P.S. Il se fait qu’en quittant Londres, le crépuscule était troué par les feux de la ville. On ne reproduit pas sur revue un Rothko, et de sa lumière finale on décide par suite de faire un rappel photographique collé à ces feux.

Johan Muyle

JACQUES CERAMI GALERIE / ARTBRUSSELS / STAND 3A-16





Musée de la Vie wallonne

Info : 04 237 90 40 - www.viewallonne.be



Province
de Liège

Culture

La CINEMATEK version 2009

La Cinémathèque royale de Belgique rénovée.

Serait-ce par contamination phonétique avec BOZAR, qui l'héberge, que la " thèque " a muté en " tek " ? ou s'agirait-il d'être en prise avec une réalité politique qui transforme le fond et la forme d'un langage ? Quelles que soient les raisons, les cinéphiles et les curieux s'y sont pressés massivement lors de la réouverture fin janvier, à l'issue d'une longue période de rénovation, due aux impératifs qu'impose le site archéologique souterrain du 13e siècle.

La métamorphose est totale avec le retour au concept initial des puits de lumière de l'œuvre de Horta, alors que les aménagements entamés dès 1962 du Musée du Cinéma par l'architecte moderniste Constantin Brodzki, qualifié de " black box " inspiré de la camera obscura, tendaient à l'effet contraire. Ainsi, au nom du retour à la source et au projet intégral du masterplan, le Palais des Beaux-Arts, alias Bozar, a cherché à rétablir la cohérence de ses espaces " Horta toute " !

Mission contemporaine: la Cinematek a voulu se redéfinir autour de la large diffusion cinématographique engendrée par les progrès technologiques actuels, en proposant une structure, de l'accompagnement et des repères historiques. La nouvelle programmation se veut souple et ample avec des points forts pour le cinéma européen et bien sûr le cinéma américain. Quant au cinéma belge, il se taille une place privilégiée, avec des choix spécifiques pour le muet et l'expérimental. A côté des grands cycles des rétrospectives, une volonté affichée pour l'interactivité avec le public et des perspectives de confrontation directe avec des cinéastes belges. Un volet important est réservé à la jeunesse avec des films d'animation et des stages cinéma proposés aux écoles.

CINEMATEK, Bozar, rue Baron Horta 9, 1000 Bruxelles
tél +32/(0)2/5511919 ; www.cinematek.be

Biennale de la Havane



Art contemporain, touristes et palais en ruines - voilà le programme que nous propose la Havane pour fêter à la fois les 25 ans de sa biennale et les 50 ans de cette unique révolution socialiste sous les tropiques.

Mais les magasins de souvenirs rempli de bibelots à l'effigie d'Ernesto "Che" Guevara, la salsa et le caractère fêtard, souriant et ouvert des hommes et femmes cubains cachent à peine la réalité d'un peuple de 11 millions d'habitants à qui les autorités ne reconnaissent pas le droit de sortir du pays où ils sont nés. Cette fois-ci, plusieurs artistes cubains, comme notamment le plasticien Kcho, pouvaient témoigner de cette situation dans le cadre de la biennale. Mais le fait de témoigner, ne changera en rien la politique cubaine. Comme disait Aesop déjà en 550 av. J.C. : "Chaque excuse aide le tyran."

A.D.

Décima Bienal Habana
Integración y resistencia en la era global du 27 mars au 30 avril 2009

Jusqu'au 30.04.2009 – aux Brasseurs, dans le cadre du cycle d'expositions individuelles « Dissidence »
exposition d'Ignace Van Ingelgom, plasticien « The One and Only Ignace Van Ingelgom Show ! »

Exposition accessible du
mercredi au samedi de 14H à 18H
et sur rendez-vous – 6 rue des Brasseurs,
– 4000 Liège – www.brasseurs.be

Sirop de Liège, Waseige, Leona Detiège, André Brasseur, Les Brasseurs
Transcendante, Les Trans Ardentes, Marc Moulin, L'art contemporain
MAMAC, Big Mac, Tic Tac, Montignac



Bribes Lizé ennes...

Dix commentaires réalisés par les rhétos du Collège Ste-Véronique de Liège sur l'exposition de Jacques Lizène au MuHKA.

Justine Rossius:

En réalisant une guitare électrique génétiquement modifiée, Lizène fait les choses à l'envers. Il invente un objet, une guitare à deux manches, avant qu'un homme ne soit né pour pouvoir utiliser cet objet... Généralement, un objet est inventé lorsqu'il sert à l'homme. Par ce renversement, Lizène m'a fait prendre conscience de l'inutilité de certains objets que l'on invente alors que l'homme n'en a finalement pas besoin. Il renverse les choses et me voila toute retournée !

Alix Sepulchre:

Un cadre et une bouteille de vodka. Des aliments séchés. Une anecdote de l'ami Mikko le Finlandais. A droite, une peinture à la matière fécale. A gauche, un meuble génétiquement modifié. Je reste perplexe ! Je me demande si l'alcool ne nous pousse pas à créer des choses simples, étranges, choquantes et interrogatives...

Julie Tuzzolino:

Suite à mes recherches, j'ai appris que Lizène était un artiste qui choquait, qui interpellait... Cependant en allant voir une exposition lui étant consacrée, je n'ai pas perçu le génie de sa médiocrité. En effet, je n'ai rien ressenti de particulier devant ses œuvres et j'ai même l'impression que Lizène se moquait de moi comme il se moque des « vrais » artistes car je cherchais la signification de son travail et je ne l'ai jamais trouvée... Pour finir, pourquoi lui apporte-t-on autant de considération alors qu'il n'en voulait apparemment pas ?

Marie Van Hoorebeke:

6000 billes jetées dans un rectangle bordé d'un grand miroir constituent un jeu agréable et récréatif au milieu d'une exposition. Je me suis remémoré quelques souvenirs d'enfants, jouant aux billes avec mes amis. Je ne me suis pas pris la tête. Je me suis tout simplement amusée, ce qui est plutôt rare dans un Musée !

Rebecca Breekpot:

Si une œuvre peut-être inutile, alors l'art peut-être inutile. Tout peut se vendre et s'acheter, alors pourquoi ne pas acheter quelque chose de superflu, sans message derrière ? Lizène tourne l'art contemporain d'une manière médiocre mais de façon à faire réfléchir notre société de surconsommation. Pour Lizène, la médiocrité est l'antidote !

Renaud Schils:

L'œuvre de Jacques Lizène, « drôle de skulptuur genetiek » est un drapeau sur fond jaune où se dispute le coq wallon (se tenant sur les pattes du lion flamand) et le lion flamand (se tenant sur les



photo du vernissage au Muhka: Jacques Lizène en compagnie d'Orlan ©FluxNews

pattes du coq). Ce travail m'a conduit à me poser des questions en ce qui concerne la volonté du message que veut faire passer l'artiste. Dans cette œuvre, Il m'a été impossible de déterminer si Jacques Lizène est engagé politiquement ou si l'artiste voulait une fois de plus mettre en évidence les questions qui lui sont essentielles (mort, génétique, etc.). J'ai donc été plongé dans une incertitude croissante au fil de ma réflexion !

Odile Dion:

Le premier étage du MUHKA fut pour moi une sorte de promenade matinale surchargée et artificielle. Pour moi une galerie d'art contemporain c'est un lieu où l'on prend le temps de s'interroger devant chaque œuvre ! A la fin de mon passage dans la « médiocrité », je fus toutefois interpellée par 6000 billes jetée par terre dans un carré délimité avec un écran pour fond. C'est enfantin, ludique et surprenant car on peut la modifier à volonté. En toute honnêteté, c'est la seule œuvre de Lizène qui a retenu mon attention plus de cinq minutes.

Tiphaine Heuse:

Jacques Charlier dans un reportage sur Jacques Lizène (Rien n'est invendable) nous dira « un fantasme de notre propre époque est de croire que l'art est un label d'originalité, la préoccupation de Lizène n'est pas l'originalité à tout prix parce que l'originalité serait déjà une marque pour sortir de la médiocrité. » Jacques Lizène se veut être le plus original alors qu'il sait qu'il ne l'est pas, ceci provoque une originalité médiocre. Simple, non ?

Devant cette autre vidéo, sur la " tentative de dressage d'une caméra", je me sens humiliée, rabaisée, dirigée par un personnage que je ne connais pas, obligée de suivre le mouvement de cette caméra sans pouvoir lâcher le doigt du dictateur des yeux. Je n'ai plus l'impression que les ordres sont donnés à la caméra mais à moi-même ! Ici, Jacques Lizène ne nous rabaisse pas seulement au niveau d'animal mais aussi à celui d'objet ! Je suis resté longtemps fascinée, étrangement prise de compassion pour cette caméra soumise.

Audrey Rodriguez:

Un jeudi après midi, un musée d'art contemporain rempli à ras d'une foule d'enfants, d'ados, de handicapés, d'étudiants isolés, de touristes... une utopie ? Non, c'est bien réel. En effet, la médiocrité de Jacques Lizène captive les foules ! Mais pourquoi ? Sommes-nous blasés par la provocation incessante des médias de masse ? Quoi qu'il en soit, Jacques Lizène peut combler le manque de relations entre l'art contemporain et le grand public et peut-être créer un lien durable entre l'individu et la culture restreinte.

Alice Piedboeuf:

Au premier étage du Muhka, je suis passée devant un étrange passage piéton interdit ! J'ai immédiatement pensé qu'il représentait le danger de la route. Mais Lizène a-t-il vraiment cherché à donner une signification à son œuvre ? Que penserait-il du fait, que des élèves se creusent la tête pour trouver une signification à ses œuvres ? Je pense qu'il en tirerait...

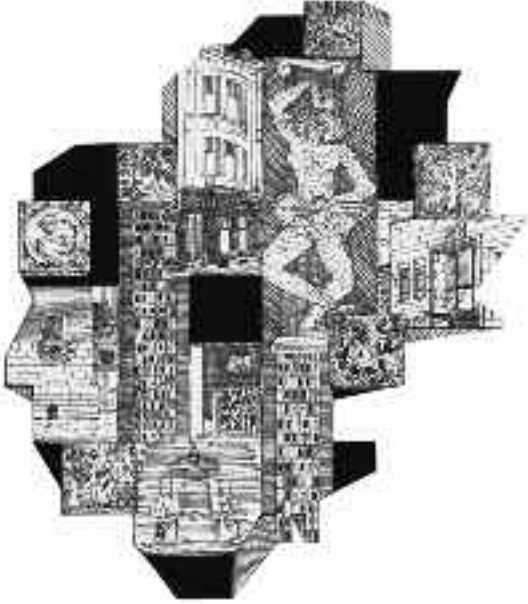
ARNO RONCODA chez KORAALBERG

En mars 2009, dans une galerie de style white box, à Anvers, j'ai découvert les photographies d'Arno Roncada. Son exposition s'appelle *Peaceful Mountains of Desire*.

Ses photographies de paysages, de forêts, d'océans, de montagnes, de torrents, d'avalanches, sont esthétiquement très belles. Certaines sont placées dans des cadres tandis que d'autres, de très grands formats, sont directement collées au mur de façon telle que l'on dirait qu'elles sont vraiment intégrées à l'espace. Arno Roncada n'a pas pris ces photos en direct. Il les a pêchées sur internet et les a ensuite modifiées. A travers ce travail, il propose une réflexion sur les limites qui existent entre la fiction et le réel. Il nous met en garde contre l'univers du visuel-virtuel qui fait partie intégrante de notre vie.

J'ai été agréablement surprise par cette exposition. Ma première réaction fut de trouver ces photos esthétiquement parfaites, surtout le travail sur la lumière et la couleur. De plus, regarder certaines de ces photographies me reposait tandis que d'autres, comme celle de la forêt, m'angoissaient. J'ai aimé ce paradoxe. Très intenses, les photographies m'ont permis de m'évader, de m'émerveiller aussi. Cependant, je considérerais ce travail comme un travail plutôt classique et même décoratif. Je ne comprenais pas ce que cela faisait dans une galerie d'art contemporain. Ce n'est que lorsque j'ai entendu la présentation de la galeriste, qui nous a appris que ces photographies étaient prises d'internet et retravaillées par la suite, que j'ai compris en quoi ce travail n'avait rien d'académique. Ce ne sont pas des « cartes postales » de voyages. Elles sont porteuses d'un questionnement, sur la photographie notamment. J'ai aimé réfléchir sur ces ambiguïtés. Aujourd'hui, la société nous propose des images tout le temps, pour tout et n'importe quoi. Notre génération a de plus en plus de mal à voir ce qui est vrai ou faux dans ces images. La photographie permet de révéler des vérités cachées mais il ne faut pas oublier qu'elle peut aussi nous mentir: il faut garder un œil critique ! Ici, Arno Roncada aurait pu faire croire à n'importe qui qu'il était parti dans ces endroits magnifiques. Mais il n'en est rien: il a tout simplement passé du temps devant son ordinateur à surfer sur le web, comme pas mal de gens qui voyagent par internet, alors que les beautés du monde les attendent. En vrai cette fois !

Justine Rossius (en 6ème année, option arts d'expression, au Collège Sainte-Véronique de Liège)

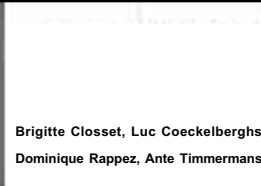


MIRA SANDERS

ANE(C)DOTE
06.04 - 30.06.2009

Incise, espace d'exposition
Passage Bernard, bld Tirou, 139, 6000 Charleroi
24h/24 - 7j/7
Tel. +32(0)478/33.48.99 - info@incise.be - www.incise.be



Brigitte Closset, Luc Coeckelberghs,
Dominique Rappez, Ante Timmermans,



CLINAMEN
23.04.2009 - 31.05.2009



CLINAMEN

Il y a peu, De Markten avait accueilli une exposition du GPROA. Avec “CLINAMEN”, le Centre d’art flamand, installé en plein coeur de Bruxelles, récidive en proposant une sélection d’artistes à forte participation francophone. Rencontre entre Baudouin Oosterlynck et Nora De Kempeneer, directrice du Cultureel Centrum De Markten à Bruxelles.

Baudouin Oosterlynck : Fin des années septante, il y avait des performances et des expositions à cet endroit. On y a vu Filip Francis avec Egg Music, Paul Gees dans ses premières intégrations architecturales. C’était un environnement brut à l’époque, non rénové...
Nora De Kempeneer : C’était au temps du Nieuwe Workshop. Nous sommes arrivés dans les lieux au début des années quatre-vingts. Les subsides de fonctionnement proviennent de la Vlaamse Gemeenschapscommissie et de la Brussels Hoofdstedelijk Gewest.

B.O. : Quelle est la fonction de ce Centre d’art et à quels publics s’adresse-t-il ?
Nora D.K. : Le Centre a pour mission d’améliorer la qualité de vie au centre-ville en organisant des activités liées à l’accueil et l’information, à l’éducation (avec des cours sur Bruxelles), à l’art et la culture, à l’apprentissage du néerlandais, du sport ; des cours et ateliers pour enfants, des activités liées à la culture par le théâtre, les expositions et le cinéma, à la formation communautaire et sociale. Le staff et des bénévoles s’occupent de la programmation.

B.O. : Nous avons souvent remarqué que vous montriez aussi, de temps en temps, le travail des artistes issus du paysage francophone du pays. Si la pratique est plus courante au niveau des musées, c’est assez rare, au niveau des centres culturels. En Wallonie d’ailleurs, c’est extrêmement rare de

voir une expo avec des artistes flamands dans un CC. Qu’est-ce qui vous amène à jouer l’ouverture ?
Nora D.K. : Nous sommes un centre culturel flamand situé au centre de Bruxelles. Depuis toujours, nous avons eu envie de travailler avec tout ce qui bouge dans le centre-ville et c’est ce que nous essayons de faire. Souvent, on s’aperçoit qu’il y a un mur entre le monde des artistes néerlandophones et celui des artistes francophones. Il y a bien entendu beaucoup d’artistes qui travaillent dans « l’autre » partie du territoire et il y a encore beaucoup à faire pour les découvrir. Nous voulons précisément contribuer un peu à cet état de fait : nous sommes toujours heureux lorsque les artistes (et le public) se rencontrent et font connaissance du travail de chacun via nos expositions. C’est encore mieux quand de nouveaux contacts et de nouvelles collaborations perdurent et se développent dans le futur.

B.O. : Y a-t-il une volonté d’ouverture de la part des acteurs-programmateurs ?
Nora D.K. : Absolument ! Et c’est soutenu par le Conseil d’Administration.

B.O. : Cette ouverture, est-elle tolérée... acceptée... voire voulue par le pouvoir subsidiant ?
Nora D.K. : Depuis quelque temps, les institutions culturelles de Bruxelles veulent travailler ensemble et développer des projets communs. Ce développement reçoit une assise de plus en plus large, également auprès des instances de pouvoir.

Clinamen: du 23 avril au 31 mai
De Markten, Oude Graanmarkt 5, 1000 Brussel, 02 512 34 25, www.demarkten.be
Les artistes: la peinture avec Brigitte Closset, Luc Coeckelberghs et Dominique Rappez, le dessin avec Ante Timmermans, André Lambotte, Francis Schmetz et Lore Vanelslande, la vidéo pour Joël Audebert, la sculpture et l’installation chez Marianne Berenhaut et Leen Lybeer, l’art graphique chez Eric Desmet et Luc Piron et les instruments d’écoute chez Baudouin Oosterlynck.

Dans le désordre des choses...



Marianne Berenhaut, «Le roman policier, 1989» L’installation sera montrée dans le cadre de l’exposition “Clinamen”.

Des objets s’amoncellent, s’empilent et se confondent dans une cave qu’on n’aura pas visitée, dans la cuisine aussi, la salle de bain, de la maison de Marianne Berenhaut. Des objets qui auraient dû terminer leur vie plus tôt que prévu, dans cette grande kermesse de la consommation des choses: des bouteilles vides, des chaises sur lesquelles plus personne ne s’assoira, des machines à écrire démantibulées avec lesquelles on n’écrira plus, des valises désormais immobiles, des boîtes d’archives dans lesquelles on ne cherchera plus... Le voyage de ces objets s’arrête un moment; disposés dans

des armoires, sur des tables, pour bientôt prendre de nouvelles places, au sol. Parce que Marianne l’a choisi.

Sur ces objets immobiles, et auxquels elle ne portera aucune modification interne, Marianne a décidé d’agir; d’acter, plus précisément, en les déplaçant et en les agencant. "Notre relation aux objets n’est pas neutre". Marianne nous le rappelle avec chaque objet qu’elle affecte. Quels sentiments suscitent ces chaises démantelées, quand une chaise nous rappelle le séjour de quelqu’un, et des chaises alignées, une

communauté organisée, un accord tacite entre plusieurs individus? Quelle inquiétude nous prendra d’assaut, lorsqu’on découvrira ces souliers posés au sol près d’une portière de voiture arrachée à sa carrosserie? Dans les pièces de Marianne Berenhaut, les scénarios font collision, se chevauchent, se multiplient, ou disparaissent. Car les objets sont là pour nous rappeler que rien n’est écrit, et que tout s’écrit (et s’écrie): "Il s’est passé quelque chose", "Ligoté sur la table basse", "La robe de mariée", "Le départ"...

Marianne Berenhaut touche à l’ordre des choses. C’est une redistribution des places qui s’opère, un détournement. Si le trouble peut être porté à son comble par le déplacement de quelques objets, si une tension dramatique peut se dégager d’un nouvel agencement, les objets sont aussi là pour ce qu’ils sont, sans raconter d’histoires: une table démesurément haute, inopérante, parce que couverte de porte-lettres; des casiers d’archives, engloutissant un bureau; le zinc d’une tôle ondulée rencontrant celui d’une valise... Des glissements s’effectuent, les objets bégayent, se bousculent... passent de l’ordre au chaos sans qu’on y touche.

A l’origine de son travail, Marianne concevait des corps en bas nylon, réceptacles de détritus et de rebuts, vivant donc par l’intermédiaire de ce que nous évacuons et rejetons. Les formes usitées par l’artiste ont mué aujourd’hui, mais ces permutations d’objets touchent encore aux sources de ce que notre corps est pour la société, une membrane qui la perçoit dans sa plus profonde intimité.

Annabelle Dupret
Janvier 2009

RACINES ROUMAINES DU DADAÏSME

L’art de Dada ne souffre pas du pathos de l’authenticité qui caractérise la modernité.
Zofia Machnika

Comme l’explique la conservatrice Évelyne – Dorothee Allemand, cette expo est conçue comme « interrogeant les racines roumaines du dadaïsme, dans un parti pris de laboratoire, d’archivage, de mise en regard de photographies, de revues, de textes ».

Le mouvement contestataire, né à Zurich en 1916, a été intégré à l’histoire de l’art avec une série de malentendus dus à sa légende et ce au détriment de ses ramifications internationales. Il s’est voulu contestation non dogmatique, tentative de rapprocher vie et art, volonté de sortir la création des marchés et des théories.

Dada n’est pas que table rase

Son nihilisme positif reste actuel dans la mesure où il a débouché sur la primauté accordée à l’acte artistique, sur le scepticisme quant au statut d’artiste, sur une forme critique d’autodérision ainsi qu’un doute fondamental à propos de la culture et de



Revue d’avant-garde «Chemarea» éditée par Janco et Tzara avant leur départ pour Zurich. Photo © Muzeul Literaturii Române, Bucarest

la civilisation. Selon Sandqvist, les tendances culturelles roumaines et juives à jouer avec l’absurde et le grotesque ont favorisé l’apparition du dadaïsme, d’autant qu’à l’époque l’Europe était prête à accueillir des avant-gardes. L’influence de Dada sur l’évolution artistique du XXe siècle est patente lorsqu’on se rend compte que ce mouvement a compté dans ses rangs des

créateurs comme Duchamp, Ernst, Grosz, Picabia, Schwitters, Arp, Ray... Les participants roumains sont représentés dans l’exposition par des revues, des photos, des affiches, des textes et quelques œuvres. Ainsi une aquarelle de Tzara et une autre de Janco au formalisme presque abstrait; ainsi aussi du même artiste un masque-collage. L’intérêt résidait aussi de donner place à la postérité du mouvement. Par exemple cette intervention murale de Mona Vatamanu et Florin Tudor, béton gris rayé en allusion à la lourdeur pauvre de l’architecture sous le régime marxiste. Puis encore ce film de Grigorescu dans lequel un homme nu dispute un match de boxe avec un adversaire qui devient son image fantôme, sorte de combat avec un ange qui serait aussi un démon intérieur. C’est le même vidéaste qui a conçu en deux versions (1978 et 2007) *Dialogue post mortem avec Ceaucescu*. Il y incarne le dictateur et son interviewer en réalisant une réflexion sur les médias, sur la façon de produire image et sens en régime totalitaire mais également sur la nécessité de juger le déroulement historique en acceptant sa culpabilité au regard de

ce déroulement. Quant à Botea, elle a monté des *Auditions pour une révolution* où des saynètes du passé sont confrontées avec leur mise en scène de maintenant. In situ, voici les installations d’images proliférantes annotées de Lia Perjovschi, fragments d’histoire et d’Histoire.

Une annexe franco-belge

Documentaire avant d’être plastique, « Dada east? » a le mérite de mettre en lumière un pan méconnu de l’évolution esthétique du siècle précédent. Les amateurs de documents rares y trouveront leur compte. Ils pourront aussi profiter des dialogues coutumiers du lieu entre œuvres anciennes et modernes, par exemple celles du trio Superflex ou d’Antonia Low. Ils s’amuseront aux « Peintures et scénarios » de notre compatriote Robert Devriendt, séries de minitableaux au réalisme délicat, évoquant lieux, personnages, objets et suscitant des envies de narrations, un peu comme chez Élodie Moreau. Le catalogue reprend d’ailleurs les récits de 7 écrivains belges inspirés par cette iconographie (Saskia De Coster, Peter Verhelst, Céline Luchet, Bernard

Dewulf, Koen Peeters, Annelies Verbeke, Oscar van den Bogaard). À l’étage du musée, une expo temporaire plus brève (jusqu’au 8 mai) s’intitule « Scriptoria ». Là, un autre Belge, David Evrard a concocté une réalisation sonore à partir de textes d’étudiants de l’ERSEP (École supérieure d’Art de Tourcoing) liés à des travaux de la collection permanente ayant un rapport avec l’écrit. Les sons tissent les mots, mêlent les sens, brassent audition et vision. Tandis que Jean-Philippe Convert, Français installé à Bruxelles, projette au plafond des lettres et invente une langue nouvelle à partir de leur combinaison, faisant ainsi le lien entre scriptural, phonétique, pictural et musical.

Michel Voiturier

Au Musée des Beaux-Arts, 2 rue Paul Doumer à Tourcoing, jusqu’au 12 juillet (www.musenor.com).

Allemand, Notz, Machnicka, Pop, Serban Grigorescu, « Dada east? », Musée des Beaux-Arts, Tourcoing, 86p.

JEUX DE MASSACRE, FOIRE AUX CADAVRES

Les mythes primitifs sont toujours empreints de violence. L'art, des animaux tués des grottes de Lascaux jusqu'aux actionnistes viennois, via les visions de la guerre chez Goya ou dans le Guernica de Picasso, a souvent exprimé la brutalité. Trois plasticiens sont associés dans une exposition aux facettes diversifiées.

Harmonie et difformité, sérénité et agression forment les paradoxes des travaux réalisés par Bernier, Codenys et Farocki. Une façon de ne pas laisser les visiteurs indifférents.

Bernier naturaliste de la mort

Pratiquant les variations sur un même thème, Pascal Bernier (1960, vit et travaille à Bruxelles) décline des propositions associant à la mort un côté ludique, voire festif. L'humour noir, chez lui, se pare des couleurs du carnaval et la jolie apparente de certaines pièces va de pair avec le ricanement qui les habite. Le tabou de la camarde en nos pays est pulvérisé vers des perceptions proches de celles de régions d'Amérique latine où funérailles et réjouissances s'entremêlent, tel que cela perdure dans la corrida espagnole ou les clandestins combats de coq du Nord français. S'il y a du systématique dans la démarche de l'artiste, c'est qu'il exploite au mieux les possibilités que lui offrent les squelettes. Ils sont présentés dans cet anecdotique décalé qu'affectionnaient les imagiers surréalistes dont manifestement Marcel Mariën. La situation qu'ils habitent relève d'un certain quotidien: pratiquer la musculation pour un humain, quémander sa pitance (un os!) pour un chien... Mais les voici également inscrits dans une boîte dont les parois sont constituées

par des miroirs. Lorsque le regard plonge dans l'intérieur du cube en bois (rappel du cercueil?), il reçoit en pleine rétine, grâce à la démultiplication des reflets, l'image même de la mort considérée comme un infini, comme un état permanent, comme une issue inéluctable. Ce qui s'avère pour les humains l'est aussi pour les bêtes. Naturalisées ou en peluche, elles disent une violence dérisoire, des séquences de dessins animés cruels. Affublés de bandages médicaux, elles arborent d'invisibles blessures avec un air dépit d'animal domestiqué. Les voilà comme soignées par des maîtres impuissants à les empêcher de s'entredéchirer ou désireux de les rétablir en bonne forme afin de les renvoyer vers de nouveaux conflits. Serions-nous donc similaires, elles qui se battent pour survivre et nous pour agrandir nos possessions et nos pouvoirs? On l'imaginerait d'autant plus volontiers que certains insectes se voient accoutrés, sur le bord de leurs ailes, d'insignes sortis droit des armées de l'air de nations parfaitement identifiables. Bernier s'amuse. La blancheur des os, réels ou imités, contraste avec le polychrome des confettis. L'aspect aseptisé des ossements se marie ironiquement avec des instruments de torture aux allures scientifiques. La tarentule a tissé une véritable dentelle de Bruxelles mais c'est au centre de ses motifs qu'elle espère sa proie. Par ailleurs, une vidéo met en scène un jardinier tueur en série en train de systématiquement massacrer des fleurs, écrasement jubilatoire prémédité de la beauté innocente par d'hétéroclites outils. Une autre, tandis que la nuit rend gris tous les chats, montre un couple de félins en pleine copulation, yeux nyctalopes bellequeusement braqués contre notre statut de voyeurs. Le rire se fige néanmoins.



Pascal Bernier : Spining Bone, 2004 (Squelette de chien sur socle en bois, moteur, os). Courtesy Galerie José Martinez, Lyon.

Emportement et férocité engendrent massacre et trépas. Élégance et naturel aboutissent à charnier et pourriture. Sourire et connivence n'empêche en rien sadisme et extermination.

Codenys, pièges à sons

un réseau de molécules. L'artifice retrouve des apparences d'instinctif, d'originel même, paradoxe! en ce qui concerne l'habillage de machines, mécaniques froides et indifférentes. Même également pour ces étagères qui se doivent au pratique et au rationnel, il y a des colorations florales. Seule une table basse semble échapper à cette atmosphère; c'est normal sans doute car elle justifie sa blancheur en se p r é n o m m a n t « Banquise ». Bref, ce rassemblement qui permet de jauger de l'évolution d'un projet depuis son dessin jusqu'à sa réalisation en passant par les maquettes et les prototypes est un territoire, au sein du musée, où il fait bon prendre son temps hors des technologies tyranniques.

M.V.

Au MAC's (Grand Hornu Images), 82 rue Sainte-Louise à Hornu jusqu'au 31 mai (065 61 38 85 ou www.grand-hornu-images.be) Catalogue : Étapes, Paris/Hornu/Renens, Archibooks/Grand Hornu Images/l'el ac, 100p.



Se promener à travers les réalisations des Bouroullec est un véritable plaisir. Sans doute parce qu'il y ont réussi à concilier créativité commerciale et idée de nature.

Ceux qui ont déjà pris une collation dans le restaurant du MUDAM à Luxembourg auront vite reconnu l'habillage vaguement végétal du toit sous lequel s'installent les convives. Ceux qui ont été à la Piscine de Roubaix retrouveront les algues décoratives qui se dressent comme un rideau. C'est que ce que conçoivent les frères Roman et Erwan Bouroullec semble irrigué par une sève, parcouru par un réseau de veines, par une prolifération de radicelles. Les dessins préparatoires exposés démontrent bien cette présence orga-

nique du vital. Les traits qui les parcourent révèlent une relation d'évidence avec ce qui nourrit les tiges, les troncs, les corps. Telle chaise organise son dossier comme un entrelacs de branches. Tel fauteuil fait de même avec un tricotage textile. Des modules, eux aussi textiles, aux couleurs avenantes, s'assemblent pour habiller l'espace en cocon, en refuge provisoire, en parois chaleureuses et insonores. Une idée de nature s'insère dans l'artificiel des architectures internes des bâtiments fonctionnels. Des canapés campent en vis-à-vis pour enclore une intimité de discussion, de réunion, de confidences. Des lampes s'apparentent à des clochettes de muguet. Un agencement de paroi, « Cloud Module », lance à la verticale sa muraille ajourée, agencée comme

MAC's

d'un tremblement de terre, d'un séisme quelconque. Elles parviennent aussi, ces vibrations, empruntées à des mouches carnivores, à s'insinuer dans l'imagination. Bien que dépourvus de toute référence visuelle, les bourdonnements agressent la présence humaine de leur virtuelle présence. L'effet est assuré davantage encore que dans les films d'horreur où l'image et ses effets spéciaux permettent au moins d'identifier l'agresseur.

Harun Farocki analyste de la guerre technologique

Avec Harun Farocki (1944, vit et travaille à Berlin), la frontière entre film documentaire et vidéo plastique est floue. Son exploration des mécaniques sophistiquées destinées à analyser la précision des frappes militaires mène au bord de l'atterrement tant se dévoile la propension de l'homme à rentabiliser les forces destructrices qu'il a lui-même inventées. Tout se cristallise dans le paradoxe. Les engins de mort sont filmés, synthétisés, transposés à travers des opérations mathématiques à un point tel que leur représentation en devient formellement des visions plastiques. Des traits, des couleurs, des mouvements construisent une beauté visuelle qui gomme l'idée même de dévastation que missiles, bombes, obus, cartouches... provoquent lors de leur usage. Il y a là une effarante réalité dont les gouvernements n'ont sans doute pas le désir de se préoccuper, celle de la toute-puissance des technocrates, géniaux concepteurs de tactiques, de dispositifs, de machines auxquelles on accorde comme seuil de rentabilité la quantité de ruines et de cadavres qu'elles sont susceptibles d'engendrer en proportion inverse de leur poids et de leur encombrement. Entre Guernica et le conflit irakien, quel progrès! Il n'y a, hélas! pas d'autre mot.

Michel VOITURIER

Au MAC's, 82 rue Sainte-Louise à Hornu, jusqu'au 30 juin. (www.mac-s.be ou 065 65 21 21. Catalogue : Franck, Giele, Hamers, « Jeux de massacre », éd. MAC's (format 49x35 cm) (12 €)



Alexandre Christiaens en solo chez Rossy contemporary

Il nous a habitués aux tirages en noir et blanc ; le travail présenté chez Rossycontemporary sera pourtant principalement en couleur. Alexandre Christiaens regroupe, pour l'occasion, des photographies réalisées en Chine, en Roumanie, en Inde et à Anvers... La thématique épouse le prolongement d'un regard porté vers l'artiste sur les espaces portuaires, les villes et mégapoles, en lien direct avec les mers et océans.

Flux News: Dans tes cités en transformation, on découvre des bateaux qui sillonnent...

Alexandre Christiaens : Ils nous ressemblent, eux, comme nous, sont toujours en transit. On peut y lire aussi l'amplitude de notre monde gourmand. J'y vois une fausse solidité, une fausse solidarité d'un pouvoir mal assis. Les développements urbains, nos conquêtes effrénées sur le territoire, la ruine grandissante des laissés pour compte... Les photographies sont ici comme des tableaux captivant le regard pour y fouiller la ville et le brouhaha du monde... Mais elles

s'épanchent aussi par-delà les jetées et frontières urbaines, vers des vues plus expansives, voire contemplatives. Le regard reste orienté vers des horizons vastes qui nous semblent immuables en surface. Les mers, les océans, ces espaces nous renvoient immanquablement à nous-mêmes, à la vie débordée de notre humanité. L'eau, dans tout cela, reste l'élément fondateur.

Du 28 Mai au 27 juin chez ROSSICONTEMPORARY Rivoli Building, ground floor # 17, chaussée de Waterloo 690 (Bascule), BE-1180 Brussels T.: +32 (0)486 31 00 92

Charlotte Beaudry: la chute des corps

Les images sont incisives, directes et puissantes comme dans la pub, mais rien n’est donné ; ni message, ni certitude. Garçon ou fille, c’est presque toujours le même corps adolescent, androgyne, fragile et anonyme, dont les gestes se figent dans l’espace contrainant de la toile, parfois hors-champ. Les toiles de Charlotte Beaudry imposent d’emblée une présence physique fascinante et troublante. À la Fiac, l’équipe d’Art Brussels avait aimé le dessin d’une adolescente basculant vers l’arrière. Pour le sac officiel de la foire, Charlotte Beaudry a choisi une autre chorégraphie, toujours de Juliette son modèle favori, le corps ployé, saisi au moment de cette tension extrême annonçant l’imminence d’une chute. Et pour l’accueillir, une épaisse toile de jute blanche, référence explicite aux sacs nonchalants des étudiants. Ça et là une coulée de noir marque la pureté maculée du support, souligne le geste pictural et renforce le poids cinglant du corps face à la perte de contrôle. Le visage marque le refus et comme un désaveu de l’inéluctable.

Pourquoi l’adolescence est-elle si présente dans votre univers et dénuée de traits individualisés?

Charlotte Beaudry: L’adolescence est une période trouble, pleine de contradictions, d’incertitudes et de tensions. Elle engendre une crise d’identité et d’image que je cherche à reporter au domaine pictural lui-même. Cette adolescente aux prises avec sa propre image effectue une séquence gestuelle, une chorégraphie aux limites de ses frustrations, à travers laquelle j’explore des enjeux purement picturaux : l’espace de la toile, le portrait, le corps en mouvement. Dans la représentation de cette gestuelle, je recherche des attitudes équivoques, évitant toute narration. Réaliser un portrait en cachant ou en réduisant les traits du visage permet d’amplifier une impression globale. Une silhouette peut être plus évocatrice qu’un regard, plus ambiguë aussi. Cette approche me permet d’évoquer des interrogations intimes liées par exemple à l’acceptation de soi, à la féminité ou à la sexualité.

Préambule à la réalisation de vos toiles, la photographie semble opérer une mise en exergue du sujet...

Charlotte Beaudry: La préparation d’une image est une phase de recherche passionnante, laissant beaucoup de place à l’imprévu. Je collecte des photos d’origines très diverses, j’en réalise également beaucoup. Deux caractéristiques de la photographie m’intéressent en particulier : le mouvement arrêté et la déformation de la réalité par les lentilles de l’objectif, le point de vue, le cadrage. J’ai entrepris récemment une série de portraits représentant un corps en déséquilibre, trébuchant. La chute d’un corps est un mouvement compris dans le temps. La



Charlotte Beaudry, *Untitled "Juliette"*, mixed media on paper, 240 X 240 cm, 2008. Photography by Gilles Rentier. Courtesy Aliceday, Brussels.

photographie est un outil précieux pour extraire une attitude évocatrice d’une séquence et donner ensuite paradoxalement l’impression que le mouvement, pourtant figé, s’inscrit dans la durée. Dans le cas de l’image choisie pour le sac d’Art Brussels, l’effet de chute est renforcé par les distorsions dues à l’optique photographique. D’une manière générale, réinterpréter la réalité vue par une machine m’intéresse, des portraits d’identités réalisés dans les écoles jusqu’aux caméras de surveillance urbaines.

Propos recueillis par Christine De Naeyer

Charlotte Beaudry exposera du 28 mai au 30 juin chez Aliceday, 1b rue des Fabriques 2^e étage 1000 Bruxelles
Tél. : +32 2 646 31 53 - www.aliceday.be
Du mardi au samedi, de 14h à 16h et sur rendez-vous



Charlotte Beaudry, *Untitled "Juliette"*, mixed media on paper, 220 X 180 cm, 2008. Photography by Gilles Rentier. Courtesy Von Bartha Garage, Basel.

Anne-Marie Klenes expose à la galerie Schlassgoart



Anne-Marie Klenes expose en solo jusqu'au 24 avril à la galerie Schlassgoart à Esch-sur-Alzette. Un catalogue est disponible avec un texte écrit par Lucien Kaiser. Pour l’occasion, l’artiste a invité deux photographes, Daniel Fouss et Jean-Pierre Ruelle à présenter quelques photos. Du 16 mai au 14 juin, elle travaillera in situ en présentant une nouvelle installation à la galerie de Wégimont.

Bernard Marcadé: « Les sculptures d’Anne-Marie Klenes allient la gravité à la fragilité. A l’horizontalité et à la verticalité de leur situation dans l’espace s’oppose le caractère oblique du sens de la pierre. Il y a de la sévérité dans ces œuvres, une manière d’être là dans la solitude d’une présence implacable, en même temps que s’irradie d’elles une forme de délicatesse. Ces œuvres s’imposent sans en imposer au regard. C’est pourquoi, on peut dire que son art procède du sacré mais que ce sacré n’est jamais accablant.»

Anne Marie Klenes, vue de son expo à la galerie Schlassgoart, photo de Jean-Pierre Ruelle

Luc Tuymans expose au Wiels

Fin avril 2009, le Wiels organise “Against The Day”, une exposition qui se déplacera au Rooseum-Moderna Museet à Malmö. Après huit années d’absence sur la scène des Institutions belges, Luc Tuymans choisit le Wiels pour nous présenter vingt nouvelles peintures. L’artiste prolonge sa réflexion sur l’illusion et la manipulation des images et propose des réponses par le biais de sa peinture. Comme beaucoup de grands peintres avant lui, il cherche un équilibre entre la présence d’une image et son absence.

Luc Tuymans : “Against the Day m’a été inspiré par un livre de mon auteur américain favori, Thomas Pynchon, publié en 2006. Il est l’un des inventeurs de la paranoïa dans la littérature américaine. La peinture fait également référence à OIL, un livre d’Upton Sinclair, qui a été adapté à l’écran en 2007 sous le titre “There Will be Blood” par Thomas Anderson. Le film explore l’idée du minimalisme, d’une certaine banalité. Le film se penche sur la banalité comme incarnation de la réalité, indépendamment de la manière dont la réalité est mise en forme, artificiellement, par l’intermédiaire de la scénographie (ou pas).”

Au Wiels, du 23.04.2009 au 02.08.2009

En marge de la 53e Biennale de Venise...

Au rang des événement important, citons l’exposition couronnant les quarante ans de carrière de Bruce Nauman. Sous l’intitulé « Bruce Nauman : Topological Gardens », on pourra découvrir des vidéos, des installations et des néons exposés aussi bien dans le pavillon américain que dans les locaux de l’université Iuav à Tolentini et dans le palais gothique de l’université Ca’Foscari. On apprend que les organisateurs, Carlos Basualdo et Michael R. Taylor, conservateurs au Philadelphia Museum of Art, peinent à réunir les fonds nécessaires pour couvrir le coût important de l’exposition. Autre désagrément, d’un tout autre ordre, la censure du projet de Jacques Charlier en off : “100 sexes d’artistes”, sous commissariat d’Enrico Lunghi. Comme il en a l’habitude, Charlier use de beaucoup d’humour et d’ironie pour caricaturer le monde de l’art. Pour ce projet, il se focalise sur les bijoux de famille des artistes du top 50. Au spectateur de se faire une idée du nom de l’artiste en devinant les connexions d’habillages reliant le sexe à la démarche artistique de son propriétaire. Rappelons que ce projet est le projet officiel de la Communauté française qui, cette année, se retrouve dans le off, le pavillon belge étant pour sa part occupé par Jef Geys. Jacques Charlier avait prévu un affichage dans la ville... L’action aurait dû amuser les Vénitiens et le public d’amateurs avertis de cette 53e Biennale. Au stade actuel, une série de blocages administratifs - dont il est difficile de cibler la provenance exacte - empêche d’y voir clair. Une stratégie de secours est donc mise en route pour pallier à ce désagrément. Finalement, rien de tel qu’une bonne censure pour faire parler de soi ! Une aubaine, en définitive, pour Jacques Charlier qui n’en demandait pas tant. A signaler, l’inauguration du centre d’art contemporain de François Pinault, la Pointe de la Douane, prévue le 6 juin, la veille de l’ouverture officielle de la 53e Biennale de Venise. Une partie des quelque 2000 œuvres appartenant à la collection de François Pinault sera présentée dans ce bâtiment du 17ème siècle d’une superficie de 4500 m2. Le vernissage sera l’occasion rêvée pour rencontrer le maire socialiste de Venise, Massimo Cacciari (ancien candidat au poste de président de la Biennale, toujours défendu par Paolo Baratta) et pour lui poser directement la question du motif de cette surprenante censure.

Infos pratiques : la Biennale de Venise aura lieu du 7 juin au 22 novembre 2009. Pour plus de renseignements : www.labiennale.org

C’est sous le titre “CUL-DE-SAC” que Flux News participera en off à la 53e Biennale de Venise.

Concept : Proposer à une douzaine d’artistes belges et internationaux de réaliser des dessins qui seront reproduits à la craie sur le sol vénitien par des artistes de rues locaux. A l’écart des flux touristiques et des circuits balisés pour amateurs d’art pressés, les lieux de présentation des interventions s’ancreront au sein des Corte. Les Corte sont ces petites cours intérieures qui fleurissent un peu partout dans la ville et qui fonctionnent comme de véritables cul-de-sac dans le labyrinthe vénitien. Le projet repose sur une économie modeste, c’est un projet démocratique qui s’adresse en premier aux vénitiens et aux amateurs d’art. **Avis aux amateurs:** la subsideation du projet se fera par la vente des dessins originaux, 50 % du bénéfice contribuera à financer l’opération. Le dessin à la craie, en tant que langage universel, est le moyen d’expression idéal pour une manifestation qui se veut off. Dernière minute : **participation de Lawrence Weiner** dans le projet.

rens.: Lino Polegato, FluxNews@skynet.be T.: +3242532465

Trois questions à Karen Renders.



Art Brussels 2009: place aux femmes

Christine De Naeyer: *Nouveauté cette saison, des artistes femmes sont conviées à réaliser chacune une œuvre pour la foire...*
Karen Renders : Depuis deux ans, nous proposons des interventions d’artistes pendant Art Brussels. Nous sommes une équipe de femmes et, au sortir d’un brainstorming, nous avons tout naturellement soumis au comité de sélection composé de galeries l’idée de faire appel à des femmes artistes belges ou résidents en Belgique. Les noms sont venus spontanément ; nous baignons toutes dans le milieu artistique et les choix se sont faits en fonction de nos connaissances et rencontres. Nous voulions un minimum de cinq et un maximum de dix artistes. Elles sont finalement sept : il y a Carla Arocha en duo avec Stéphane Schraenen, Charlotte Beau-

dry, Fia Cielen, Berlinde De Bruyckere, Els Opsomer, Kelly Schacht et Sophie Nys en duo avec Richard Venlet. Toutes ont un lien avec la foire, sont représentées par une galerie. Chacune a eu carte blanche pour s’approprier des espaces dans la foire.
CDN: *Quelques mots sur ces interventions in situ...*
Karen Renders: Carla Arocha et Stéphane Schraenen, qui travaillent ensemble depuis 2006, ont choisi d’installer un vaste tapis de miroirs de 10x4,5 mètres à l’entrée de la foire, une œuvre créée pour l’occasion et baptisée *Suspence*. Nous avons vu un dessin de Charlotte Beaudry représentant une jeune fille lors de la Fiac à Paris et lui avons proposé de réaliser le sac officiel de la foire, qui est devenu un collector. Son univers correspond bien au thème des femmes artistes. Une installation de Fia Cielen au HISK nous avait interpellées, d’autant que nous voulions surtout des œuvres pouvant s’emparer des espaces du Heysel. Pour Berlinde De Bruyckere, c’est le S.M.A.K. à Gand qui a proposé la création d’une œuvre spécifique pour la foire : *Aan-éen*. Els Opsomer montrera ses archives photographiques prises dans le monde, qu’elle rassemble depuis des années, à l’entrée et dans l’espace VIP. Kelly Schacht, dont on avait déjà vu le travail à Art Brussels, crée une performance - installation sonore, pour interpeller le visiteur et l’impliquer tout au long du parcours via les haut-parleurs. Quant à Sophie Nys et Richard Venlet, leur *A Buster Keaton – Exemple n° 4711* sera imprimé sur la jaquette du catalogue.

CDN: *D’autres initiatives...*
Karen Renders: Nous collaborons toujours avec des institutions culturelles comme le MUHKA, qui animera un programme TV, transmis par différents écrans disséminés dans le parcours. On pourra y voir des interviews, des reportages et des infos récoltées pendant la foire. Une soirée pour les exposants et les VIP est prévue au Wiels ; une nocturne est organisée le 24 avril par des galeries bruxelloises. Parmi les débats prévus le 24, on parlera notamment d’un nouveau partenariat entre entreprises et artistes : certaines sociétés invitent par exemple des artistes à réaliser une installation *in situ* avec la participation de leurs employés. Le comité des collectionneurs sélectionnera le prix Illy consacrant une expo solo parmi celles proposées par des galeries. L’expo ‘Off’ que nous organisons, *Art in the City*, va permettre à la Ville de Bruxelles de choisir une sculpture qui sera ensuite installée à proximité de la gare du Midi. Cela montre la volonté de la Ville d’intégrer l’art contemporain dans la cité et aussi qu’une manifestation comme Art Brussels fait lien entre différents acteurs culturels et a un impact dans le temps.

Du 24 au 27 avril, de 11h à 19h Brussels Expo Halles 1 & 3
Place de Belgique 1 – 1020 Bruxelles
www.artbrussels.be

Les archives urbaines d'Els Opsomer



1 2002-53500-032



2 2002-68000-092



3 2002-68001-092



4 2002-56000-047



5 1999-43000-090



6 2000-46500-075

Archive Building 06
1987-2009
6 photographies, tirages argentiques sur aluminium
Els Opsomer
Courtesy Gallery Erna Hécey and the artiste

Elle revient de New York où elle a exposé à l’Armory Show, se partage entre Bruxelles, une maison au Sénégal et maints voyages, dont elle ramène pléthores d’images. Els Opsomer photographie les villes aux quatre coins du monde depuis plus de vingt ans et réalise aussi des films 16 mm, qui constituent des archives visuelles dont elle souhaite explorer davantage les possibles. Comment traduire des sentiments en images, les impressions laissées par toutes ces villes qu’elle découvre parfois à plusieurs reprises ? Quelles que soient ses interventions artistiques, référence est toujours faite à ces archives : plus de 10 000 dias, qu’elle seule connaît finalement. D’où l’idée de les montrer en composant des séries, sans précision de lieu. Pour Art Brussels, une première proposition est prévue ; un voyage imaginaire amenant à interioriser des émotions visuelles, comme un corps à corps avec ses photographies.

Comment introduire à cette approche particulière de la ville et son image ? Des propositions récentes ?
Els Opsomer : Ces derniers temps, j’ai beaucoup participé à des biennales, celles d’Istanbul, de Gwangju et la Brussels Biennial. Je viens de montrer ces trois travaux chez Erna Hécey, dont celui sur l’opéra moderniste d’Istanbul qu’on voulait détruire en 2007 : un bâtiment des années cinquante – 60, incendié en 1969 puis reconstruit, si emblématique de la Turquie moderne.

Comme pour se débarrasser d’une utopie dérangeante, l’idée était de le remplacer par un grand shopping mall. Cela m’a fait penser au Honecker Palace à Berlin et au Martini Tower à Bruxelles, des symboles gênants que l’on a supprimés. J’aime penser à l’âme d’un lieu et à son histoire. Pour l’installation *Shades of survival/around me [# for AKM]*, j’ai d’abord proposé d’intervenir sur la façade avec des photos d’immeubles détruits en Bosnie Herzégovine. Pour des raisons techniques et budgétaires cela n’a pas été possible. J’ai donc photographié le bâtiment lui-même et disposé les photos encadrées sur une table, pour que les gens réfléchissent à l’acte de destruction. Les prendre en main était important : le rapport physique est toujours présent dans mon travail ; inciter le corps à réagir. Des projections dias montraient des vues de l’opéra prises dans des livres et des propositions de démolition : par la guerre, l’abandon, le façadisme... Un long photomontage le montrait en train de brûler. Pendant 3 mois, les gens ont écrit leurs impressions ; le dernier week-end de la biennale on annonçait que le bâtiment était sauvé ou en tout cas en sursis.

Pourquoi ces volumineuses archives, dont une première déclinaison est présentée à Art Brussels ?
Els Opsomer : Le déclic c’est fait en Chine en 1995 ; j’ai commencé à photographier la ville sans plus m’arrêter. Etudiante déjà, j’étais attirée par les images banales et la systématique, le

regard construit de Karl Blossfeldt, August Sander, et certains travaux d’Hanne Darboven. Cet *Archive Building* constitue mon outil premier, auquel je dois maintenant donner forme, car il devient trop grand à manier et doit être plus visible pour les autres. Il s’agit surtout de dias, pour leur immatérialité (une dia n’existe que traversée par la lumière, cela me plaît beaucoup). Pour Art Brussels, des tirages sont prévus, ensuite les archives seront mises en ligne par séries sur mon site. Il s’agit d’une lecture personnelle, subjective, par associations de couleurs, de sensations, d’atmosphères, de lumières, avec une certaine intemporalité. On sent une présence humaine et on ne la voit presque jamais, car je veux éviter le côté reportage. Vu le poids de ces archives, je voulais que cela devienne tactile, aussi volumineux et monumental que dans ma pratique artistique ; que l’on soit confronté à un monde. Dans la foire, l’installation comprend une centaine de photos de différents formats en édition unique et réunies en séries. Chaque photo est numérotée et reste une énigme puisqu’on ne sait pas où elle a été prise : l’identifier ferait perdre de sa force. C’est plus un rythme, une musique que l’on suit du regard, un choix intuitif sur le monde. Il y a sans doute une certaine mélancolie dans ce travail, même si ce n’est pas voulu, et l’optimisme y est omniprésent.

Propos recueillis par Christine De Naeyer

Site Internet de l’artiste : www.elsopsomer.be

Miam Monster Miam : « Créer une œuvre intéressante c’est comme réussir un beau plafonnage. »



Miam Monster Miam, galerie Flux, © FluxNews

Miam Monster Miam, alias Benjamin Schoos, est originaire de Seraing, où il est né en 1977. Cette petite ville de banlieue ouvrière, par son architecture constituée de tôles froissées et ses zones sinistrées, fleure bon les années soixante. C’est sûr, elle n’a pas inspiré que les frères Dardenne... Miam Monster Miam y trouve, lui aussi, le terreau fertile d’une veine créatrice hybride et prolifique. Chanteur, auteur-compositeur, dessinateur-collagiste, humoriste, il devient aussi producteur en lançant son label Freaksville Records et sa horde d’artistes cultes (Juan d’Oultremont, la mythique Marie France, le parolier Jacques Duvall, Lio, Ufo Goes Ufa, etc). Surfant sur la vague pop et libertaire des sixties, il n’hésite pas, de manière ludique et contemporaine, à jouer avec le côté édulcoré pop et le côté sombre de ces années dorées. Fan de l’esprit freaks et anar des sixties, amateur de science-fiction et de Fritz the cat, il nous confie, non sans humour, une paternité avec un imaginaire wallon. Cultivant l’absurde et l’autodérision, Miam Monster Miam n’arrête pas de nous étonner... Sa récente convocation pour défendre la Belgique au concours Eurovision est à prendre dans ce sens...

Lino Polegato : Comment a commencé l’aventure des collages ?
MMM : J’ai toujours réalisé des collages et des dessins, cela remonte à mon enfance. Je me vois encore avec mes gros crayons gras et mon tube de colle Pritt en main ! J’ai commencé, professionnellement, à illustrer en 2000 pour la pochette de « Hey Tank ! », mon deuxième cd, qui était écrit à partir de rêves retranscrits dans un carnet. Le disque déployait une ambiance psychédélique low-fi assez indescriptible ! Les chansons avaient été enregistrées

dans mon grenier sur un enregistreur 4 pistes à bande magnétique qui datait de 1970. J’ai donc souhaité aller dans la même direction pour le visuel et j’ai commencé à découper des revues vintage achetées en brocante. Je me suis pris au jeu et j’ai continué avec, comme règle, d’en réaliser 7 par semaine ! En parallèle, j’ai eu l’occasion de faire de la radio pour une émission qui s’appelle le Jeu des dictionnaires, émission humoristique un peu culte de la RTBF, aux côtés de Marc Moulin, Juan d’Oultremont, Pierre Kroll, des artistes que j’apprécie énormément. Puis, un de mes disques, « Forgotten Ladies », est rentré dans les charts belges. Je me suis retrouvé finalement avec plusieurs casquettes : chanteur, producteur musical, dessinateur collagistes et humoriste... Tous les métiers du show-business wallon (rires) ! Il y a une interactivité entre ma musique, mon univers graphique et ce que je fais à la radio : les outils ne sont pas les mêmes, mais il y a quand même un lien, un style, je pense...

L.P. : Tes sources d’inspiration proviennent des années soixante, les belles années d’une révolution qui n’a jamais eu lieu... Cette forme de réinterprétation, que l’on pourrait taxer de passéiste, tu l’as fait de manière nostalgique ? C’est une esthétique que tu apprécies ?
MMM : Je n’ai que 31 ans. Pour quelqu’un de ma génération qui n’a pas connu cette époque, c’est un peu un rêve. Tout était plastique clinquant, joyeux en apparence. Les sixties, c’est une image d’Épinal importée des States pour vendre du plastique, des tonnes d’objets en plastique dans le monde ! C’est une période d’or pour l’art, teintée de cet optimisme quant à l’avenir. Ce qui m’intéresse, c’est ce que sont devenus ces objets, cet esprit. Les objets ont pas mal vieilli et ça devient un peu trash. L’image mentale

de cette époque reste intacte, mais les objets, les magazines, ont un côté vieillot. J’ai eu l’occasion dernièrement de rouler dans une vieille Cadillac rose pour un tournage télé : ça m’a fait un choc, l’habit fait vraiment le moine ! L’objet provoque chez moi une certaine nostalgie. Un côté intouchable qui est devenu moche et monstrueux. J’ai toujours été attiré par les freaks, ce côté « monstres en marge ». Je développe ça au sein des dessins que je réalise. J’ai toujours été attiré par le côté angoissant, anxieux d’une invasion quelconque de la normalité qui transparaît dans la société. Le côté politique, avec tous ces mouvements sociaux assez durs liés aux années septante et tout ce mouvement underground, m’intéresse. Mon œuvre est quelque part un mélange hybride de tout ça. Je suis très attiré par les choses de récupération ; la science est un thème qui me fascine ; les maths, par leur côté fantasmagorique, ça peut provoquer à mes yeux le bien-être pour tous mais aussi l’apocalypse...

L.P. : On nage aujourd’hui dans le no futur...
MMM : Oui, peut-être mais je le vois de manière amusante, je suis le reflet de mon temps et je n’aurais pas voulu vivre à une autre époque. Je m’accommode tant bien que mal de notre époque. Je ne cherche pas à m’extraire, ni mon art d’ailleurs, de cette période morose. Je suis aussi le reflet d’un habitat industriel, sidérurgique, d’une ville qui est Seraing où il y a cette industrie polluante, des choses abîmées dans le paysage avec ces dépôts de crasses que l’on retrouve un peu partout. Cette production d’usine et la coulée continue sont un peu mon mode de fonctionnement artistique ! Non stop, art jusqu’à la fin ! Je n’essaie pas de m’extraire d’une réalité qui est la mienne. Pourquoi ne pas mélanger, dans un collage ou un dessin, une image de Michel Daerden, homme res-

ponsable d’un certain déclin wallon, à celle des Beatles, grande figure pop innovante des sixties ?

L.P. : Comment te situes-tu au niveau politique ?
MMM : Je fais des collages sur l’actualité politique dans Imagine, un magazine axé sur l’environnement. J’essaie, en un collage, de traduire mon sentiment sur un fait d’actualité. Je ne suis d’aucun parti politique, je hais la politique, c’est viscéral. Comme beaucoup de gens, mon cœur est plutôt à gauche. Mais pour défendre mon art, garder mon individualité et protéger mes droits à la création, je fonctionne comme la plupart des artistes : sur un mode capitaliste proche de celui d’une entreprise. On est tous conscients que ce système nous mènera à la perte mais comment faire autrement ? Les grands artistes de nos jours sont surtout de grands chefs d’entreprise...

L.P. : Postproduction... Créer du neuf avec du vieux... Tu recycles en perpétuant le mythe du créateur. Comment te situes-tu au niveau de l’identité ? Tu es protéiforme ?
MMM : Par la force des choses, je le suis, c’est vrai ! Je considère l’approche artistique comme du bricolage. Créer une œuvre intéressante, c’est comme réussir un beau plafonnage. Choisir ses outils et s’appliquer pour bien réaliser, mouvement après mouvement... J’utilise cette technique du plafonnage pour créer. Que ce soit une mélodie ou une idée comme celle du concept que j’ai amené à l’Eurovision pour représenter la Belgique cette année, pour moi, ce sont des outils qui servent à raconter quelque chose. Le collage, ce n’est qu’un outil comme le dessin, le Super 8 ou la vidéo. J’utilise des choses qui existent pour lesquelles il y a déjà des règles préétablies et je crée de manière spontanée avec ces règles de création. Je ne fais jamais intervenir dans ma création un aspect cérébral. Avec internet, on a accès à énormément de choses dont je m’imprègne et, à un moment donné, comme c’est le cas pour une éponge, les choses ressortent. Mon identité, ma personnalité, c’est la manière avec laquelle je donne quelque chose à travers un média. Même si mes disques sont très différents, comme dans mes collages ou mes dessins, il y a une patte qui s’est forgée et cela même si j’utilise des choses qui ont déjà été faites mille fois. Dans la musique, il n’y a que sept notes, on a vite fait le tour...

L.P. : Tu as créé la chanson qui défend la Belgique au concours Eurovision. Pour l’interprétation, tu as déniché quelqu’un que tu considères un peu comme le sosie d’Elvis. C’est de l’ironie par rapport à un système ou tu comptes vraiment jouer l’esprit de compétition ?
MMM : J’ai conçu l’idée avec Jacques Duval qui est le parolier et qui, par ailleurs, est un ami. L’idée, c’est d’envoyer un faux chanteur à l’un des concours de chansons les plus regardés au monde. Mais pour incarner ce Copycat, il fallait quelqu’un de réellement authentique ! Notre choix s’est porté sur Patrick Ouchene, un vrai rocker et un grand performer dans le monde du rockabilly. J’étais également intéressé par cette

notion très contemporaine liée à l’idée de compétition. Entre les artistes, tout le monde du travail fonctionne sur l’esprit de compétition... L’art c’est ça aussi, c’est un marché. Les artistes « copyrightent » leurs œuvres et fonctionnent comme des entreprises. Ça m’intéressait d’envoyer un faux avec cette idée de battre les pays de l’Est. Sont entrés dans ce concours Eurovision une vingtaine de pays de l’Est qui sont très nationalistes et votent les uns pour les autres. L’idée d’envoyer un fake, qui se prend pour le vrai, c’est un pied de nez au monde de la télé aussi. Et puis, on joue sur deux tableaux et sur le mythe américain : amour et outrage. Elvis est un dieu, une icône aussi forte que le Che et Jésus. Mais réanimer un mort ne se fait pas si facilement, les fanatiques nous ont fait des soucis, allant jusqu’à vouloir faire interdire la chanson auprès de l’UER. Des choses étonnantes ont été provoquées par cette chanson : un auteur américain de Elvis a même proposé sa chanson hommage à la rtbf pour remplacer la nôtre ! L’Eurovision, c’est aussi les jeux olympiques de la chanson. La compétition est très importante parce qu’elle fait partie d’un processus artistique. On va se battre réellement pour arriver en finale et pour que ce projet soit vu et fasse une audience record en Belgique.

L.P. : Dans la communication, vous ne citez jamais Elvis ?
MMM : C’est comme si j’avais pris une image d’Elvis et que je l’avais modifiée au niveau collage. Tout y ressemble mais c’est un peu comme s’il avait été ressuscité, cryogénisé. Pierre Lapolice fait ça très bien aussi. Je me sens proche de son univers graphique.

L.P. : Humour belge à la sauce américaine ?
MMM : Oui, il y a une notion de show très premier degré. Il faut le show et le business derrière. Ce truc ne peut fonctionner que si on y croit. Chaque soir, je prie et demande à Elvis de nous aider. Vu du ciel, il sait que l’on a raison et ce projet l’amuse beaucoup. Tout le truc est basé sur cette croyance en Elvis, en la musique pop qui peut amener un sentiment de fierté et de bonheur. Copycat, c’est de la sérotonine en boîte !

L.P. : C’est une œuvre d’art ?
MMM : À mon avis oui ! C’est une œuvre très contemporaine et j’espère qu’une partie des gens du monde de l’art le percevra... Dans mon œuvre de création, ça fait sens d’avoir fait ça. C’est le plus gros truc que j’aie fait ! Je décide que ça fait partie d’une œuvre vivante comme un collage. Un concept qui ouvre une porte d’accès à un large public, c’est ça, finalement, qui est intéressant !

L.P. : Si tu considères que c’est une œuvre d’art, il faut trouver une signature qui colle à ce genre de soupe labellisée par l’audimat. En réalité, tu infiltras un système bien rôdé pour en détourner les codes. Comment pourrait-on dénommer ça ?
MMM : Une performance d’art terroriste wallonne !

Man from Uranus

interview par Miam Monster Miam et Bester Langs

Lorsqu’un patron de label freaks (Miam Monster Miam) questionne un artiste fou à lier (Man From Uranus), cela donne ça : un entretien parfaitement cohérent entre deux névrosés mélomanes. Science Friction volume I pourrait parfaitement réconcilier l’expérimental et le sauvage, le weird et la pop. C’est prouvé par A + b, son auteur ne vient pas de la planète terre. Un pied posé en Angleterre l’autre sur mars, cet américain exilé collectionneur des disques de Sun Ra et de Jean Jacques Perrey, est un artiste qui crée du beau avec de la laideur, ses concerts sont des happenings sonores d’une maîtrise technique époustouflante. Les 23 compositions (!) qui nagent en eaux troubles sur le Amazing science friction volume one de Man from Uranus déroutent, puis enchantent, agacent, horripilent, puis séduisent. La mort en rond, autour de jeux de moogs. Qu’un vieux garçon parvienne à faire tant de bruit avec si peu de choses (ses claviers), c’est déjà en soi une performance. Un acte punk. Car aujourd’hui peut-être considéré comme punk toute tentative de déconstruction. Ainsi les odes analogiques de Jean-Jacques Perrey sont punks, Kraftwerk c’est punk, mettre des chaussettes blanches sur des ‘tiags c’est punk aussi.

Bonjour Man from Uranus, peux-tu expliquer en quelques lignes le concept de Science Friction volume I, ton premier album ?
Le titre est emprunté à un livre des années cinquante qui s’appelle Amazing Science Fiction, j’y ai même récupéré des images présentes sur l’album, dans le livret. Cet album, c’est une compilation des 5 dernières années qui sort sur mon nouveau label, Outer Music. Bien évidemment le fait qu’il y ait un volume I implique le fait que ce n’est qu’un début.

À quoi ressemble ta vie ? C’est intrigant quand même.
Disons que j’ai la chance d’avoir un studio complet où je peux expérimenter à volonté, à côté de la ferme où je vis avec ma famille. Pour payer le loyer, je travaille dans un hospice où je m’occupe de six personnes âgées un peu folles. C’est pas très loin de chez moi, c’est pratique, car cela me donne le temps de composer. Surtout en ce moment, où les idées fusent.

Ta musique ne ressemble pas vraiment à ce qui se fait actuellement, même visuellement tu es un peu sur la marge quand même...
Je suis né à la fin des années soixante d’une mère américaine hippie et j’ai rapidement été « confronté » aux Beatles, Hendrix, la scène de San Francisco, etc. Je suis heureux d’avoir connu cela, même si après je me suis ouvert au punk, au rock, la new-wave, j’ai parcouru tous les courants. J’ai même été punk iroquois au début des années quatre-vingt, j’ai aimé les Stooges, The Fall, les Ramones. J’ai découvert récemment le rock thaïlandais des ‘70 qui m’a renversé, très proche du french yéyé. Mais en 2000 j’ai découvert l’Avant-Garde et je suis tombé amoureux de Stockhausen, Pierre Schaeffer,



Olivier Messeian, Iannis Xenakis et de tous les mouvements électroniques pionniers. Man From Uranus débute à cette époque : j’ai juré à ce moment précis de ne plus jamais écouter de rock ou ne serait-ce qu’une seule musique avec un rythme classique. L’arrivée d’internet a permis de démocratiser l’accès aux musiques obscures, perdues, peu médiatisées. Et c’est la même chose pour les films. Je pense aux enregistrements pop/synthesizer/experimental de gens tels que RogerRoger, Jean-Jacques Perrey, plein d’autres... Ce que j’aime chez eux c’est qu’à l’époque ils enregistrent et produisent sans avoir aucune référence ou background, ce qui n’est plus le cas, forcément, des musiciens électroniques contemporains. Ces gens étaient tout simplement les pionniers. Les mélodies de l’époque sont joyeuses, modernes et pour moi cela tient à cela : c’était nouveau.

Cambridge, où vous vivez, est-ce une ville avec une scène électronique importante ?
C’est un bel endroit pour développer ses expériences dans le calme, et c’est ce que nous faisons moi et mes amis. Nous avons récemment participé à un tribute to Syd Barrett, ici. J’ai joué dix minutes d’Interstellar Overdrive dans une version Man From Uranus. C’était bien.

Des noms de musiciens anglais que vous trouvez intéressants ?
J’adore The Chap. Mais la plupart des artistes que j’aime ne sont pas anglais.

Avec des performances solos détonantes, tu donnes l’impression d’être un control freaks comme un scientifique qui gère un laboratoire en état d’Alerte abandonné par les laborantins ? Tu n’as pas d’amis musiciens ?
J’aime jouer avec d’autres musiciens, mais je préfère quand même tout contrôler, être en prise directe avec le « me alone against the crowd ». C’est mon penchant héroïque, j’aime être au centre des tempêtes. Si vous regardez les notes de pochette du livret

vous remarquerez qu’il y a des musiciens additionnels comme un violoncelliste, des musiciens électroniques, un batteur... La majorité de mes enregistrements vont dans ce sens, les collaborations avec d’autres musiciens venant d’autres univers que le mien.

On note des guests sur Amazing science friction, pouvez-vous nous en parler ?
Le guest le plus connu est celui effectué avec les Anglais de Broadcast avec qui j’ai enregistré des jams dans leur salon (qui sert aussi de studio d’enregistrement). C’était un véritable bonheur. Quelques pistes sont aussi le fruit de travaux avec un guitariste hongrois, Agaskodo Teliverek, fan de Break-Beat guitar thrash. On peut aussi parler d’Adrian Bronson au violon et trompette. C’est un garçon que j’ai connu très jeune, quelqu’un qui a également découvert l’Avant-Garde et Stockhausen et qui hait le rock ou la pop. L’exemple parfait c’est Space Jewelry no. 3 disponible sur mon site. Il y a même une photo

d’Adrian avec Stockhausen. C’est une bonne connexion pour Man from Uranus. Mais si l’on doit parler des collaborations les plus étranges, je me dois de citer tous les batteurs amateurs dont j’ai récupéré les pistes sur Youtube en audio. Il y a eu une période où j’étais fasciné par tous ces solos de batterie joués trop vite, parfois avec de la maladresse. J’en ai ralenti certains en studio, mais conservé certains, notamment un qui ressemble à un solo de John Bonham joué dans un mixer ! Sinon y a mon fils de 6 ans qui joue aussi sur New Planet Professor.

Pourquoi un tel amour pour le son des vieux synthétiseurs ?
Être né au début des 70 y est pour beaucoup. Le Moog remplissait les génériques TV, les jingles, les publicités à la radio, et ce son sonne en moi comme si rien ne pouvait jamais m’arriver. Je pourrais vous raconter comment j’ai espionné très méthodiquement Jean-Jacques Perrey jouant du Moog dans un restaurant futuriste

de Disney World, vers 1970, et comment cela changea ma vie. Mais c’est une histoire trop longue. Reparlez-m’en lorsque je suis bourré.

Vous qui êtes un grand fan de Sun Ra, avez-vous réussi à trouver sa discographie complète ?
Je possède un satellite en connexion directe avec Sun Ra. Si vous me regardez jouer en concert, que je joue quelque chose en total désaccord avec le reste, mais qui semble logique à jouer à ce moment précis, c’est l’influence de Sun Ra. Je suis bien sûr au courant du fait que Sun Ra a publié presque 150 albums, cela m’a longtemps fasciné et impressionné. J’ai passé presque 2 ans à tout compiler, j’ai fini par comprendre que le seul moyen de tuer le mythe était de tout posséder. Et j’ai réussi (j’en ai presque 100). J’aime le message cosmique qu’il véhicule comme une métaphore. Il y aurait beaucoup de choses à dire sur lui. Reparlez-m’en aussi lorsque je serai bourré.

Quand vous jouez live, vous semblez bien perché tout de même. Prenez-vous des drogues artisanales, un truc dans le genre ?
Je suis définitivement du côté des Pays-Bas sur ce point. En fait, j’aurais aimé être né là-bas ! J’ai été profondément marqué par le livre *Brave new world* dans lequel les gens prennent une drogue nommée Soma, qui se prendrait avant les sex parties, le genre de drogues permettant l’accès à la musique psychédélique grâce à un instrument, le Sexophone. Cet instrument permettrait de diffuser des couleurs dans l’air et vous relaxerait pour les orgies. Si je pouvais faire d’un livre mon principe de vie, ce serait définitivement celui-là.

Quel est ce singe sur la jaquette du disque ?
C’est moi, espèce d’imbécile. Moi en train de jouer ma musique.

<http://www.manfromuranus.com/>



Bruno Mottard est un collectionneur liégeois atypique cultivant, avec beaucoup de tact, l’art du wall drawing. Située à Esneux, lovée au creux d’une colline boisée, sa maison a été rénovée par l’architecte Bruno Albert, ancien collaborateur et associé de Charles Vandenhove. Le résultat est une pure merveille de sobriété. L’intérieur de l’habitation surprend par une succession d’interventions in situ de haut niveau, respectant la nature du lieu et son histoire. Le wall drawing est pratiquement toujours le résultat d’un dialogue fructueux entre le maître des lieux et l’artiste invité. Se sont succédés : Jean-Pierre Pincemin, Jacques Charlier, Gérald Dederen, Nicolas Kosakis, Patrick Corillon et, aujourd’hui, Miam Monster Miam, qui a été prié d’intervenir au niveau de la cave à vins de l’habitation... Probablement une première dans le genre qui a donné lieu à une petite scénographie proche de la planche BD. Les pierres brutes mal taillées, qui tapissent entièrement le mur de la cave, fonctionnent comme autant de petites cases narratives pour l’artiste. Miam Monster Miam part de l’idée d’un cataclysme nucléaire dans la région (Tihange n’est pas loin...) et développe, à partir de là, une succession de situations burlesques mettant en scène son univers de petits monstres extra-terrestres qu’il affectionne tant. (Voir photos)

ART BRUSSELS²⁷

contemporary art fair / 24 - 27 april 2009

preview & vernissage / 23 april / invitation only

austria / charim / krinzinger / kugler / mauroner / ruzicska / steinek / thoman / winter / **belgium** / aeroplastics / aliceday / baronian_francey / bastide / cerami / crown / d&a lab / de brock / dependance / desimpel / deweer / fifty one / filles du calvaire / gentils / geukens & de vil / gladstone / grusenmeyer / hécey / hoet bekaert / hufkens / in situ / jamar / janssen / jozsa / koraalberg / elaine levy / maes & matthys / maruani & noirhomme / meert / meessen de clercq / moba-nomad / mulier mulier / obadia / office baroque / olivari-veys / pieters / elisa platteau / rech / salvador / andré simoens / stephane simoens / sorry we're closed / stand projects / tache-levy / think21 / transit / triangle bleu / van der mieden / vilenne / zwart huis / zwarte panter / **china** / continua / **cuba** / habana / **denmark** / asbaek / bjerggaard / larm / v1 / nicolai wallner / wilson / **finland** / anhava / **france** / aboucaya / brolly / de villepoix / filles du calvaire / fournier / galerie 1900-2000 / GDM / giroux / gutharc / in situ / jgm / la b.a.n.k. / mennour / nelson-freeman / obadia / papillon / paviot / rech / rein / salvador / schleicher+lange / sparta / tarasieve / templon / triple v / vallois / **germany** / art agents / bourouina / conrads / duve / feinkost / figge von rosen / galerie 5213 / grimm / kewenig / parisa kind / kleindienst / klemm's / kudlek van der grinten / kuttner siebert / mertens / neu / ostermeier / pfab / scharmann / schmidt maczollek / sels / stüber / tanit / traversee / wentrup / zander / zink / **greece** / apartment / bernier-eliades / the breeder / **italy** / continua / la citta / photo & contemporary / tucci russo / **luxembourg** / beaumontpublic / nosbaum & reding / **norway** / galleri k / **portugal** / filomena soares / **republic of ireland** / rubicon / **slovenia** / skuc / **south africa** / stevenson / **spain** / horrach moya / max estrella / senda - espai 292 / soskine / **sweden** / brandstrom / **switzerland** / annex 14 / bärtschi / blancpain / groeflin maag / patricia low / mitterrand + sanz / moser / rotwand / **the czech republic** / svestka / **the netherlands** / aschenbach & hofland / hof & huyser / lentz / motive / rolt / ronmandos / rumpff / stand projects / upstream / welters / **united kingdom** / alison jacques / bischoff/weiss / brown / chinese contemporary / corrias / faggionato / fred / ibid / simon lee / modern art / museum 52 / stand projects / vilma gold / **united states of america** / bitforms / boesky / chinese contemporary / conner / crg / de voldere / edlin / gladstone / grimm / luxe / salon 94

brussels expo / halls 1 & 3 / from 11am - 7pm / www.artbrussels.be

La Libre BELGIQUE

dS De Standaard

Knack weekend

LE VIF weekend

Klara

Hilton Brussels

ING 

JACQUES CHARLIER

100

SEXES D'ARTISTES

Curated by Enrico Lunghi

www.jacquescharlier-venise2009.be



+ ME = ♥



Liebeswonne
MIAH
man
süß
MIAH





Miguel Chevalier : Fractal Flowers

Les Fractal Flowers questionnent, sur un mode poétique et métaphorique, les enjeux de la manipulation génétique.



Fractal Flowers, Miguel Chevalier, 2008 Loft 19 de la galerie Tarasiève, Paris Logiciel Cyrille Henry

Du 23 avril au 3 mai, IMAL (Interactive Media Art Laboratory, Bruxelles) présente une exposition des dernières créations de l'artiste français Miguel Chevalier (1959). Pionnier de l'art numérique et interactif, il poursuit depuis le début des années'80 une œuvre riche et atypique où se mêlent sa fascination pour le règne végétal, la communication via les réseaux, et un intérêt marqué pour l'intégration de l'art dans l'espace public. Prolongeant la série *Autres Natures* initiée au début des années 2000, les *Fractal Flowers* questionnent le statut de l'unicité de l'œuvre d'art à l'ère du numérique, et le rôle actif du spectateur devenu « spectateur ». Mais au-delà de ces enjeux esthétiques, les végétaux virtuels de Miguel Chevalier évoquent le devenir incertain d'une nature manipulée et modifiée par l'Homme.

Né à Mexico en 1959, Miguel Chevalier appartient à cette génération d'artistes qui ont assisté aux premiers détournements de l'ordinateur à des fins de création plastique. Les expositions « Cybernetic Serendipity » à l'ICA de Londres en 1968, et « Software – Information Technology : Its New Meaning For Art », au Jewish Museum de New York en 1970, sont deux événements fondateurs à partir desquels ce mouvement va se développer. A priori, sa formation aux Beaux-Arts et aux Arts Décoratifs de Paris ne prédisposait pas Miguel Chevalier à devenir un artiste œuvrant avec la technologie numérique. Mais, dans la lignée de l'art des médias, il s'intéresse dès le milieu des années quatre-vingt aux moyens modernes de communication tels que la transmission par satellite. Sa série *Interconnexions* (1989) préfigure l'esthétique du Net art : « l'installation 'Télescopes' s'attache également d'une manière plus large à la relation que chacun de nous entretient avec les outils de communication : téléphone, fax, clavier d'ordinateur. Les hommes

sont aujourd'hui reliés, branchés à travers la planète à tout instant. La recomposition de l'espace et l'accélération du temps nous projettent irrémédiablement dans le dédale des réseaux de circuits imprimés, géographie d'un monde assigné à l'écran. » Son choix de recourir à des ordinateurs n'est d'ailleurs pas guidé par une quelconque fascination pour la technologie : « Il a donc toujours été évident pour moi de travailler à partir des outils qui développent ces univers pour voir comment on peut, avec ces mêmes outils, créer des univers poétiques et établir des liens avec la peinture, la photo et la vidéo. » L'artiste se réfère notamment à Monet, pour sa réflexion sur les notions de temporalité et de variations ; à Jackson Pollock, dont les toiles transcrivent de manière exacerbée le geste du peintre et la vitesse d'exécution ; ou encore aux muralistes Alfred Siqueiros et Rufino Tamayo, qui ont marqué sa jeunesse passée au Mexique.

Comme les tableaux impressionnistes, ses compositions numériques, qui évoluent au fil du temps, procèdent d'une rencontre entre lumière et couleur sur une surface plane : « La filiation est là évidente. A la grande différence près, toutefois, qu'au lieu d'avoir une série de toiles, on se retrouve face à une œuvre qui s'autogénère et se développe à l'infini. » La parenté avec l'expressionnisme abstrait se situe davantage dans l'importance accordée par Miguel Chevalier au mouvement, ses œuvres interactives prenant vie et forme en fonction des déplacements du public, captés par une caméra à infrarouges. Mais à l'inverse des toiles de Pollock, c'est le spectateur, et non l'artiste qui impose ici sa propre gestuelle. Quant aux muralistes mexicains, leur influence est perceptible dans la dimension monumentale des œuvres, qui adoptent souvent – mais pas exclusivement – la forme de projections en grand format ; Miguel Chevalier s'intéresse par ailleurs à la

manière dont ses œuvres peuvent s'intégrer dans l'espace public, ainsi qu'aux prolongements qu'elles peuvent trouver en architecture.

Les *Fractal Flowers* présentées aujourd'hui à Imal s'inscrivent dans une démarche initiée au début des années 2000, qui englobe sous le titre *Autres Natures* une grande variété de réalisations. Toutes ont comme point de départ l'observation du règne végétal, et sa transposition dans l'univers numérique. Le titre des premières œuvres de cette série, *Sur-Nature* (2004), *Ultra-Nature* (2005) et *Supra-Nature* (2006), évoque un dépassement des frontières naturelles. Le processus de développement des végétaux colorés créés sur ordinateur est en effet régi par un logiciel conçu spécifiquement pour l'artiste : dix-huit « graines virtuelles » ont ainsi été créées par Miguel Chevalier et son équipe, qui les

laisse croître, s'épanouir, mourir et renaître, donnant naissance à une infinie variété de formes. Bien qu'elle soit en partie paramétrable, la croissance de ces fleurs numériques repose essentiellement sur une composante aléatoire générée par le programme. Les *Fractal Flowers* prolongent et développent cette particularité : le logiciel qui leur donne vie est lié à des « bibliothèques » de formes, qui s'associent les unes aux autres, au gré du hasard. Le rôle de l'artiste n'est plus ici de créer une « plante numérique » et de la laisser pousser, mais bien d'isoler, au départ d'un répertoire infini, les prototypes de plantes virtuelles qu'il pourra réutiliser par la suite. Esthétiquement, les *Fractal Flowers* se distinguent des *Autres Natures* par leur conquête de la troisième dimension : il en résulte des fleurs à mi-chemin entre l'organique, le mécanique et la robotique, dont l'aspect

étrange, voire menaçant est tempéré par le contrôle qu'exerce sur elles le spectateur, via le jeu de l'interactivité. Lorsque l'on s'en approche, les fleurs numériques se mettent lentement en mouvement, et se plient vers le visiteur, comme domestiquées.

Ainsi que l'a souligné Lev Manovich, le propre de l'œuvre numérique est de reposer sur un code, susceptible d'être interprété différemment selon les logiciels. L'exposition des *Fractal Flowers* à Imal illustre pleinement ce principe de *variabilité* : ainsi les mêmes données sont-elles utilisées pour produire des images animées interactives, des images imprimées, ou encore des formes tridimensionnelles, véritables « sculptures numériques » obtenues par stéréolithographie.

Les *Fractal Flowers* questionnent, sur un mode poétique et métaphorique, les enjeux de la manipulation génétique : nul ne peut prédire ce que produiront ces « fleurs fractales » libres de se croiser et de se reproduire à l'infini... « Ce n'est pas parce que j'utilise l'ordinateur que je suis moderne », déclare Miguel Chevalier. « J'ai toujours préféré utiliser ces outils qui sont les nôtres aujourd'hui parce que je pense qu'ils ouvrent sur des champs nouveaux encore inexplorés dans le monde des arts plastiques avec un très grand potentiel. » Avec *Fractal Flowers*, il démontre que son propos est, lui aussi, bien ancré dans notre époque technologique.

P.-Y. D.

1 Miguel Chevalier : Interview avec Henri-François Debailleux, in Miguel Chevalier : Seconde Nature 2007, catalogue d'exposition, Anciennes Ecuries des Ardoisières, Trélazé, 29 juin au 2 septembre 2007, s.p.

Fractal Flowers, Miguel Chevalier
iMAL, du 23 avril au 3 mai 2009
30 Quai des Charbonnages 1080 Bruxelles,
tel : + 32 (0)2 410 30 93 www.imal.org

YONA FRIEDMAN inaugure le MUSEE DES GRAFFITI

Lilolila, un joli nom pour un jardin qui sent bon le printemps. Le jardin est situé rue Belleville, porte des Lilas à Paris, destiné à devenir célèbre, il accueillera fin mai une architecture éphémère de Yona Friedman. Pour la première fois à Paris, Yona Friedman – artiste, théoricien et architecte – réalise le Musée des Graffiti, une structure ouverte, évolutive et participative. Le Musée des Graffiti repose sur une économie modeste, définie par Yona Friedman qui, principal représentant des utopies internationales depuis 1958, invite chacun à l'expérimentation à partir du concept d'autoplanification. Le Musée des Graffiti permet au public d'improviser et de participer à la constitution de sa collection. Le graffiti, en tant que langage universel, en est le moyen d'expression. Ce projet sera, peut-être, l'une des premières tentatives de créer un « musée démocratique », selon Yona Friedman. C'est à partir des échanges avec l'association de jardin partagé L'îlot Lilas, commanditaire de l'œuvre, que ce musée « démocratique », prototype d'un musée du futur, est réalisé. L'association offre aux habitants de la Porte des Lilas un jardin écologique, ouvert sur le quartier. Elle encourage des actions visant à révéler la capacité des citoyens à changer collectivement leur cadre de vie.



Vernissage en présence de Yona Friedman le 26 mai 2009 à 18h
Jardin Lilolila 295 rue de Belleville 75019 Paris

Didier Mahieu: Prélude en raie majeure.

Les Brigittines voient approcher la fin de leurs transformations en un centre performant d’art contemporain dédié au mouvement et à la voix. Après la construction d’une cage de verre polyvalente jumelée à l’antique chapelle et l’aménagement d’une résidence voisine pouvant accueillir une vingtaine d’artistes, la dernière étape consiste en l’ouverture prochaine d’un « jardin clos », mi-public, mi-privé, lequel ajoutera une agréable touche de nature à l’ensemble urbain. Pour préfigurer cet achèvement, appel a été fait au plasticien Didier Mahieu lequel a investi la chapelle, lieu mythique par excellence, jusqu’au 15 mars pour y présenter son « jardin de verre ».

C’est un fait: chacune des scénographies de Didier Mahieu (1961 – Jemappes) est propice aux commentaires prolifiques, et pour cause: ces installations regorgent de sens, qu’elles soient analysées au 1er ou au 2e degré et même au-delà. Les allusions sont multiples, flagrantes, les clins d’œil s’échangent avec le spectateur et le provoquent, les significations cachées ou apparentes se dévoilent en fonction d’expériences ou de réminiscences personnelles ou collectives.

Imaginons... Un cataclysme ayant recouvert notre région d’une mer profonde, nous explorons ces fonds à la recherche de vestiges des civilisations englouties. Nous sommes en dessous d’une coque de bateau retourné, au creux de laquelle

plane une grande raie sur les fonds parsemés d’algues et de morceaux de poisson. Dans ce jardin clos, 20000 lieues sous la mer, aucune échappatoire n’est autorisée, le monde extérieur est inaccessible, d’aucuns se sentiront peut-être opprimés (claustrophobes s’abstenir), d’autant plus qu’une étrange cérémonie se déroule sous nos yeux: des mains féminines dépècent soigneusement un poisson, ouvrent sa chair avec précaution. Le tout sous le regard énigmatique de Eve qui ouvre et ferme lentement les yeux devant ce mystérieux spectacle, quasi rituel. Eve est d’ailleurs omniprésente: au gré de nos pérégrinations, nous découvrons son portrait dans la pénombre, son cénotaphe surplombant, jadis le lieu sacré. Ne serait-ce pas son parfum qui flotte dans l’air, fragrance mise au point par l’artiste chez Fragonard?

Didier Mahieu nous dit: « j’ai voulu retourner à l’espace huis-clos et jouer sur le trompe-l’œil, travailler sur la notion de jardin clos de l’âme, cher aux religieuses, en permettant aux gens de pénétrer dans ce diaporama et de s’y promener selon leur fantaisie. Au fond de la chapelle, le vivarium est conçu comme un zoo, ses 6 côtés prennent la forme du chœur: le sol rappelle la couleur verte de l’herbe ou des algues. Des paysages peints constituent une part importante de l’installation: une peinture avec relief accrochée aux murs, où se nicheront les « jouets », petits bateaux fabriqués en mie de pain, agrandis. On retourne à la



nourriture, au banquet, à la découpe (rapport biblique, pain et poisson). Des grands formats (200 x 180 cm), visent à rencontrer le sentiment des peintres Constable ou Friedrich, cela m’intéressait de retrouver le sens tourmenté, romantique de ceux-ci. C’est une exposition consacrée à Ludwig II de Bavière à Lucerne, qui m’a fait rebondir sur la notion de paysage. Ce qui m’intéresse dans les médias, c’est le voyage, mais ici je me suis plus attardé sur la peinture. Ce mélange de « plein de choses » fait partie d’un périple de plusieurs années, ce n’est pas par accident si je suis arrivé là. J’ai commencé à travailler sur le voyage au P.M.M.K. d’Ostende, ensuite au Chelsea Art Museum de New York, à Tokyo, à Beijing dans une maison en porcelaine. Sans rupture nette, juste quelques remo-

delages : arriver à fabriquer un processus qui n’en finit jamais, mais se complète. Ma présence en tant que créateur disparaît au profit des réactions, les éléments extérieurs construisant l’exposition ».

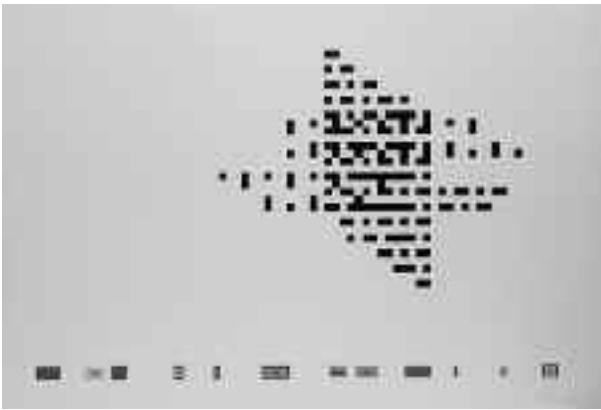
Désireux de poursuivre dans la même voie ses voyages symboliques et initiatiques, le prochain rendez-vous conduira Didier Mahieu à Madagascar: avec une équipe scientifique de la faculté agronomique de Gembloux, il se penchera sur...une soie, très particulière. En effet, cette matière assez mystérieuse est rigide au moment où elle est tissée, pour acquiescer de plus en plus de souplesse en vieillissant. En été, elle est cueillie par les hommes, tandis qu’un hiver, les femmes vont chercher sous terre les cocons

enfouis par les papillons. Nouveau voyage, nouvelles découvertes qui ne manqueront pas de provoquer quantité de développements « entre vision du réel et de l’imaginaire ». « C’est le côté seconde peau qui m’intéresse » précise Didier Mahieu « puisqu’on utilise ce tissu pour ensevelir les morts. Il y a aussi le côté historique, autour de la fameuse route, et puis les prolongements, la parure, le papillon lui-même, tout ce processus m’intéresse ». Nul doute qu’il nous rapportera une ample moisson engrangée au cours de cette nouvelle exploration.

Jacques De Maet



Bernard Gaube, Espace 1, 2, 3 – Danse Format: 60 X 74 cm Technique: Huile sur toile 1992



David Clément, Sans titre, 96 x 64 cm. Sérigraphie sur papier Van Gelder 2008

Un cabinet, un office, un réceptacle de gestes plastiques.

Autrefois installé au Sablon et portant un autre nom – le Cabinet d’Art contemporain –, l’Office d’Art contemporain fête cette année ses 17 ans d’activités. Si l’espace de ce Cabinet offert aux artistes était le premier étage d’une maison du XIXème accoudée à l’église des Minimes, il est depuis 2005 un parallélépipède plus haut que large qui se mesure naturellement en mètres cubes blancs du côté de la rue de Laeken.

Les premiers artistes à avoir exposé chez Jean-Marie Stroobants – peintre, commissaire d’expositions et directeur artistique du Cabinet puis de l’Office – s’appelaient Jo Dustin, M.M.C. Octave, Françoise Van Kessel, Julian Key, Roman Cieslewicz, Bernard Villers, Gilbert Herreys ou Juan Paparella, des abstraits, des figuratifs allusifs, des peintres, des affichistes, des photographes. Avec toujours cette attention depuis les débuts portée au geste plastique et au médium – qu’il soit pictural, graphique ou sculptural – en tant que tel. Le Cabinet puis l’Office exposeront hors

leurs murs à Zwalm, au Centre de la Gravure et de l’Image imprimée de La Louvière, à l’impasse du Val des Roses à Bruxelles – le temps du déménagement entre un quartier d’antiquaires et celui plus vivant des Nuits blanches – ou lors de Talents à Tour et Taxi, auberge espagnole éphémère déguisée en foire d’art. Aussi à l’Atelier 340 à l’époque du collectif A.C.A.I. (avec Arte Coppo, Atelier 340 Muzeum, Le Chalet de Haute Nuit et Contretype) qui posait avec naïveté mais convictions des questions sur la place de l’artiste et la survie des organisateurs d’expositions indépendants dans notre société désespérément pragmatique. Le 105 de la rue de Laeken verra les humeurs à fleur de papier d’Isabel Baraona, les rébus ésotériques à la plastique impeccable de David Clément, les noires révélations de Philippe Dubit, les viandes transparentes et décoratives de Jacques Dujardin, les logorrhées visuelles de Benoît Félix, le minimalisme vivant de Maren Dubnick ou les évidences picturales de Bernard Gaube. Depuis quelques années, l’Office ac-

cueille régulièrement des œuvres de plasticiens finlandais : les légendes du Nord colorisées à l’aquarelle de Petri Hytönen, les plaines abstraites de Mikko Paakkola ou les lumières septentrionales de Timothy Persons. L’Office organisera d’ailleurs au printemps prochain au Musée des Beaux-Arts de Rauma, tout là-haut, une exposition de ses artistes emblématiques.

Depuis 2006, l’Office met en place chaque 21 juillet une manifestation artistique, au prétexte d’une fête nationale, qui s’intitule L’union fait la forme. Sans tomber dans l’écueil d’une belgitude très à la mode, l’Office demande chaque été à une vingtaine d’artistes de se pencher sur le problème purement plastique des trois couleurs, a priori ingrates lorsqu’on les accole, de notre bannière nationale. L’on y a vu les drapeaux – déclinés en peintures, dessins, sculptures ou vidéos – libérés de tout nationalisme de Jacques Lennep, Elodie Antoine, Félix Hannaert, Camiel Van Breedam, Patrick Guaffi, Bénédicte Henderickx ou Daniel Locus. L’Office prépare une quatrième édition

rétrospective de L’union au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles l’été prochain, le vernissage aura lieu le 20 juillet en soirée, la veille d’un défilé et d’un feu d’artifice inutiles. Une invitation dans un refuge de plénitude au beau milieu du vacarme visuel ambiant.

François Liénard, mars 2009.

By Office, Rauma Art Museum, Finland, 13 juin-13 septembre 2009.
L’union fait la forme, Bruxelles, Bozar, 21 juillet-30 août 2009.

Office d’Art contemporain (105, rue de Laeken, 1000 Bruxelles)
www.officedartcontemporain.com

ERRATA FLUXNEWS N°48

Concerné le “Centre de la Tapisserie, boursiers 2007-2008, Recherches 2008”. C’est le nom d’Inger Elisabeth Gleditsch et non celui d’Evelyne de Behr qui devait figurer comme légende illustrant la photo.

LE " KUNSTENFESTIVALDESARTS "

du 30 avril au 23 mai 2009

Le Kunstenfestivaldesarts est un festival de créations d’artistes venant du monde entier partageant leur vision avec des spectateurs ouverts à d’autres cultures. Le Kunstenfestivaldesarts se veut résolument urbain et cosmopolite, faisant partie d’un réseau complexe de communautés où les concepts de nation, de langue et de culture sont relativisés, voire dépassés; il contribue à encourager le dialogue entre les communautés présentes dans la ville et met à son programme des œuvres scéniques et plastiques présentées dans plusieurs centres culturels et théâtres bruxellois.

Beursschouwburg 20-28 rue A. Orts B-1000 Bruxelles tel+32 (0) 70/222 199 fax +32 (0) 70/222 209 www.kunstenfestivaldesarts.be

LE POINT DE DISPARITION DE L'ART



Brûler les symboles, les faire disparaître pour les faire survivre à leur propre disparition. © Jean-Paul Thénot

« L'art lui-même n'existe, à l'époque moderne, que sur la base de sa disparition — non seulement l'art de faire disparaître le réel au profit d'une autre scène, mais celui de s'abolir lui-même au fil de son exercice (Hegel). C'est en cela qu'il faisait événement, qu'il était un enjeu capital — je dis bien « était », car aujourd'hui l'art, tout en ayant disparu ne sait pas qu'il a disparu, et ça c'est le pire, il poursuit sa trajectoire en coma dépassé. Et il devient le paradigme de tout ce qui survit à sa propre disparition. »

Jean Baudrillard

La signature comme trace du corps glorieux de l'artiste

Quelque part, Bresson disait que le cinéma, avec ses images, est l'art de ne rien représenter. Sans doute voulait-il dire qu'en art, ce qui est en jeu, c'est autre chose que l'image parce que l'art, c'est faire voler en éclats la réalité, puis la recomposer. En rappelant ce propos dans une interview¹, André S. Labarthe affirme que si l'on filme un verre on verra seulement son image. Autrement dit on aura sa représentation imagée, mais pas le sentiment de la présence ou de l'existence de ce verre. Il ajoute : « Imagine maintenant qu'à l'instant de la prise de vue — la caméra tourne, etc. — le verre tombe et se brise. La caméra a enregistré le désastre. Projection. Et là, à l'instant où, sur l'écran, le verre se brise, on a le sentiment très fort que le verre est là. Il aura donc fallu sa disparition violente pour que sa présence s'affirme. Mais trop tard. »

Faut-il penser avec lui que l'art, comme le cinéma a besoin d'introduire la mort ou le moment de la disparition d'un objet pour parler du monde avec un peu de sérieux ? Il est possible de filmer n'importe quoi, tout comme on peut faire de l'art avec n'importe quoi : L'important ce n'est pas l'image ou l'objet, l'important, c'est le regard.

Il faudrait mettre en valeur les œuvres des créateurs, des artistes, des inventeurs, en musique, en littérature, en sciences ou en autre chose, comme Labarthe met en valeur le verre, au moment où il se brise. Il faudrait en quelque sorte les faire disparaître pour les faire survivre à leur propre disparition. Cette idée est proche, chez Baudrillard², que je me fais un plaisir de citer : « En se représentant les choses, en les nommant, en les conceptualisant, l'homme les fait exister et en même temps les précipite vers leur perte, subtilement les détache de leur réalité brute. Ainsi la lutte des classes existe à partir du moment où Marx la nomme. Mais sans doute n'existe-t-elle, dans sa plus grande intensité, qu'avant d'être nommée. Après, elle ne fait que décroître. Le moment où une chose est nommée, où la représentation et le concept s'en emparent, est le moment où elle commence de perdre de son énergie — quitte à devenir une vérité ou à s'imposer comme idéologie. On peut en dire autant de l'Inconscient et de sa découverte par Freud. C'est quand une chose commence à disparaître que le concept apparaît. La chouette, dit Hegel, se lève à la tombée du jour. »

Les nommer donc ? Les conceptualiser ? Faut-il séparer l'histoire quotidienne et l'histoire de l'imaginaire des créateurs ou des inventeurs, qui sont de leur époque mais qui appartiennent aussi à un autre temps, à un autre monde — à un « autre moi » dirait Pierre Bayard — qui obéit à ses propres rythmes et auquel nous n'avons pas forcément accès ? Car l'œuvre, quelle qu'elle soit, est irréductible à la personne que nous pourrions physiquement croiser au détour d'une rue.

Faut-il, en d'autres termes, reprendre les manières de distinguer les deux corps du roi, comme le fait Pierre Michon³, pour les appliquer aux artistes et aux créateurs : un corps physique, mortel, visible, exposable, altérable, corruptible et un corps éternel, sacré, comme intouchable, déjà quasi glorieux et incarnant quelque transcendance ? Un double corps d'artiste, donc, un corps mortel, « fonctionnel, relatif, défroque qui va à la charogne » et un corps glorieux, dynastique en quelque sorte, et qu'on appelle arbitrairement Shakespeare, Joyce, Mozart, Beckett ou Rembrandt, Goya, Duchamp, Picasso, Vinci, Pollock. Avec ce corps là, il ne faut pas plaisanter. Il faut le respecter et il est culturellement exigé que nous nous inclinions dévotement comme devant une urne à reliques. N'oublions pas que, d'un certain point de vue, l'art a sensiblement remplacé de nos jours la religion et les gens de l'art les princes et le clergé.

Dans cette perspective, la trace de ce corps glorieux de l'artiste, c'est sa signature même, objet sacré et marque vénérable, symbolisant ce qu'il a apporté aux hommes et au monde. Ce signe, ce paraphe, cette signature de l'artiste vient accorder le label d'authenticité à sa pensée et à ce qu'il a apporté au monde, en même temps qu'elle le distingue de la multitude.

Entre représentation et sens

Michel Thévoz⁴ note que « La signature semble dessiner à la manière d'un chemin de contrebande la frontière du lisible et du visible, du code et de la trace, de l'âme et du corps ». Cette signature semble exprimer mieux que tout ce qui reste des corps glorieux lorsque les corps mortels ont déjà disparu. C'est pour toutes ces raisons et bien d'autres encore que nous avons décidé de nous consacrer⁵ à la signature comme au sujet finalement exclusif de l'approche critique de l'art : à l'esthétique graphique, à la symbolique économique, et marchande ainsi qu'à son aspect transcendant, qui peut renvoyer d'une certaine manière à l'impermanence.

Car il n'y a pas vraiment de solution de continuité entre le dessin et l'écriture, entre la représentation et le sens. Même si l'après Duchamp a signifié la disparition du lien qui unissait depuis si longtemps le fond et la forme, chaque œuvre n'est qu'un indice de son contenu ou de son créateur et l'art est ailleurs, au-delà du visible. Les approches limitées à ce qui apparaît sont vouées à l'échec. Aucune représentation photographique ne peut suppléer à la part d'invisible d'autant qu'actuellement une simple nomination peut mener à un sens. La seule liaison représentation-sens, c'est la signature, qui peut échapper à la représentation, et dont on tolère son éventuelle illisibilité, comme le souligne Michel Thévoz⁶. « Elle n'est pas sommée de se départir entre le signifiant et le signifié, entre la trace et le code, entre le griffonnage et l'écriture ». Il précise également que c'est « la seule formation transitionnelle (au sens psychanalytique) culturellement agréée à l'ère typographique et à l'Âge adulte ». Le transitionnel, ce qui relie - pour aller vite - ce qui est moi et ce qui n'est pas moi et se situe à la lisière des deux est cette hypertrophie de la signature, qui, si elle investit le cadre tout entier, correspond bien au désir de toute puissance de tout créateur, chercheur, musicien ou peintre, à sa mégalomanie latente ou explicite. Elle se situe d'emblée sur une ligne névralgique.

La signature n'est pas l'enfance retrouvée, pourtant elle est

aussi un retour au corps mortel et aux signes qu'il nous adresse. Parfois on perçoit le fracas des pulsions et des violences personnelles enfouies, sans aller jusqu'au dévoilement de l'intimité. La personnalisation assurée par cette trace va de petits tracés d'encre calmes et posés, parfois timides, à d'arrogants graphismes, aux formes distinguées ou rapides. D'autres semblent sur des rails, ou embrochés, soulignés, cercles flottants, lassos ou formes anguleuses, simplifiées ou avec d'extrêmes fioritures... Chaque signature est unique, reconnaissable entre toutes, avec son jeu de pleins et de déliés, ses rythmes et ses scansions, sa rhétorique des vides.

Plus simplement « la signature est par définition la marque individuelle autographe, elle est même légalement requise de se singulariser de manière à interdire toute reproduction ». C'est, nous dit Thévoz « la performativité corporelle faite texte, en quelque sorte ». On la tolère illisible car « elle a la permission de se soustraire à la contrainte de lisibilité et à l'autorité du sens... Elle réveille l'écriture pictographique qui habite les fantasmes archaïques ». Elle permet donc les impulsions gestuelles refoulées et « semble une brève et fulgurante revanche du corps ». En la percevant on devine la pression musculaire qui révèle le corps de l'artiste, son éventuel acharnement contre le corps de la lettre, ou sa douceur sur le papier qui glisse... Va-t-elle vers une réconciliation factice entre le visible et le lisible ?

Si on amplifie la signature, elle prend une valeur figurative au même titre que le sujet d'un dessin ou d'une sculpture. Son indéchiffrabilité éventuelle développe ses circonvolutions sur le papier ou dans l'espace, dans une inflation mégalomane, une hégémonie imaginaire qui s'approprie tout le champ du réel. Une signature magnifiée « qui aurait outrepassé l'espace transitionnel qui lui est usuellement imparti dans un coin de l'œuvre, une signature qui s'illimenterait dans les deux sens jusqu'à défaire l'articulation du lisible et du visible fait littéralement communiquer le scriptural, le figural et le sculptural⁷. »

Si l'on utilise les signatures comme des productions non tempérées, en réalisant des œuvres monumentées qui outrepassent ce qui est visuellement et rationnellement imparti, on n'a à justifier ni le contenu ni la forme de ce qu'on exprime et l'on peut se sentir affranchi de toutes les règles de la communication « avec ce langage étranger aux règles de compréhension, parce qu'il recourt d'une certaine manière à l'archaïsme ». Elles agissent alors expansivement « comme des agents de magnification universelle et s'acharnent contre le corps de la lettre à détraquer le fonctionnement de l'image »⁸.

De la signature à la marque

Dans l'art d'aujourd'hui la valeur financière de marchandise à une importance considérable. La marchandisation fait que chaque artiste, Van Gogh, Bacon, Giacometti et les autres, est une sorte de marque avec une cote, comme les entreprises qui sont cotées en bourse. L'artiste est devenu un fétiche et sa signature un logo, à l'égal de n'importe quelle marque de soda, de dentifrice, de montres, d'automobile ou de vêtement de luxe.

La seule critique concevable actuellement est d'exposer ces marques, ces fétiches et ces signatures, comme autant de cotes variables, analogues aux variations du CAC 40, mais tout aussi déconnectées de la santé réelle de



l’entreprise ou de l’artiste producteur, tant au niveau quantitatif que qualitatif. Bref, les œuvres elles-mêmes sont désormais inutiles.

Comme le remarque Bernard Edelman, Duchamp a esquissé le passage du nom propre comme signature au nom propre comme marque : « Duchamp joue sur cette ambiguïté fondamentale en transformant son propre patronyme en marque. Quand on achète un Duchamp, on n’achète pas l’objet. On achète la marque ». Si certains collectionneurs rechignent à regarder ou à montrer leurs tableaux, et les entreposent dans des hangars ou des coffres fort, ce n’est pas seulement pour la valeur de la marque qu’ils ont achetée, mais aussi pour le peu de réalité qu’ils accordent à la toile, à l’œuvre, au tableau... Car hors le marché de l’art, me disait récemment un ami, l’art existe-t-il encore ?

Faudrait-il brûler œuvres et marques stockées ici ou là, pour nettoyer les écuries d’Augias de l’art contemporain qui prétend, mort-né, poursuivre son existence ? Feu l’art pourrait-on dire... « Il y a les prémices d’un art de la disparition, d’une autre stratégie, nous dit Jean Baudrillard⁹. Dissolution des valeurs, du réel, des idéologies, des fins dernières. Mais simultanément un jeu, la possibilité d’un jeu, la possibilité d’un jeu avec tout cela, d’un art (mais pas du tout au sens culturel et esthétique) plus proche d’un art martial. » Il problématise alors l’effort inlassable, parfois fécond mais toujours voué à l’échec, que nous avons tous entrepris pour échapper à la mort.

Le nom, la signature de l’artiste, comme marque de fabrique est devenu, nous l’avons dit, le seul référent du marché. La signature, c’est n’importe quelle œuvre, mais c’est aussi toutes les œuvres de la marque, ainsi que la mémoire imaginaire et restructuratrice que nous attachons à l’une de ses œuvres car quand nous en parlons, nous parlons en fait de tout autre chose.

En effet la création est aussi faite par les regardeurs, comme l’a signalé Duchamp : « C’est un produit à deux pôles, il y a le pôle de celui qui fait une œuvre et le pôle de celui qui la regarde. Je donne à celui qui la regarde autant d’importance qu’à celui qui la fait¹⁰ » On ne peut que souligner le caractère projectif de toute œuvre, texte, image ou œuvre musicale, qui devient le réceptacle des fantasmes des uns et des autres, fantasmes qui n’ont aucune chance de coïncider. Ainsi on peut dire que personne assurément ne parle du même tableau puisque chacun construit un objet imaginaire à la suite d’un cheminement intérieur personnel. A partir de ses souvenirs qui sont perpétuellement remaniés par notre flux mental, chacun en est réduit à se fier à l’image provisoire qu’il a construite de tel ou tel tableau et à son caractère incertain. Tout tableau devient un écran, un élément de substitution de la chaîne interminable qu’est la somme de tous les tableaux que nous avons regardés, accumulés et transformés en tableaux « personnels. » Notre mémoire des tableaux et surtout de ceux qui nous ont capté au point de devenir une partie de nous-mêmes, est sans cesse réorganisée.

Mettre le feu à l’art

Faudrait-il encore jouer le Taon de Socrate, ou, sur l’instigation de Lichtenberg¹¹, qui écrivait : « Mettre la dernière main à l’œuvre, c’est la brûler », céder à la tentation de mettre la dernière main, non seulement à l’œuvre, mais aussi à l’art, c’est-à-dire en brûler les symboles, les faire

disparaître pour les faire survivre à leur propre disparition ?

Faudrait-il contre le grand capital rejouer à l’allumette ? Refaire des ready made, non à la Duchamp mais à la Cheval, à la Picassiette, c’est-à-dire des ready-made du pauvre, des inspirés ou des marginaux de l’art brut, réalisant des cathédrales ou des objets profanes reconstitués en allumettes, passe temps voilant le vide constitutif de l’angoisse de chacun ?

Faudrait-il réutiliser l’allumette et le sac de riz¹², et comme les vietnamiens réussir à gagner une guerre contre la plus grande puissance mondiale, à partir de trois fois rien ? Un petit feu allumé dans la forêt, l’ordinateur des avions radars américains enregistrant la présence du feu, l’information transmise sur les terminaux de l’Etat-Major... Très peu de temps après une vague de B52 pour jeter des dizaines de milliers de dollars sur un petit feu de bois. Et ils recommençaient. Les allumettes ont dû coûter trop cher aux américains...

Bref jouer l’art contre le principe marchand de cotation, avec ses étalons or et ses étalons art, avec comme issue de secours l’autodestruction programmée, lorsqu’au bout du compte une inflation ou une récession galopante survient. Ne restent que des idoles vacillantes qui survivent ou non aux aléas du marché, selon les cotes en bourse, dont les urnes funéraires témoignent des espoirs et de ce qu’ils ont apporté jadis à la conscience de l’humanité.

À l’époque où l’on vend à la télévision du « temps de cerveau disponible », sachons avoir la beauté du geste, mettons en spectacle les fantaisies écran de la culture. Signatures, logos et marques nous ont aidé à devenir nous-mêmes. Nous nous sommes construits à partir d’auteurs, d’œuvres et de créations, en y prenant le meilleur de ce qu’il fallait pour rêver, vivre et nous construire. Nous avons voyagé à travers des tableaux et des textes, d’un bord à l’autre de l’espace du sens que nous actualisons tant bien que mal en suivant ou non les instructions des créateurs. Comme dit Pierre Lévy, « l’espace du sens ne pré-existe pas à la lecture. C’est en le percevant, en le cartographiant que nous l’actualisons, c’est-à-dire que nous le fabriquons. » Les tableaux contribuent à créer, recréer et réactualiser le monde de significations que nous sommes.

Grâce aux textes que nous avons lus, aux tableaux que nous avons admirés, aux inventions qui nous ont captivé, nous avons apporté une modification à notre modèle du monde. Nous avons mis en résonance quelques images, quelques mots, quelques sensations diffuses que nous possédions déjà. Nous avons alors pénétré avec une intensité particulière à l’intérieur d’un souvenir enfoui dans notre mémoire, d’un affect niché dans notre sensibilité ou d’une réflexion préalablement abandonnée par notre intellect. Toute création doit servir d’interface avec nous-mêmes. Du texte ou du tableau, il ne reste bientôt plus rien. La création pour paraphraser Pierre Lévy¹³, sert de support, de vecteur ou de prétexte à l’actualisation de notre propre espace mental. Il contribue à ériger le paysage de sens qui nous habite. Une pensée s’actualise dans un texte et un texte dans une lecture, c’est-à-dire une interprétation intime.

Maintenant nous pouvons les faire disparaître pour les faire exister d’une autre manière, une fois leur œuvre mentale et spirituelle accomplie dans nos esprits. Non par dépit, par agression, mais en ayant conscience de l’impermanence,

comme des mandalas païens dont les petites poudres qui ont matérialisé un parcours symbolique sont immergés dans un fleuve, ayant rempli leur action purificatrice et spirituelle. Comme tout mandala, la signature peut alors se terminer par sa disparition. C’est aussi une manifestation qui proclame l’existence de relations indestructibles entre le passé, le présent et le futur

Beauté des flammes et des allumettes qui transmutent, feu de St Jean solsticial, machine non pas à faire de l’art abstrait, mais machine à déconstruire les symboles de la marchandisation et une certaine forme de réel artistique et de pratique, révélant le vide et les cendres de l’art.

En transformant en fumée-écran les signatures des créateurs d’œuvres devenues marques et logos de marchandisation, nous adoptons une radicalité, qui la dispute à la simplicité et à la légèreté des souffles du vent, vouée au dérisoire de toute activité humaine. Incinérons, calcinons et éparpillons les symboles de la culture envolée. Les créateurs survivront à leur disparition et mythiquement leurs corps glorieux renaîtront de leurs cendres comme le Sphinx, ceux de Beethoven, Goethe ou Ravel, Magritte, Manet ou Rauschenberg... Sachons toutefois ne pas être dupes : nous n’échappons à rien et des images fugaces survivront, réelles ou potentielles, elles aussi marchandisables dans leur virtualité, sur internet ou ailleurs, bref, d’une certaine manière, mettre le feu à l’art pour en vendre la fumée ...

Jean-Paul Thenot
19 mai 2008.

Jean Paul THENOT (www.jeanpaulthenot.fr) a développé dès les années 1970 une pratique artistique articulée autour de la communication. Co-fondateur du Collectif d’Art Sociologique (Hervé Fischer, Fred Forest, Jean-Paul Thenot), en 1974, il a participé à des manifestations internationales dans des musées, des galeries et des institutions. Il a représenté la France à la 37° Biennale de Venise. Egalement docteur en psychologie clinique et psychothérapeute, il a mis au point une méthode thérapeutique utilisant la vidéo et publié articles et ouvrages, dont, Vidéothérapie: l’image qui fait renaître (1989) Les sorciers face à la science, le paranormal, faits et preuves (2004) et Cent Lectures de Marcel Duchamp (2006).

¹ L’article, paru dans *Art Press*, doit dater de début 2008.
² Jean Baudrillard, *Pourquoi tout n’a-t-il pas déjà disparu ?* Paris, L’Herne, 2007, p 11.
³ Pierre Michon, *Corps du roi*, Lagrasse, Verdier, 2002, p 13.
⁴ Michel Thévoz, *Détournement d’écriture*, Paris, Minuit, 1989, p 115.
⁵ Voir le site : www.jeanpaulthenot.fr
⁶ Michel Thévoz, *op. cit.* p 114. Les trois paragraphes suivants doivent beaucoup au chapitre 8 de son ouvrage.
⁷ Michel Thévoz, *op. cit.* p 115.
⁸ Michel Thévoz, *op. cit.* p 116
⁹ Jean Baudrillard, *op. cit.* p 16.
¹⁰ Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris, Belfond, 1967, p 130.
¹¹ Georg Christoph Lichtenberg, *Aphorismes*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1966, p 154.
¹² Blaise Galland, *Art sociologique, sociologie artistique*, Genève, Georg, 1987.
¹³ Pierre Lévy, *Qu’est-ce que le virtuel ?* Paris, La Découverte, 1998, p 35.

Quand l'événement artistique transforme la donne : performance et émancipation

Dans son dernier livre intitulé *Le spectateur émancipé* (La fabrique / 2008), le philosophe français Jacques Rancière se propose de comprendre la création artistique contemporaine à partir d'outils conceptuels forgés pour la plupart dans ses ouvrages précédents. Le principe d'égalité intellectuelle entre le professeur et l'élève, défendu dans *Le Maître ignorant* (Fayards / 1987), trouve ainsi à s'exercer dans le champ théâtral. Sous le concept générique de « spectacle théâtral », Rancière range toutes les pratiques qui rassemblent des spectateurs autour de corps en action. En ce sens très vaste, la performance lui apparaît comme un spectacle théâtral. Comment donc cette forme a-t-elle contribué à développer l'émancipation du spectateur ? Et en quoi est-ce le signe de sa portée politique ? Deux questions pour lesquelles on esquissera ici quelques réponses.

Le spectateur est-il par définition celui qui n'agit pas ? Ce serait présupposer que regarder n'est pas participer. Au cours du XX^e siècle, cette présupposition commune a engendré plusieurs stratégies visant à transformer la passivité du spectateur en pouvoir d'agir ; si celui qui regarde a renoncé à sa capacité à se mobiliser, le théâtre a cru pouvoir la lui rendre. Soit de façon « didactique », à la manière de Brecht qui voulait offrir au spectateur la distance critique nécessaire pour comprendre en profondeur les situations et pour les transformer. Soit de façon « immédiate », à la manière d'Artaud qui rêvait d'abolir cette distance pour intégrer directement le spectateur à l'énergie créatrice. Or, aux yeux de Rancière, de telles tentatives n'ont fait que renforcer malgré elles l'écart entre le spectateur et l'acteur. À vouloir faire du spectateur un acteur, à vouloir transfor-

mer à tout prix son statut, on ne faisait que lui rappeler sa condition passive, la montrant du doigt, et donc la recréant sans cesse.

Les choses commencent à changer lorsque les positions elles-mêmes sont questionnées. Aucune émancipation n'est possible tant que l'on maintient la structure qui oppose radicalement ceux qui possèdent la capacité d'agir et ceux qui ne la possèdent pas. Pour évacuer toute possibilité de hiérarchie, il faut travailler directement là où se « partage le sensible » – là où les rapports se créent et où il importe qu'ils soient égaux. Il fallait donc à Rancière commencer par rappeler que regarder est aussi une activité (et pas seulement une mobilisation des nerfs optiques...). Le spectateur *compose* selon sa sensibilité ; il construit l'œuvre, établit des connexions. Il rapporte ce qui se déroule sous ses yeux à son vécu. Le travail est donc partagé. De la même manière que la construction du savoir peut contourner toute prise de pouvoir pédagogique et recourir à des pratiques d'apprentissage où l'élève n'est pas sans cesse rappelé à son ignorance, le « spectacle théâtral » peut instaurer des rapports d'égalité entre le spectateur et l'acteur, du point de vue de l'activité créatrice. Selon le philosophe : *Nous n'avons pas à transformer les spectateurs en acteurs et les ignorants en savants. Nous avons à reconnaître le savoir à l'œuvre dans l'ignorant et l'activité propre au spectateur. Tout spectateur est déjà acteur de son histoire, tout acteur, tout homme d'action spectateur de la même histoire.*

Pour éclairer cette idée, on peut évoquer les performances collectives de *Black Market International*. Celle présentée aux Halles en 2006, par exemple. On y assiste à une prise d'espace spécifique et

progressive (environ six heures), où l'action se répartit sur plusieurs foyers qui se déplacent. Selon ses trajectoires, le spectateur, plus ou moins curieux, plus ou moins mobile lui aussi, peut se retrouver « pris » entre différentes actions. Certains préfèrent rester en périphérie. Quoiqu'il en soit, la performance telle qu'elle a été filmée montre bien que le spectateur envahit de part en part le champ de l'action (cf. *liveartwork*, issue 3, July 2006). La caméra ne saurait d'aucune manière l'éviter systématiquement. Et par conséquent, les performeurs eux-mêmes, conscients de l'espace dans sa globalité, sont nécessairement aussi spectateurs des spectateurs...

L'art de la performance met particulièrement bien l'accent sur la remise en cause critique des positions classiques. Qu'elle soit poétique, ludique, troublante ou brutale, la performance n'appartient pas aussi exclusivement à l'artiste que le spectacle appartient au dramaturge. Elle n'est en aucun cas la propriété d'une seule personne et laisse place aux interventions (celle du hasard, au minimum). Bien sûr, l'impulsion est donnée par l'artiste, qui porte la proposition ; mais son sens ne s'impose pas une fois pour toutes, il se construit comme événement sans que personne ne soit dépossédé de son pouvoir participatif. La performance a permis d'exhiber l'activité du spectateur (plutôt que de la « restaurer ») ; elle a montré qu'il relie nécessairement ce qu'il voit à ce qu'il vit, rêve, éprouve, mange, etc. Chacun construit – c'est le principe de l'égalité des intelligences (défendu exemplairement dans *Le maître ignorant*) appliqué au champ de l'art.

Dans l'une de ses performances (*Death is Certain*, 13 novembre 2005), Eva Meyer-Keller jouait dans sa cuisine à montrer les sévices que l'on pouvait faire

subir à une fraise : la pendre avec du fil dentaire, la déchirer, lui injecter du poison avec une seringue, la noyer, la propulser avec une cuillère, la brûler sur un bûcher d'allumettes, la clouer au mur, l'écraser, la découper, l'étouffer, l'électrocuter, la visser, la passer à la moulINETTE, etc. Face à un tel massacre organisé, le spectateur peut aussi bien choisir de s'intéresser de l'extérieur à la variété des tortures que d'éprouver intensément la scène, comme si chaque fruit torturé devenait l'image miniature de son propre cœur... Le moment le plus insupportable de ce drame romantique ? Sans doute l'épluchage d'une fraise à la lame de rasoir.

Il ne s'agit pas forcément d'inviter le spectateur à participer directement à l'action (même si cette voie a pu et peut encore être explorée), mais il importe au moins de ne pas anticiper sur sa compréhension, de ne pas lui présupposer de « place », de ne pas parier à l'avance sur ses facultés. Le spectateur a droit à son *anonymat* : que l'on ne vise pas en lui une certaine identité (sociale, intellectuelle, raciale, ou autre). De ce point de vue, la performance est apparue comme une œuvre ouverte, aux attentes restreintes. *What's happening?* On ne sait pas d'emblée ce qui peut se passer. Ceci vaut exemplairement pour les artistes qui proposent leurs performances dans la rue (Colectivo Cambalache, Francis Alÿs, Ducha, parmi tant d'autres).

En ce sens, la performance a une valeur politique, non pas seulement du point de vue de son contenu (qui peut ne pas l'être du tout), mais du simple fait qu'elle trouble les rapports de force entre les catégories classiques (acteur/spectateur), qu'elle *bouleverse la distribution des places*. Elle rend possible un nouveau *partage du sensible*,

émancipateur.

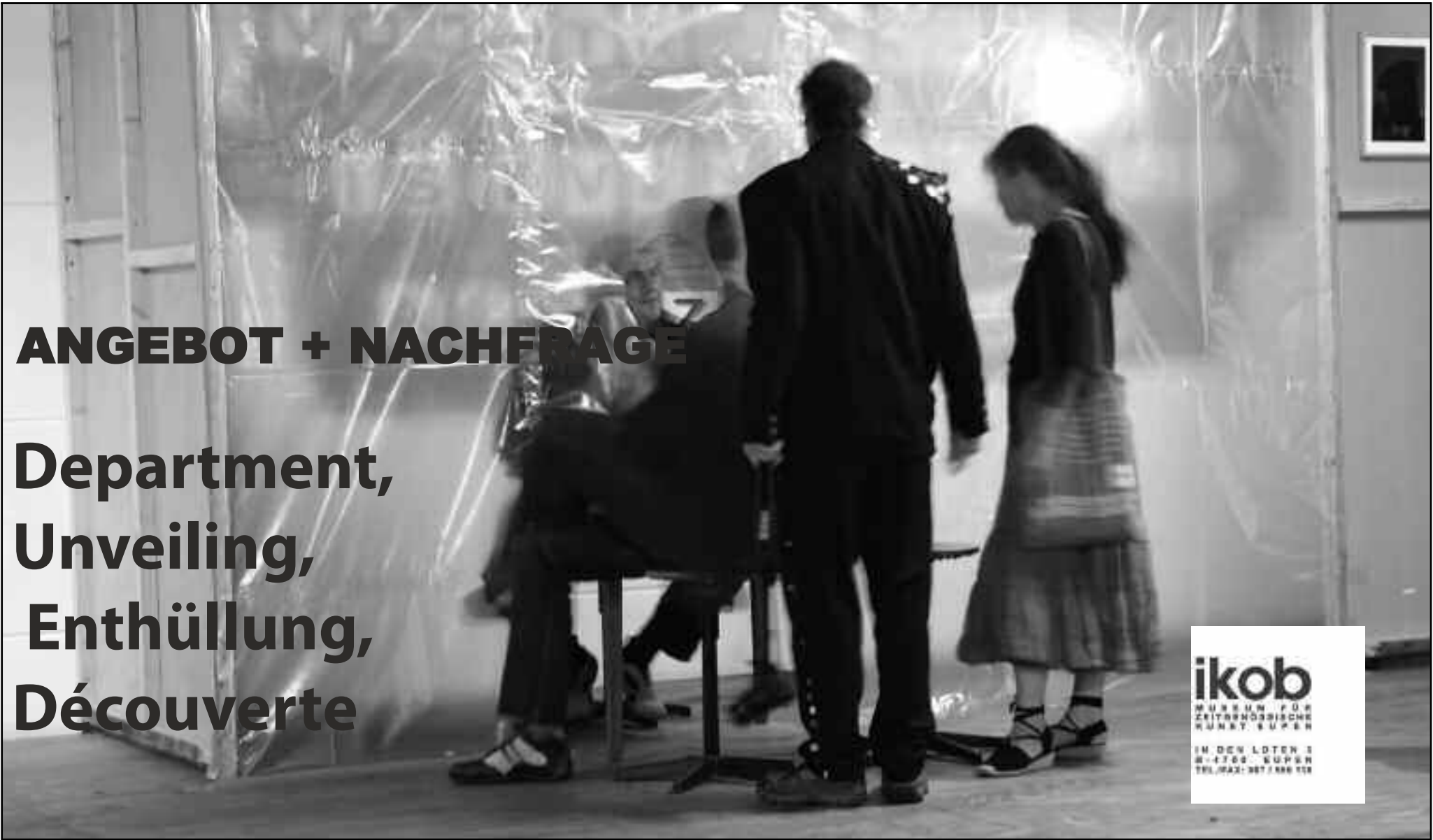
- ° Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008.
- ° Jacques Rancière, *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, rééd.10/18, 2004.
- ° Roslee Goldberg, *La performance, du futurisme à nos jours*, trad. C.-M.Diebold, London / New York, Thames & Hudson, 2001.
- ° Jens Hoffmann, Joan Jonas, *Perform*, London / New York, Thames & Hudson, 2005.

Voir aussi le remarquable travail d'archivage de performances internationales réalisé par liveartwork (tous les publications DVD sont disponibles sur www.liveartwork.com).

Maud Hagelstein

ANGEBOT + NACHFRAGE

Department,
Unveiling,
Enthüllung,
Découverte



ikob

MUSEUM FÜR
ZEITGENÖSSISCHE
KUNST & UTOPIE

IM DEN LÖTEN 3
W-4360 - KUPEN
TEL./FAX: 007 7 886 108

MOMENTUM 2009

Monica Klingler : « La performance comme un processus plutôt qu'un produit fini, poli, consommable. »

MOMENTUM est une plate-forme annuelle qui veut mettre l'accent sur le *performance-art*, cette forme de performance spécifiquement reliée aux arts plastiques. Le festival se déroulera aux Bains::Connective, à La Bellone et au Q-O2 les 5, 6 et 7 juin 2009 et sera accompagné d'une exposition à la galerie H29 – « A few small changes » : avec des œuvres de Jon Fawcett (UK), DeeJ Fabric (UK), Kurt Ryslavý (AU), Manu Tete (B) et Sturm Lie (NO). Les autres partenaires de MOMENTUM#4 sont Trouble/Les Halles, Ricochets, Charleroi/Danses, et l'Institut Culturel Finlandais.

Les artistes invités pour cette édition sont : Danny Devos (B), Bernd Lohaus (B), Béatrice Didier (B), Jamie McMurry (USA) avec Helge Meyer (D) et Julie Andrée T. (CAN), Melati Suryodarmo (D/IND), Roi Vaara (F), Boedi S. Otong (IND/CH), Amel et Elisa Andessner (AU). Il y aura aussi un workshop de Performance-art à La Raffinerie du 1 au 7 juin avec Roi Vaara et Jamie McMurry.

www.momentum-festival.org

Rencontre avec Monica Klingler, co-initiatrice du projet en 2005.

Maud Hagelstein : Dans la présentation du festival *Momentum*, vous semblez faire une différence entre les termes « performance » et « performance-art ». Pourquoi cette distinction ? S'agit-il de réalités artistiques véritablement différentes ?

Monica Klingler : Aujourd'hui, le terme « performance » est devenu vraiment à la mode. On l'utilise indifféremment dans des champs hétérogènes : sport, industrie, art. Dans les pays francophones, les « performances » sont surtout présentées au sein des festivals de théâtre et de danse, le terme étant habituellement utilisé par les professionnels de la scène. Si des danseurs ou des comédiens sortent de leur contexte de représentation habituel, on appelle souvent ça une « performance ». Cette forme de présentation est actuellement la mieux représentée dans les festivals. Le *performance-art* que nous avons envie de défendre est rarement (ou exceptionnellement) proposé par des artistes de la scène, mais plutôt porté par des plasticiens. Il s'agit simplement d'un autre circuit, d'un autre type de langage. Notre travail est issu de la tradition des arts plastiques, du *action-art* ou du *happening*. Une des différences essentielles repose sur le fait que le *performance-art* ne se déroule pas sur une scène, ne se produit pas devant un public assis en rangées, mais plutôt avec un public actif, qui choisit son point de vue lui-même – et qui peut être assis ou debout selon son désir. Les intentions de l'artiste me semblent aussi différentes. Les gens du *performance-art* arrivent devant le spectateur moins armés de virtuosités, et avec une sorte de fragilité : ils laissent volontairement la porte

ouverte à ce que l'événement apportera. S'il existe depuis un bon moment déjà, ce type d'expérience reste marginal. Bien sûr, l'art de la performance est d'abord né en réaction à une certaine vision de l'art, mais aujourd'hui, c'est devenu un art en soi, avec des artistes qui ont des choses magnifiques à offrir. Il est donc nécessaire qu'une telle forme trouve un espace d'expression et continue à poser question. C'est

rendre possible un nouveau regard sur l'art. *Momentum* entend contribuer à ce projet de sensibilisation et d'ouverture. Celui qui sera touché par les propositions des performeurs aura peut-être un autre regard sur les arts plastiques..

M.H. : À une époque où l'art contemporain apparaît à certains comme hermétique et élitiste, le spectateur pourrait donc espérer



performance HM2T, photo Christiane Schmidt, 2006

par souci de clarté que nous distinguons entre ces deux termes. Mais la différence n'est pas cruciale. De toute façon, pour les artistes, il est intéressant que le terme « performance » recouvre autant de choses différentes. Les confusions sont fécondes.

M.H. : Selon vous, est-ce que l'art de la performance contribue à transformer notre regard sur les arts plastiques actuels ?

M.K. : Oui, même si ce n'est pas son but premier – on veut aussi montrer que l'action est un *medium* qui a une valeur propre. C'est vrai que le *performance-art*, qui existe depuis plus de 30 ans, peut aider à voir différemment la création plastique contemporaine. Il a constamment mis en question le marché de l'art et son principe de production. Les performeurs proposent des choses « fragiles », où ils se mettent en danger. Ils prennent le risque de rester ouverts à ce qui arrive au moment même. Les performances sont des produits qui ne s'achètent pas, et qui sont difficilement archivables par ailleurs. La scène de l'art contemporain ne changera pas pour autant, mais elle est au moins questionnée par le *performance-art*. L'art implique-t-il nécessairement une économie marchande ? Aucun de nous n'imagine échapper totalement à cette économie et pourtant, on reste là, à essayer de défendre une autre manière de voir les choses. Il faut que des efforts soient faits à différents niveaux pour

trouver dans le *performance-art* une nouvelle porte d'entrée ? Qu'est-ce qui change pour lui ?

M.K. : À mes yeux, la chose la plus déterminante est la position *active* du spectateur. Pour cette raison, on l'appelle plus souvent « témoin » que spectateur. Il ne se retrouve pas assis, callé dans un siège, parmi un public immobile. Il n'est pas un consommateur passif. En tant que spectateur, c'est à toi de choisir ce que tu vas regarder. C'est à toi que revient la responsabilité de voir ce que cela évoque, de savoir ce que tu fais de ce que tu vois. Ce principe me semble beaucoup plus proche de la manière dont on appréhende les arts plastiques. Le spectateur se met à travailler, à « lire » l'œuvre, à voir ce qu'elle suscite en lui. À l'heure actuelle, ce rapport me semble plus rare dans le domaine du théâtre. On n'a pas l'habitude d'être autonome. Or, on reçoit tellement plus si l'on est soi-même dans un mode actif. Avec *Momentum*, nous voudrions continuer à revendiquer cette manière-là. D'ailleurs, les jeunes artistes qui découvrent l'art de la performance, qui l'étudient dans les écoles d'arts plastiques, éprouvent eux-mêmes le besoin de s'impliquer physiquement dans leur art. Je pense que c'est en partie une réaction au développement de notre société, où de plus en plus de choses sont virtuelles. On s'éloigne de tout ce qui est direct. J'imagine que ce besoin des jeunes doit aussi être partagé par les gens qui aiment l'art et qui y cherchent quelque chose.

Partant de là, quel est selon vous l'impact critique et politique du *performance-art* ?

M.K. : Comme je l'ai évoqué, le *performance-art* me semble faire obstacle au monde virtuel où nous vivons les choses par procuration (aidés par les médias, la publicité). En tout cas, c'est l'un de ses aspects. La performance est un art direct où tu es confronté à un être

partage une certaine manière de voir le monde.

M.H. : Comment est née l'idée de réaliser un tel festival en Belgique ? Quel accueil ce projet a-t-il reçu de la part des institutions, des artistes, du public ?

M.K. : En 2005, Luea Ritter et moi (toutes les deux suisses), venant de la scène internationale du *performance-art*, nous sommes retrouvées à Bruxelles. On s'est dit que la Belgique avait besoin d'un espace pour l'art de la performance tel qu'on le connaissait en Suisse. On voulait qu'un contact s'établisse avec la Belgique, que le réseau international des performeurs puisse s'y appuyer, que les artistes plasticiens se rencontrent. L'idée est simplement venue du fait qu'on aime énormément cet art. Encore très jeune, il est néanmoins devenu un moyen d'expression à part entière, très riche et trop peu connu. Le public moins averti méritait de découvrir l'art de la performance avec des artistes de grande qualité. Aujourd'hui l'équipe de *Momentum* s'est agrandie, et ça nous fait plaisir de voir que d'autres se sont enthousiasmés pour ce projet. Pour ce qui est des soutiens publics, on a trouvé davantage d'aide du côté flamand que francophone, où il semble qu'il n'y ait pas de secteur qui puisse soutenir une initiative comme la nôtre – sauf quand il s'agissait d'inviter des artistes francophones, entre autres Gwendoline Robin (plasticienne belge). Le soutien est venu aussi des pays d'origine des artistes et des lieux qui collaborent avec nous. On avait d'abord pensé faire de *Momentum* un festival nomade. Mais cela n'a pas été possible pour des raisons d'organisation. On est donc resté aux Bains::Connective – c'est un espace très intéressant et stimulant pour les artistes. Les Bains, avec cette piscine incroyable, et tous les espaces qu'il y a autour, m'intriguent depuis un moment. Ce n'est pas un lieu de présentation ou de consommation, mais un espace de travail, de résidence, et ça correspond bien à notre manière de voir la performance : un processus plutôt qu'un produit fini, poli, consommable. Ça nous semblait plus juste. Le festival *Momentum* invite des artistes et non pas des œuvres spécifiques. Ce sont eux qui choisissent ce qu'ils présenteront, en fonction de l'espace qu'ils viennent découvrir par avance. Les artistes restent à Bruxelles pendant toute la durée du festival – travaillent, discutent et font la fête ensemble. Pour ce qui est du public, s'il était assez restreint jusqu'ici, on se réjouit de voir le festival prendre de l'ampleur au fur et à mesure des années. Beaucoup d'artistes belges étaient intéressés par notre projet et nous espérons attirer un public de plus en plus large.

humain qui expérimente quelque chose devant toi. Les performeurs cherchent à inscrire leur travail dans les espaces où nous vivons, où nous sommes *réellement*. Bien sûr, c'est merveilleux de pouvoir se parler via Skype entre la Suisse et Londres comme nous le faisons en ce moment. Mais il faut aussi des lieux où l'on retrouve la dimension directe, dans un espace et un temps que l'on partage, où l'on est en présence de quelqu'un qui est en train de tenter une expérience, là devant nous... Je pense que l'impact du *performance-art* est politique en ce sens. Il amène un autre rapport entre les gens. Lorsque l'on se retrouve dans des rencontres de performeurs au Vietnam, en Indonésie ou au Chili, on se rend compte de l'*actualité* et de la *nécessité* de l'art de la performance. Quand la situation d'un pays est politiquement instable, on rencontre plus d'artistes qui font des performances directement politiques – de manière « illustrative », aurais-je envie de dire. Il ne s'agit pas seulement pour eux d'inventer de nouvelles manières de se rencontrer ; ils descendent dans la rue, font des choses provocantes, dénoncent des injustices. Plus généralement, choisir de se consacrer à l'art de la performance est un acte politique en soi : on sait qu'on ne sera jamais célèbre ou riche, que l'on aura des difficultés à trouver des endroits de présentation, etc. Si l'on choisit cette forme malgré tout, c'est que l'on privilégie la rencontre et que l'on

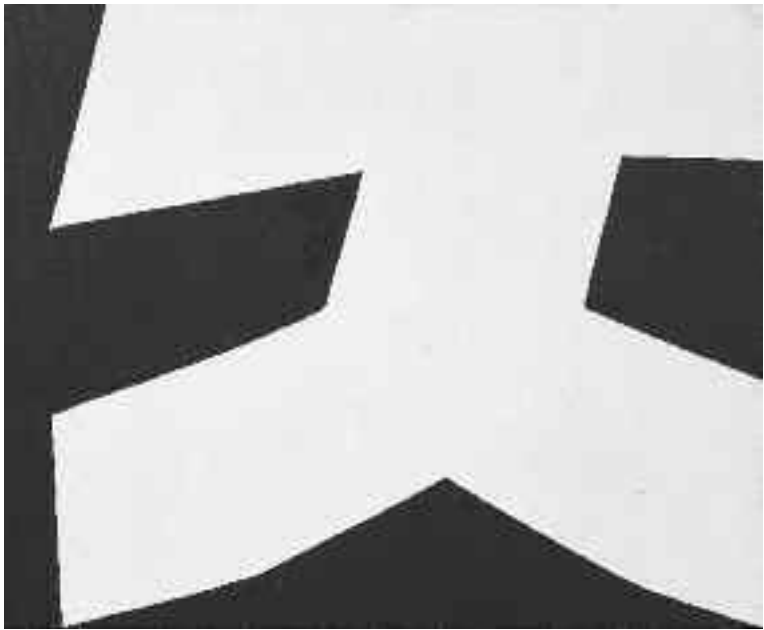
INFLUENCE DE MATISSE SUR L'ART DE LA SECONDE MOITIÉ DU XX^e SIÈCLE

Pari assez audacieux que d'avancer le postulat que Matisse a influencé bon nombre d'artistes étasuniens et européens à partir de la fin des années 40. Il aurait fallu peu de choses pour que l'idée bascule vers une démonstration qui sollicite les oeuvres au lieu de les laisser dialoguer.

De 1948 jusque vers la fin des années 1960, en parallèle à ce qui se passe en Europe, nombre de publications et de manifestations d'envergure ont été consacrées à Henri Matisse et au fauvisme dans des musées ou des galeries à New York, Philadelphie, San Francisco, Chicago, Los Angeles. Pas mal d'artistes de l'hexagone et d'outre Atlantique ont donc été confrontés au travail du peintre français. Certains ne dissimulent nullement l'influence de maître sur leur pratique, voire sur leur esthétique. D'autres en sont moins conscients sans pour autant le renier.

L'effet Matisse

Dans la majorité des cas, ce qu'Éric de Chassey appelle « l'effet Matisse » ne consiste nullement à copier, contrefaire la manière de peindre du vieux fauve. C'est plus subtil et l'agencement même de l'exposition en apporte les preuves successives. Car finalement, les connivences que crée un grand artiste se cristallisent sur le questionnement à propos des moyens et des formes de son travail. C'est donc parfois une rencontre virtuelle liée au-delà du temps par une problématique similaire concernant le rôle de la peinture qu'elle soit figurative ou abstraite. Ainsi existe-t-il des convergences de spatialité et de dépouillement



Ellsworth Kelly White blue, 1959 Huile sur toile 45,7 x 61 cm Collection particulière
Photo courtesy the artist © Ellsworth Kelly

linéaires entre un tableau peint en 48 et un autre en 62 par Barnett Newman et la “Porte fenêtre à Collioure” datée de 1914 mais seulement exposée en 66. Émilie Ovaere a parfaitement résumé ce qui s'est passé à cette époque. Selon lui les artistes étasuniens ont repris nombre de catactéristiques matisiennes : “la palpitation expansive de l'espace, la réinterprétation du motif de la fenêtre, la surface du tableau comme surface sensible, le libre dialogue du dessin et de la couleur, la capacité de créer un un rapport physique entre l'oeuvre, le peintre et le spectateur”. Outre à cause de certains découpages, c'est au moyen de sa danse picturale tra-

duisant des mouvements corporels que Pollock semble rejoindre Matisse dans l'aspect de dynamique des lignes et dans ses quêtes d'harmonie de la gestuelle d'une chorégraphie. Tous deux, peut-être, étant dans un processus similaire : celui de la volonté de ne pas se répéter. Rothko a conçu une toile monumentale intitulée “Hommage à Matisse”. Il a rédigé des notes dont le titre est “Couleur-Matisse/Valeur-Renaissance”. Il a également confié sa fascination pour “L'Atelier rouge”, par lequel est venu tout son art, dont l'essentiel demeure une thématique de la fenêtre sans discontinuité entre intérieur et extérieur.

Va-et-vient Amérique-Europe

Villeglé et Hains auraient de leur côté repris à leur façon le geste de Matisse avec ses papiers découpés en passant, eux, au décollage pur et simple. Tous deux ont coréalisé un film dont la musique est signée Pierre Schaeffer, “Pénélope”, inspiré par la matisienne “Blouse roumaine” et plusieurs images de “Jazz”. Ce sont des formes apparentées à ces fameux papiers qui se retrouvent dans une série de toiles d'Ellsworth Kelly.

Sam Francis aimait “Nu au tapis espagnol”. Certaines de ses compositions bleues ne sont pas sans rapport avec une série de “Nus bleus” en gouaches découpées du Français, tant par leur coloration que par leur évocation corporelle. À travers ses pliages, notamment ceux des “Mariales”, Simon Hantaï rejoint le décorateur de la chapelle de Vence en accentuant l'espace vibrant du tableau. Quant à Morris Louis, il lui emprunte une méthode de composition qui aboutira à des paysages purement décoratifs.

Le travail en bandes de Buren renoue avec les rayures utilisées par Matisse dans ses compositions ornementales. Il en va de même pour les assemblages de lais de toile et de mousseline que réalise Blinky Palermo qui use donc directement d'une matière présente dans le commerce alors que, à l'inverse, le Français transposait en ses tableaux les étoffes qu'il appréciait.

François Rouan avoue avoir “commencé à peindre à Collioure”, lieu mythique où Derain et Matisse travaillaient. Il pratique les papiers collés qu'il surnomme avec humour ses “matisse-

ries” et qui l'amèneront au tressage. De son côté, Claude Viallat reprend à son aîné la liberté des matériaux et le besoin de la couleur vibrante et fraîche. Il va même pousser sa filiation jusqu'à retranscrire en une sorte de pastiche le motif de la vague une quinzaine d'années après son apparition. La démarche suivie par Oavere et de Chassey se révèle donc passionnante. Elle suscite des analogies, des questionnements, des liens inattendus à travers les continents et les écoles de l'histoire de l'art du siècle passé. Elle amène à regarder la peinture autrement en pratiquant pour les toiles ce que pratique la littérature comparée pour les livres.

Michel Voiturier

Au Musée Matisse, palais Fénélon à Le Catteau-Cambrésis jusqu'au 30 juin + 33 (0)327 84 64 50 ou www.musenor.com)
Catalogue: De Chassey, Ovaere, Szymusiak et collab., “Ils ont regardé Matisse”, éd.Gourduff Grandedigo, 264 p (39 euros)

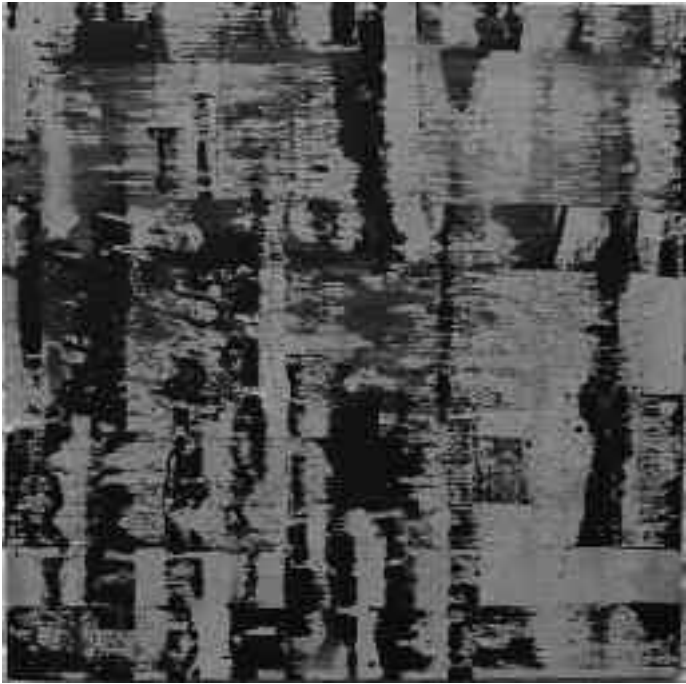
LANDSCAPES AND TREES

Aborder l'univers pictural d'Yves Piedbœuf peut paraître aisé. D'entrée de jeu, il s'agit de peinture. Châssis toilés, formats communs, planéité des surfaces. Les matières agglutinées sont celles auxquelles tant de peintres modernes et contemporains nous ont accoutumés... Le médium est la peinture à l'huile. Une figuration s'affirme de façon épisodique, qui nous entraîne en forêt, offrant un repère visuel, un lieu reconnu. Mais, cela ne semble pourtant pas une évidence pour chacun. À ce stade de l'approche de l'œuvre, l'accoutumance à l'art de la peinture occidentale est déjà de mise.

Aisée cette entrée en matière? Pas si sûr. Comme les peintres fauvistes des années 1905-1907, Yves Piedbœuf répond une nouvelle fois au défi de la photographie en simplifiant la représentation, en s'accordant à la planéité des toiles, en niant la profondeur et les volumes. Cependant, si les couleurs sont explosives chez les peintres français, chez Piedbœuf, elles sont volontairement pâlies par la charge de caséine qu'il leur adjoint. Ainsi passent au premier plan les matières mates et grumeleuses. La photographie, loin d'être une rivale, est précisément un outil dont a su faire bon usage cet artiste depuis plus de vingt ans. Les œuvres de la période précédente s'établissaient sur des clichés d'arbres morts, abattus ou empilés, dans les seules couleurs jaune, vert et noir. Les peintures récentes manifestent à présent

une distanciation vis-à-vis des sujets saisis par la photographie. Le souvenir, l'imagination semblent avoir remplacé l'usage de la prise de vue comme point de départ de la peinture, mais surtout, c'est la pratique même de la peinture qui affirme sa prééminence. La volonté de contrôler la composition s'est peu à peu estompée au bénéfice du processus même de l'ouvrage pictural; c'est lui qui dicte comment poursuivre l'œuvre, comment s'aventurer, comment se laisser surprendre. Ce lâcher prise n'est cependant en rien gratuit. L'artiste veille, attentif à tout ce qui surgit dans le cours de sa réalisation. Le rythme des troncs éternellement verticaux vient à basculer. Des raclures horizontales sur la matière fraîche traversent les espaces, des zones floues s'insinuent dans cette neuve orthogonalité, des bandes alternées créent simultanément des sortes de troncs en positif et en négatif, des effacements perturbent et enrichissent la proposition picturale...

Ce n'est donc plus le peintre qui fait la peinture, c'est la peinture qui fait le peintre. C'est à un tel point exact que sa production a perdu, en quelques années, une part de son aspect mélancolique qui la caractérisait. Le propos a migré, à présent, l'atelier cache la forêt. La domination des roses et des noirs dans cette exposition est à ce titre assez significative. Le rose n'est pas la couleur des forêts, c'est celle d'une convention, c'est un code de couleurs. Si ces roses et ces noirs proviennent d'un éblouissement du



Yves Piedboeuf, sans titre, huile sur toile, 2008

peintre à la vue des marbres de l'église Saint-Nicolas à Prague, ils renvoient davantage aux noirs d'Uccello, de Manet, de Warhol. La production artistique universelle est le réel de l'artiste du 21^e siècle, il est naturel qu'elle supplante la nature en tant que sujet des œuvres. Ce que pouvaient affirmer les artistes du Pop Art de leurs rapports avec les productions industrielles, nous pouvons

l'affirmer des rapports qu'entretient Yves Piedbœuf, comme tous les peintres actuels, avec les productions culturelles amplement diffusées par les médias. Ce rapprochement fait avec le Pop Art n'est pas terminé. à bien y regarder, la photographie dans l'œuvre d'Yves Piedbœuf n'est pas pour autant bannie. Une sorte de trame, comparable à celle qu'affectionnaient des artistes améri-

cains, y est visible, la rigueur mécanique en moins. Dans sa volonté de brosser amplement et à contresens les éléments préalablement peints, l'artiste provoque d'inévitables traînées de pigments mêlés d'huile faisant naître des surfaces irisées qui constituent un tramage manuel des plus subtil.

Certaines œuvres nous renvoient à d'autres arbres, artificiels ceux-là, que sont les nuages consécutifs aux largages de bombes atomiques. Le peintre en a été marqué par les photographies observées au mémorial d'Hiroshima au Japon lors d'un récent voyage. Ces champignons, qui ne nous sont connus que par le biais de la photographie animent les surfaces, dans des climats apocalyptiques nourris de rouge et de noir. Mais là encore, les voit qui veut les voir, car l'action de peindre, le geste absorbent toute figuration trop évidente. Le tragique, le mystère, la mort, la dualité... ne sont cependant pas absents de l'œuvre peint. Pas plus qu'un aspect solaire, aérien que l'on peut mieux observer dans ses œuvres sur papier.

José STREE
Le 26 février 2009

Expo Yves Piedboeuf à la Galerie Flux, février 2009

De l'atelier à l'exposition.

Journal d'un montage

Il est souvent intéressant de se plonger dans une exposition dès son montage. Outre l'effervescence qui y est propre, ce temps de mise en situation permet de présenter une autre facette de l'artiste, parfois méconnue et souvent passée sous silence au profit de l'analyse stylistique des œuvres proposées. Rencontre avec le créateur, bavardages autour des œuvres, il ne s'agit plus de découvrir le processus de création mais celui de récréation, grâce auquel les travaux sont mis en évidence, dans un nouveau rapport de discussion.

Cette immersion dans l'univers du montage est d'autant plus intrigante et passionnante quand l'artiste en question se nomme Johan Muyle car, dès son arrivée, ce dernier marque de son empreinte le lieu qu'il investit. Par sa singularité, il enchante les espaces d'exposition qu'il module continuellement à sa manière. Que ce soit au BPS 22 ou au Bozar, nous sommes directement propulsés dans son monde fait d'assemblages et de machines en tout genre. La compréhension de celui-ci ne se fait pas uniquement par l'observation des œuvres mais aussi par la mise en scène qui les entoure. Reproduction d'atelier, dispositif scénographique spécialement conçu pour le temps de la présentation, les œuvres sont constamment mises en relation directe avec la spécificité même du lieu d'exposition et de son atmosphère. L'exposition montée aux Drapiers ne déroge pas à la règle. La galerie propose un environnement particulier, situé dans le cœur historique de Liège. Elle offre aux visiteurs un parcours jalonné de pièces autour d'une impasse, ce qui donne cette impression étrange d'être en dehors de la ville, dans un petit village à part entière. Nous sommes ici, tout en étant ailleurs, référence au titre de l'exposition. Au cours du montage, Johan Muyle change peu à peu la vision que nous avons habituellement de l'espace tout en tenant compte de l'esprit du lieu par des choix posés en fonction de son histoire et de sa philosophie.

Étant donné l'intimité des lieux, le nombre des pièces à présenter est limité. La durée du montage s'en est donc trouvée considérablement réduite; trois jours, étalés sur deux semaines en fonction des agendas, suffisent à transporter la totalité des œuvres et à les installer. Johan Muyle arrive donc le premier jour entouré de toute son équipe qui se compose de son assistant et de deux stagiaires dont une à peine arrivée de France et déjà embarquée dans cette aventure. Cette journée est consacrée au déménagement du plus gros des pièces, au déballage et à l'installation, les suivantes sont prévues pour les finitions et les aménagements techniques. Le choix des pièces est laissé à l'artiste. Il s'est fait presque naturellement, en fonction de l'atmosphère du lieu et de l'idée de l'exposition. Seules quelques œuvres sont renvoyées à l'atelier, d'autres, correspondant mieux à l'espace, viennent y prendre place. La proximité géographique de l'atelier et de la galerie permet une facilité de déplacements qui joue sur le montage. Ainsi, une pièce est rapidement remplacée par une autre sans problème. Dès l'arrivée des œuvres, Johan Muyle sait approximativement l'emplacement souhaité pour leur mise en valeur. Il connaît l'espace et le scénario à mettre en place. C'est ainsi que les caisses sont directement posées dans les espaces correspondants. À mon arri-

vée, l'une des salles, la pièce marbrée, est déjà terminée, avec les trois œuvres qui la comblent. Elle est rebaptisée au fil de la journée la pièce des velours, vu la texture des éléments qui y sont exposés. L'ensemble n'est pas sans évoquer un certain clin d'œil envers l'univers porté sur le textile des Drapiers. L'organisation du deuxième espace prend davantage de temps. Les pièces sont débballées par les assistants, tandis que Johan Muyle réfléchit aux emplacements. L'impressionnante photographie *Il n'y a de Dieu qu'à l'image de l'homme* (2008) est d'abord placée sur un meuble dans la deuxième partie de la salle. Puis vient l'agencement des autres œuvres, avec un jeu de volumes et de hauteur sur un des murs, en référence au côté « magasin » de cette pièce de la galerie. En enfilade, les travaux sont de la sorte accrochés, déposés à même un socle ou encore posés sur un support, provenant également de l'atelier. *Le devenir du monde* (1992) est installé face à la photographie de Muyle, marquant un certain rapport entre les deux. L'ambiance du montage est très détendue. Certaines œuvres ou associations sont tantôt sujets à la rigolade, tantôt sujets à la réflexion, que ce soit de la part de l'artiste ou des personnes l'entourant. D'incessants allers-retours de la porte à l'intérieur de la pièce permettent l'élaboration du scénario. « Un des principes est que l'on part de la porte »², c'est ce regard d'ensemble qui donnera la première impression. Dès que le point de vue de l'entrée est conquis, l'artiste s'autorise des jeux dans le parcours. Certaines œuvres ne sont donc découvertes qu'en s'engageant dans l'exposition, cachées de la vision globale, de manière à « surprendre et surprendre encore ». Le ballet d'allées et venues est bercé par « La vie en rose », émanant d'abord de *Sorry, So Sorry* (2004), et que nous fredonnons ensuite. Peu à peu, les assemblages prennent vie, se déclenchent au fur et à mesure de leurs installations. C'est également dans cette salle, face à l'entrée, que la chaise et le costume de *Plus d'opium pour le peuple* sont placés, attendant patiemment le soir du vernissage pour s'animer et offrir un accueil des plus humains et des plus chaleureux aux visiteurs. Le lendemain est quant à lui consacré aux deux dernières salles. Outre des travaux plus anciens, ces dernières accueillent une nouvelle production de multiples: des tasses à café ou à thé mécanisées vissées aux murs (*Parlez moi d'amour/Speak to me of love*, 2009). Ici encore, la mise en exposition favorise un parcours relativement aéré dans les espaces. Ainsi, trois multiples sont positionnés par les assistants et Johan Muyle à hauteur des yeux et seulement quelques œuvres sont déposées soit sur une table, soit à même le sol. Le mobilier d'origine est laissé sur place: piano, table, canapé participent à la mise en espace et à l'atmosphère intimiste souhaitée. Comme la veille, le montage, la découverte des pièces mais aussi les temps de pause sont propices aux diverses discussions et impressions sur les œuvres, leur origine et leur inspiration: la découverte de l'Inde, la vision naïve du monde précédant les voyages effectués, ou encore la trouvaille de tel ou tel élément constituant la machinerie des créations.

Le reste du temps précédant le vernissage est employé aux questions d'ordre technique: ajout de rallonges, mise en place des éclairages, L'artiste décide d'occulter les fenêtres. L'ensemble des vitres est ainsi dès le début recouvert de grands plastiques noirs afin de simuler la pein-

ture et de pouvoir visualiser les objets dans les salles. Cela provoque un effet miroir qui duplique l'espace. Cet agrandissement virtuel en change la perception, surtout dans l'enceinte des Drapiers, où les visiteurs ont l'habitude de visualiser la ruelle à l'arrière de la première salle, et ce dès leur entrée dans la galerie. Le recours au noir, à l'obscurité, est, pour Muyle, une manière de « mettre le visiteur un peu hors du monde ». « Dans une exposition, le visiteur amène son univers et il faut se battre avec l'extérieur ». On remet en quelque sorte les compteurs à zéro grâce à la pénombre. On s'isole du monde, tout en lui portant un regard interrogateur. L'autre avantage de l'occultation est évidemment de pouvoir jouer avec les ombres portées par les différentes œuvres et donc de créer un effet scénographique supplémentaire. L'éclairage est ensuite installé. Sous la forme de petites ampoules cachées sous des abat-jours « maison », confectionnés sur base de boîtes de conserve, il est mis en place avec minutie afin que le halo de lumière souhaité tombe ou non sur les œuvres. « Une petite lumière, ça marque toujours une présence. Quand on voit une lumière, on comprend que cela fonctionne ». Et on comprend aussi que le lieu est animé d'une atmosphère particulière et qu'il vit. Dès les premières lumières, on sent que l'ambiance change, apportant un caractère intimiste supplémentaire aux espaces. Chaque élément compte dans cette mise en exposition: la pénombre, l'éclairage mais aussi les appareils d'alimentation. A l'instar des œuvres-machines de Muyle dont les dispositifs ne sont jamais entièrement cachés, tout l'appareillage technique (câbles et détecteurs) est lui aussi visible, faisant partie intégrante de la scénographie. Chaque détail, jusqu'au plus insignifiant, a son importance car il participe à l'atmosphère générale de l'exposition, dans l'esprit même qui caractérise l'univers de Johan Muyle. Par exemple, les boucles de câblage sont créées avec précision de la même manière afin d'obtenir un ensemble homogène. Si « l'œuvre se situe à la croisée de la scène et des coulisses »³, il en va donc de même pour la mise en espace. Enfin, le dernier point abordé lors du montage, à quelques jours du vernissage, est la présence ou non de cartels et de textes descriptifs. L'artiste prend rapidement position pour le placement de plans accompagnés de numéros dans les recoins de la galerie. D'un côté pour ne pas surcharger et insérer des éléments perturbateurs au sein de l'ensemble, de l'autre parce que « il est important de donner tous les éléments pour former un propos mais de ne pas le dire ». C'est donc au visiteur de construire son propre cheminement visuel pour parvenir à la signification des œuvres, un peu comme un voyage intérieur à travers l'art de Muyle et le regard qu'il porte sur le monde.

Au final, il en résulte une exposition empreinte de la patte « Muyle » et toute en intimité et en finesse. Pas de grosses machineries, ni de grands décors, ni de sujets a priori fortement politisés, la présentation est davantage liée à la sensibilité du lieu tout en gardant l'intensité caractérisant l'art de Johan Muyle. Ainsi, s'il a été évoqué la possibilité de recréer un atelier photo dans un des espaces, l'idée a été abandonnée pour ne pas surcharger cet environnement déjà chargé d'une certaine émotion. Le parcours à travers les différentes salles est globalement aéré, ponctué d'œuvres relativement espacées. Il peut être approximativement

divisé en deux grandes parties: la première relevant plus de l'autobiographie et la deuxième permettant un discours plus poétique, malgré la pesanteur du sujet évoqué. Respectant l'ambiance de chaque espace, dans lesquels se mélangent des œuvres de périodes différentes, il en ressort une cohérence étonnante malgré le décalage dans le temps des pièces choisies et la configuration des lieux. Association de *Autoportrait à l'arbre à clous* (1984) à l'œuvre *Le devenir du monde*, de Cherrubini Gemelli (1987) à sa nouvelle production, l'artiste s'est permis certains dialogues et correspondances tout en affirmant qu'« on ne peut pas mettre cela partout car il y a des lieux qui ne correspondent pas ». Des pièces que l'on pourrait qualifier de plus spectaculaires sont retournées à l'atelier pour vraiment coller avec l'intimité de la galerie. On notera également l'agencement des tasses accompagnées de travaux de « l'époque indienne » (entre autres *Au paradis/en enfer*, 2001) qui apporte, dans une nouvelle version de la scène d'intérieur, une autre dimension à ces pièces plus anciennes. Le scénario conçu par et pour les œuvres reste quant à lui à chaque fois unique. La découverte de l'exposition se fait ainsi de manière différente pour chaque passage, en fonction de l'actionnement ou de l'arrêt des œuvres.

La participation au montage a mis en évidence deux impressions importantes. D'une part, les qualités humaines de l'artiste dont la tranquillité naturelle s'est manifestée tout au long des opérations. Aucune prise de tête, aucun rapport de force, tout a coulé de source. Jamais je n'ai connu un montage aussi détendu et calme, laissant comme souvenir une expérience chaleureuse et instructive. D'autre part, l'implication de l'artiste dans toutes les phases du projet final (du choix des œuvres, de leur emplacement à la scénographie environnante, en passant par les lettrages apposées sur la porte d'entrée). Pour Muyle, la scénographie est une « manière de relire les choses »,

de donner un sens avec des œuvres d'époques différentes. Restant relativement discrète dans ce cas-ci, elle est au service des œuvres et du sens général de l'exposition. Elle n'est peut-être pas d'une importance comparable à celle du processus de création mais elle joue son rôle. Elle semble également faire partie de lui. Ce n'est pas pour rien que l'artiste organise des workshops avec des commissaires tels que Laurent Busine, tournant notamment autour du thème de l'accrochage d'œuvres. La récente exposition « Voyage autour de cette chambre » à la White&Dark Box, lors des journées portes ouvertes de la Cambre, est un exemple de mise en espace dérivant d'un atelier instauré pour les étudiants. L'élaboration de l'exposition par Johan Muyle peut, semble-t-il, être mise en perspective avec son « regard d'assembleur ». Si, comme l'écrivait Pierre-Olivier Rollin, « c'est par le montage que l'artiste confère à ses objets-images leur capacité à transcender le réel qu'ils indexent »⁴, c'est encore par le montage que l'artiste donne à son exposition un sens général et une nouvelle lecture des œuvres. C'est ainsi par la scénographie que Johan Muyle recrée son théâtre d'objets. Et nous, de nous laisser emporter par son spectacle, ailleurs...

Céline Eloy

¹ On pensera notamment aux sièges mobiles lors de « Sioux in Paradise ».

² Interview de l'artiste le 7 mars 2009. Toutes les citations entre guillemets et non numérotées sont de Johan Muyle.

³ ROLLIN, Pierre-Olivier, *Ici, c'est ailleurs*, in LORENT, Claude, ROLLIN, Pierre-Olivier, et VERHEGGEN, Jean-Pierre, *Johan Muyle : Sioux in Paradise*, Yellow Now-Côté Arts, 2008, p. 48.

⁴ *Idem*, p. 43.

La galerie Les Drapiers expose Johan Muyle jusqu'au 9/5/09.
68 rue Hors Chateau 4000 Liège
T.: 04/2223753



Liège: montage de l'expo de Johan Muyle à la galerie Les Drapiers

LIVRES

« Bruxelles 1945-1970: Espoirs et illusions », in AA.VV., **Un siècle d'architecture et d'urbanisme 1900-2000, Région de BXL-Capitale/ Mardaga, Bruxelles/Liège, 2000, 119-135.**

Revenons sur ce condensé de la période « vulgaire » où s'était constitué le modernisme bruxellois. Ces évaluations sont indispensables à montrer la situation de l'architecture d'aujourd'hui et de demain... Certes, il est bien documenté sur les articulations des mouvements apparents et des influences et décrit intelligemment les désastres successifs, les ratages d'occasions et le désordre des intentions urbaines. Mais il s'enferme dans un climat d'étouffement, en réduisant l'architecture et les architectes, uniquement à des pratiques corporatives et concurrentielles de « producteurs » d'objets qui étaient bien réelles. Il aurait pourtant fallu rappeler que ces années préparaient les « trente glorieuses » qui étaient les années les plus noires de l'humanité où toutes les technologies les plus aptes à détruire la planète ont été inventées et appliqués sans hésitation... Curieusement, cette étude ne propose aucune visée sociale, politique ou même d'aventure personnelle, aucun souci de restituer l'histoire de quelques hommes qui s'entêtaient à construire une civilisation de paysage urbain « hors commerce », aucune analyse institutionnelle, éthologie d'architecture et rien sur l'extraordinaire diversité des paysages spécifiquement belges. Celle-ci montrait une sourde résistance, aussi « très belge » contre les architectures de casernes et leur insignifiance humaniste. Car elle ne cite pas cette diversité étonnante « chaotique » qui rend si habitable le paysage belge, construit avec grand soin. Cette « belgitude » rétive à cette inculture moderniste, quasi raciale, exigeait une échelle fondamentalement habitable. Elle était suscitée pas un rejet instinctif et inavoué de militarisation du paysage habité et de préfabriqués sociaux. J'ai rencontré des Hollandais blessés par ce désordre mais après quelques années, ils ne pouvaient plus habiter les Pays-Bas trop méchamment réglémentés... Je ne cherche pas à proposer ce « chaos » comme une « architecture valable » ni

comme un objet (la forme architecturale n'est pas importante en soi) mais comme un fait anthropologique: ici, elle est significative de santé populaire. On ne cite pas plus ce marché spontané qui y répondait: une famille se choisissait un terrain, puis un architecte très local qui assurait un service ajusté et professionnel (et beaucoup étaient très compétents!), puis une entreprise minuscule (un maçon, son fils ou un manœuvre, son épouse pour la comptabilité dans la cuisine et un camion avec un téléphone...) qui réalisait soigneusement plusieurs gros-œuvres par an et sous-traitait les finitions à des « habituels ». Souvent le propriétaire y travaillait lui-même. Il empruntait à des caisses publiques parfois jusqu'à 110 % de la valeur expertisée et recevait ses tranches sur les simples déclarations de bonne foi de l'architecte. Et sans bureaucratie: les permis de construire étaient faciles et rapides, moyennant le respect des règles communales. Des quartiers entiers se sont ainsi lentement réalisés sans aucune répétition de « modèles » et gardent encore une échelle fondamentalement habitable malgré un « design » urbain banal. Aujourd'hui encore, cette façon survit mais plus difficilement et tout est devenu compliqué et poussif mais on ne peut pas prétendre que le bâti s'en trouve mieux... Curieux que cette spécificité belge, spontanée, culturelle, sociale, économique (un marché libre vrai...) ne soit évoquée nulle part: ne sont décrits que les architectures d'architectes. On n'y cite pas cette politique non avouée de laisser à la sphère privée le logement « semi-social », par exemple aux firmes Etrimo et Hamelinx et d'autres qui en faisaient toujours plus et mieux que la sphère publique. Certes, ils n'étaient pas plus beaux mais ils étaient souvent mieux conçus et à peine plus chers (en incluant les coûts des fonctionnaires nécessaires) et ils ne devaient pas être réhabilités à si brefs délais. Cette période a été décrite comme tragiquement banale et sans la moindre tendresse pour les architectes qui ne se rétrécissaient pas à la confection d'objets froids, brutaux et officiels. Mais, par exemple et au hasard, envoyer André Jacquemain, cet angélique, en deux lignes, comme un simple producteur de « choses » est mutilant. Présenter Willy

van der Meeren comme un élément banal dans un historique homogénéisé est un mensonge envers sa clairvoyance, son héroïsme et la multiplicité de ses apports de nouvelles attitudes choisies: à la fois baroque, rationnel, politique, éducateur, inventeur d'attitudes de civilisation, entêté dans son refus tragique de la médiocrité officielle. Et passer sous silence son martyre lors de la commande dont la VUB l'avait chargé: celle du nouvel hôpital universitaire pour lequel il avait tout abandonné pour s'y consacrer exclusivement; puis sa défaite devant un ingénieur très quelconque qu'on lui avait infligé et enfin, sa démission, sa quasi faillite et sa déchéance de solitaire, jusqu'à sa fuite en Grèce dans un village « bien dessiné ». Et enfin, son triste retour en Belgique et sa mort discrète. Ce sont des hommes d'aventures grandioses, non des épiciers... Ou encore Charles Vandenhove, même pas cité, ni sa quête de sensibilité et de cohésion, un franc-tireur. Il dénote? Et Louis H. De Koninck, ce miracle, sur le dernier versant de sa vie? Ou Jacques Gillet architecte à Liège, connu partout sauf en Belgique et formateur génial. Et tant d'autres... On aurait pu aussi citer en exemple, le projet intelligent de cette petite école primaire conçue dans les années 70, comme petit centre culturel d'un quartier de Rixensart. Les jeunes architectes Ward Deneys et Lode Janssens, tous deux très prometteurs avaient gagné ce concours et s'étaient passionnés pour cette ouverture à la fois sur l'enseignement nouveau et sur le quartier et pour cette application exemplaire du SAR de John Habraken, la première en Belgique. Celle-ci se répandait lentement mais seulement chez quelques étudiants. Car, pour une fois un jury courageux avait choisi un projet aventureux et significatif comme pivot d'un quartier autrement très médiocre. Le chantier avait été ouvert, le bâtiment construit jusqu'à la toiture puis, le maître d'ouvrage public un peu « petit-bourgeois », a décidé qu'il « n'aimait pas ça »: il a tout arrêté, l'a laissé pourrir et puis l'a scandaleusement fait démolir, inachevé, dans l'indifférence générale... Le premier, Deneys, à tout jamais dégoûté du métier, a ouvert un manège où il enseigne honnêtement à des enfants à bien monter à cheval, l'autre, Janssens, a dirigé la Sint-Lukas School où

il a apporté son expérience d'espaces habitables hétérodoxes et son sens de la participation des habitants. Il a atteint la retraite et a quitté l'école en emmenant ses conceptions... C'est impardonnable d'avoir « omis » Jos Vandembreden qui a plus combattu pour le respect et la promotion des œuvres d'architecture de tous les temps que même le bourgmestre Charles Buls: il possède 80000 fiches rangées à la fois dans son Sint-Lukas Archief, dans sa tête et dans son cœur. Et puis bien d'autres... Que nos auteurs n'aient rien compris à mon propre travail - seulement quelques banalités - n'étonnera personne: ce n'est pas grave. Il manque à cette étude, par ailleurs bien documentée, une vision courageuse du présent et de l'avenir le plus proche. Aucune architecture « bombastique » ne peut plus répondre aux nouveaux enjeux écologiques, même pas des architectures simplement « bien dessinées ». Ils ont cruellement manqué les recherches de la biodiversité urbaine; les tentatives de complexifier l'architecture et l'urbanisme pour mieux affirmer celle des individus d'aujourd'hui, en « laissant se faire » un paysage de la diversité; celles d'échapper au « désir du spectacle »; l'architecture comme processus et non comme procédure; la participation des usagers dans la conception des projets; le caractère « exogène » de l'architecture et ses formes « éco-compatibles »; l'aventure de la création collective; les efforts d'introduire l'action du temps sur le paysage urbain et son évolution; les réponses proposées par la Haute Qualité Environnementale aux désastres promis par l'avenir proche; le choix des matières renouvelables, saines et naturelles; les échelles humaines; la résistance parfois désespérée contre l'artificialisation des opérations urbaines qui se modèlent de plus en plus sur la machine autistique et sur les camps militaires; la colonisation par l'imposition d'architectures étrangères à la culture du lieu et du temps; la volonté d'échapper à la financiarisation planétaire; et, comme le dit Sloterdijk, la défaite de l'humanisme vaincue par la technologie et l'adoration superstitieuse que lui vouent les architectes et les ingénieurs. Tous ces enjeux (et il y en a encore bien d'autres...) sont en filigrane et en embryons de prises de conscience au

cours de la période envisagée. Voilà une masse de thèmes de recherches « postmodernes » mais, hélas, elles ont complètement échappé à nos auteurs... Elles sont pourtant devenues aujourd'hui les « matières majeures à architecture »... Cette évaluation est un peu triste car l'architecture de notre époque-ci a été formée par ces années 45 à 70 et au-delà: si l'héroïsme de quelques-uns a été méprisé, comment avancer devant les conflits fondamentaux qui nous explosent à la face aujourd'hui? Sur qui s'appuyer dans nos découragements? Le rôle de l'historien est crucial dans la transmission fidèle de la mémoire des significations cachées qui permet une continuité... Ces textes sont trompeurs: ils maintiennent l'architecte belge dans un rôle de fournisseur et justifient à l'avance les grandes manœuvres qui se précipitent aujourd'hui sur le paysage bruxellois pour le rendre « digne de l'Europe »: là, on se promet du spectacle... C'est d'autant plus grave que l'avenir immédiat de l'architecture sera fait de responsabilités planétaires mais pas de cet autisme politique que nos auteurs considèrent comme un droit et un devoir d'artiste: cet enfermement de l'architecte dans son domaine propre le perd. Même si quelques-uns s'y attellent, ceci n'est pas encore appliqué. Au contraire: on démolit de façon incohérente, des masses de logements sociaux en même temps qu'on en construit d'autres et on peut voir surgir des pistes de ski climatisées dans les déserts orientaux et des concours de hauteur de tours qui deviennent des objets moralement et écologiquement hideux. Il y a heureusement, de plus en plus d'architectures « non-violentes » qui fleurissent un peu partout et s'efforcent d'être utiles au contexte paysager, discrètement car celles-ci ne veulent pas être spectaculaires. Devant les nouveaux enjeux à la fois planétaires et locaux, nos deux critiques devraient d'urgence, prendre du recul, approfondir les concepts et les politiques récentes, franchir parfois la frontière belge et élargir leur horizon géographique, historique et prospectif...

LK
02/01/2009

UN FILON: MICROÉDITION ET LIVRES D'ARTISTES

La micro-édition est mal connue du public. Elle est, il est vrai, plutôt confidentielle car, recherchant la qualité plus que la production, la finition plutôt que la distribution, elle se confie généralement dans des milieux restreints. La présente expo propose une sélection de fort beaux livres qui n'ont parfois de livre que le nom. Mais qui témoignent d'une collaboration étroite entre plasticiens, écrivains, typographes, relieurs... Il y en a pour tous les touchers, tous les regards et quelquefois toutes les oreilles. Il y en a pour les doigts selon le gramage du papier, la disposition des pages classique ou en accordéon ou en feuillets voire en ruban et en rouleaux ou en d'autres possibilités de manipulations. Il y a en a pour l'oeil en gravure, photo, dessin, collage, couleurs, disposition des mots ou des phrases, leur graphie. Il y en a pour l'ouïe puisque le support émet un bruit, puisqu'il arrive qu'un CD soit adjoint au livre. Bref la "lecture" se fait totale. Les sens sont sollicités sans cesse. Quant à l'esprit, il pourra se délecter de provocation, d'humour, de pensée profonde, de spontanéité revigorante,

Résistances philosophiques (PUF 2009), essai de Véronique Bergen et Paul Gonze/Aurore 'Utopie. Véronique Bergen s'interroge sur ce que signifie l'acte de résister. Paul Gonze alias Aurore d'Utopie, se présente comme « anartiste ».Membre du collectif Mass Moving , il peint des ombres roses et fait sauter des bombes de papillons au Japon puis, pour l'asbl TOUT, il transforme un cul-de-sac de Jette en plage ou métamorphose la capitale du pays noir en Charlerose, quand il ne rêve pas de reconstruire le phare d'Alexandrie...

de facéties délirantes, le tout destiné autant aux adultes qu'aux enfants car il n'est pas d'âge pour entrer dans l'univers émerveillant de la créativité libérée des contraintes mercantiles habituelles. La plupart de ces réalisations peuvent donc se dévorer, se tâter, se lire, s'écouter et s'exposer. Difficile de citer tous les éditeurs. Ils font pour la plupart un travail d'excellence. Citons en vrac Esperlùète, Daily Bul, l'Âne qui butine, Tandem, Brandes, Warda, Tétras Lyre, Post Movement Art, la Pierre d'Alun et la Lettre volée, Gevaert, Leberr Hossmann, l'Heure et Didier Devillez... Les artistes forment un assez bon cocktail. On trouve en effet Lennep, Charlier, Villers, Kikie Crèvecoeur, Baudouin Oosterlynck, Carl André, Dan Graham, Ann Veronica Janssens et bien d'autres. Les auteurs ne sont pas en reste, Marcel Moreau côtoie William Cliff, Eddy Devolder et également Gutt, Valéry, Verheggen, Ganz et consorts.

M.V.

Exposition à la Maison de la Culture de Tournai jusqu'au 31 mai-
www.maisonculturetournai.com ou 069 25 30 80)
Catalogue: Ariane Fradcourt, Myriam Orban, Pierre-Jean Foulon...
"L'art du livre 2:la microédition et les livres d'artistes",MariemontBruxelles, Atelier du Livre/service des Arts plastiques, 2009, 312 p (30 euros)

“Cloaca 2000-2007”, 224 pages, 50E
Textes de Luis Camnitzer, Lichaël Glasmeir, Jens hauser. Magnifique catalogue édité par le Casino Luxembourg, richement documenté et reprenant, entre autres, les études préparatoires de Wim Delvoye sur la fabrication de ses Cloacas. Une bible pour les amateurs... Dans la veine de la micro-édition, en moins luxueux, mais tout aussi raffiné, la sortie de “l’art cacadémique” de J. Lennep. A déguster avec modération...
“L.E. LE Bègue. L’art cacadémique”, 700p. édition Le Daily-Bul.

De la bulle au bronze : Galaxy de François Schuiten.

Surprenante création du bédéiste qui nous a caché jusqu'à présent un autre de ses talents : tel un prestidigitateur, il passe de la première à la troisième dimension. Pour faire facile, on pourrait écrire que « la bulle devient boule », mais la réalité est plus compliquée. La galerie Michel Wittamer a été la première à accrocher à ses cimaises des planches originales de bandes dessinées de François Schuiten. À l'époque (1984), le geste a été considéré comme iconoclaste. Le neuvième art avait-il le droit d'être placé au même rang que tableaux, sculptures, dessins et autres...? Reconnaissons que, depuis lors, les goûts ont évolué puisque les dessins de ces auteurs ont acquis leurs lettres de noblesse, à en juger au vu des récents résultats obtenus lors des ventes publiques. Pour rappeler cette collaboration, François Schuiten a imaginé un bronze assez original, rappelant par ses formes et dimensions un instrument scientifique représenté sur les estampes d'anciens ouvrages, « machine qui exprimerait l'entrelacement entre les formes primaires géométriques et les images symboliques qui composent ses deux univers». L'objet stellaire combine le bronze, massif, mais ajouré, mobile, et le dessin polychrome qui tapisse son intérieur. Des personnages tentent de se détacher de la pseudo mappemonde, dont le noyau central est occupé par un dodécaèdre. Autant d'allusions au monde étrange, désaxé qui peuple les albums de



L'artiste se bat prisonnier dans sa bulle il veut en sortir. (Haïku)

François Schuiten. Après avoir mûri ce projet et réalisé un nombre important d'esquisses, il a dû faire appel à plusieurs artisans spécialisés, pour mouler et fondre l'enveloppe, pour appliquer à l'intérieur, sur surface et volume courbes, ce dessin qui la décore. S'il n'existe plus que quelques spécialistes capables de restaurer l'extérieur d'une mappemonde ancienne, aucun n'est accoutumé à en orner l'intérieur! François Schuiten renoue ainsi avec d'anciennes techniques quasi perdues et les met au service d'une création actuelle, hors normes pour l'artiste, qui synthétise cependant tout son univers.

Jacques De Maet

PIERRE BURAGLIO

GALERIE SALVADOR

34, rue blanche 1060 Bruxelles
tél : +32 (0) 253 43 15 54
www.galeriesalvador.com
Me-Sa 12-18h

Pierre Buraglio, Paysage 2CV, 2000

Bijection, votre humeur.

compte-rendu d'exposition, par Alain géronnéZ:
Harder than it looks / Bijective / Carjac, Lot, France, 12.10 > 24.12.2008.



Comment commencer? Par le drapeau de Jenny Donnay (née en 1982, vit et travaille à Liège)? Il situe un pays (un continent imaginaire). L'invitation faite par Martine Michard, directrice de la Maison des Arts Georges Pompidou de Cajarc - nom certes pompeux au regard des centres de Metz et Paris - à un groupe d'anciens étudiants de l'ERG (Ecole de Recherche Graphique, Bruxelles) et à Jenny Donnay, un groupe d'artistes qu'elle a repéré à l'exposition d'une résidence à Cransac, à 60 km. de Cajarc, sous l'impulsion et à l'initiative de Joëlle Tuerlinckx l'année précédente dans la région, peut paraître quelque peu miraculeuse. D'autant que les jeunes artistes ont joué là d'une insolente liberté. L'effet de groupe a joué - ils se connaissaient bien - et la cohérence de l'exposition, pour ainsi dire inter-commissionnée, frappe d'emblée. Dans les deux grandes salles du centre, tout est construit, et l'on est frappé de voir, en conclusion de cette exposition à dominante sculpturale, les petites toiles très fines d'Anne Bossuroy installées elles aussi dans une construction pensée pour elles. J'y reviendrai.



François Francheschini, deux œuvres



À l'extérieur du centre, la place est donnée aux peintres : sur la façade avant, François Franceschini (né en 1981, vit et travaille à Liège) coule en douce des traînées de latex bleu pâle sur les éléments d'acier corten masquant les fenêtres qui existaient là avant la transformation du bâtiment ancien en centre moderne. Derrière le bâtiment, sur l'une des façades de crépi donnant sur le jardin, Nicolas Verplaetse (né en 1983, vit et travaille à Lausanne et Bruxelles) structure une imposante construction géométrique. Ce ne sont toutefois pas, en matière de peinture, ces peintures monumentales qui ont retenu mon attention, mais les petites toiles d'Anne Bossuroy qui clôturent le parcours en intérieur. Mais entrons donc... sous le porche, une grande poche orange, accrochée de l'aplomb au sol et au mur droit, un peu à la manière d'un nid d'hirondelle, vous oblige à obliquer par la gauche.



À l'arrière, Lucie Ducenne (née en 1984, vit et travaille à Bruxelles) vous invite à y entrer dans cette chambre à vide, par une sorte de vagin à fermeture éclair, et si vous acceptez l'invitation, se déclenchent alors des pompes à air : au fur et à mesure que le vide se fait, les parois de la poche viennent peu à peu se coller à votre corps. J'entérine cette expérience ultratérine. à gauche du vestibule, vous franchissez la porte et êtes tout de suite arrêté dans votre déambulation (en cours de vernissage toutefois) par un tamponneur, qui vous appose un cachet (Harder than it looks). Pas besoin d'un tampon ici: la maison d'art n'est pas une boîte de nuit, et l'entrée est libre (au vernissage toutefois, j'en suis sûr) mais l'allusion est claire : voici l'énergie de la jeunesse. Il s'agit d'une performance collective. Face à vous, sur la paroi, s'affirme un tableau carré sur aluminium de Nicolas Verplaetse, composition cruciforme, boulonné de part en part du mur avec son pendant sur l'autre face, recto-verso, côté salle 1. L'abstraction chercherait-elle encore à avoir quelque poids?



À l'entrée, le cacheteur (œuvre collective) performance lors du vernissage. Au fond, tableau de Nicolas Verplaetse.

Mais ici les choses rieuses vont commencer sitôt la chicane franchie: dans la perspective, vous apercevez deux œuvres sculpturales, de Jean-Daniel Bourgeois (né en 1983, vit et travaille à Bruxelles) et de Xavier Mary (né en 1982 à Liège, vit et travaille à Bruxelles), flanquées en fond de salle d'un dessin mural au marqueur noir de François Franceschini (oublions?). De Jean-Daniel Bourgeois, une sorte de cabine de locomotive rétro, évoquant le design très particulier du fourgon Citroën HY "nez de cochon" (l'année précédente, à 60 km de là, à Cransac, J-D. B. avait réorganisé les lettres restantes d'un ancien concessionnaire Citroën), muées en "erotique" sur la façade de l'ancien garage) se propose de glisser sur des rails courbes. L'objet, équipé de lumières colorées, a les attributs ludiques nécessaires d'un véhicule de foire, auto tamponneuse ou de carrousel, mais le côté brut de ses matériaux le rattache à la sculpture contemporaine. Cette œuvre a un grand pouvoir d'attraction sur les enfants, et pourquoi pas?



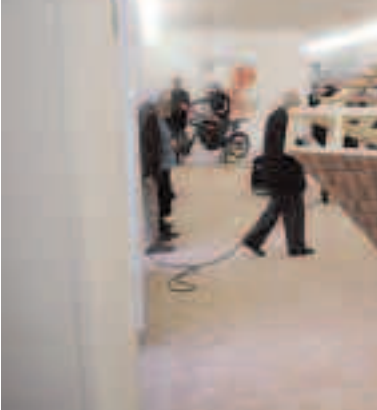
Jean-Daniel Bourgeois, 3 vues (3ème vue, au fond: Nicolas Verplaetse)



Dans la même salle, autre plat de résistance, Xavier Mary (dont la carrière semble tracée puisqu'on l'a vu ces derniers mois à la Witte Zaal de Gand, à la galerie Desimpel, Bruxelles, au Sart-Tilman, à la Médiatine à Woluwé, au Wiels, et sans doute bientôt dans une grande galerie bruxelloise, j'en oublie), aidé d'un charpentier local, propose une curieuse structure miroirique basée sur une charpente de pavillon, recouverte partiellement de tuiles régionales. Que lirait Mary dans un test de Rorschach? si j'en crois Wikipedia: *Selon Nina Rausch de Trautenberg « Les méthodes projectives sont un lieu où la théorie s'incarne dans un discours. »* Bijective, l'un des deux titres de l'exposition, est une formule mathématique (mise en pratique, homomorphisme...). Non, le Lot n'a pas inondé la vallée, et la terre n'a pas basculé sur son axe, mais une structure de Xavier Mary est comme une architecture sans terre, ou le schéma tri-dimensionnel d'un satellite tombé au sol. Ici, l'ancrage régional par les matériaux y apporte quelque pesanteur (car les structures de Mary ont toujours aussi quelque chose de pesant).



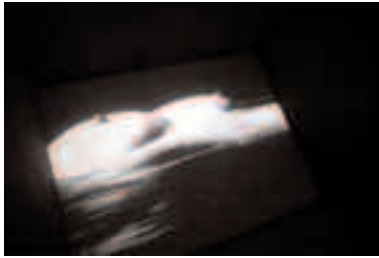
Xavier Mary, deux vues de l'œuvre réalisée avec le concours d'un charpentier local. On aperçoit ici, en fond de salle, devant le tableau de N. Versplaetse, le biker arrivant pour la performance de G. Meurant.



Au fond de la grande salle à droite, un second vestibule donne sur le jardin; dans cette petite salle, Gérard Meurant (né en 1983, vit et travaille à Bruxelles) a tracé un cercle de caoutchouc brûlé au sol à l'aide de la roue arrière d'une motoclette, dont la roue avant était immobilisée au centre du cercle. L'action a été répétée par un biker sous forme d'une performance suffocante au vernissage.



Passons dans la seconde grande salle. à gauche en entrant, une cabine, construite pour la circonstance (le leit-motiv de l'exposition, c'est la construction d'espaces ouverts ou fermés, ce qui donne une force imparable à l'ensemble) pour abriter une projection d'Isabelle Copet (née en 1984, vit et travaille à Bruxelles) : coussins pour s'étendre au sol, projection au plafond, musique électronique - composée par son compagnon Johan Breton). Isabelle nous avait habitués à faire dériver sur des étangs ou des rivières des sculptures en forme de fragments architecturaux; ici, elle fait dériver deux corps nus sur le Lot. L'esthétisme des images, pleins d'effets de flou, réduites au noir et au blanc, l'ambiance musicale font toutefois qu'on se trouve baigné dans un spectacle dont le propos se dilue.



Une grande structure - sculpture de Jonathan De Winter (né en 1986, vit et travaille à Liège), composée d'une colonne de pneus de tracteurs empilés, surmontée d'une cabane de planches et d'une sorte de passerelle couverte de tôle ondulée, accroche le regard dès l'entrée de la salle. Cette construction sert de réceptacle à des performances musicales : lors du vernissage, un saxophoniste californien résidant dans la région (dans la colonne de pneus), un batteur de studio (dans la cabane) et Gérard Meurant au synthé (assis dans la passerelle, et dont on voyait pendre les jambes) ont donné un concert très vivant, improvisation heureuse de musiciens d'horizons différents réunis fortuitement à cette occasion.



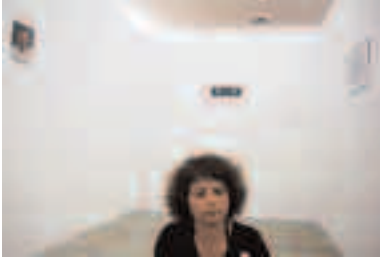
Jonathan De Winter, deux vues de la construction: plus haut, lors de la performance musicale, ici vue d'ensemble.



Juste après, deux constructions sont accolées, la première est une sorte de nacelle néo-science-fictionnelle réalisée en mousse de polyuréthane orange par Jonas Loch (né en 1980, vit et travaille à Bruxelles - récemment résidant au Wiels) dans laquelle on était invités à s'asseoir et rêver (individuellement ou en très petit comité) et dans laquelle on entrait par un couloir,



accollé à une cellule ouverte vers le mur du fond de la salle, constituée de trois parois blanches et d'un plancher vert en légère déclivité, réalisée par Anne Bossuroy (née en 1967, elle vit et travaille à Bruxelles) la doyenne des artistes présents, pour l'accrochage de ses petites peintures qui interrogent la distance du regard. Comment en effet accrocher de petites toiles délicates dans cette exposition très en force, masculine, sans qu'elles n'y soient écrasées? ...



Jenny Donnay a fait flotter un drapeau dans le jardin, Lucie Ducenne a proposé sa poche molle, Isabelle Copet sa chambre de projection capitonnée de coussins, et Anne Bossuroy sa petite salle de peinture toute en finesse en légère anamorphose. Là, une tête de dormeur, un scarabée et une longuevue, 3 toiles, et la photographie d'une fenêtre entrouverte sur des rideaux faisant paysage, invitent à une contemplation plus sereine, dans un silence toutefois grinçant: une télévision posée au sol, dans le dernier angle de la salle, diffuse à intervalles régulier le grincement d'une porte jaune, filmée à Cransac par la peintre-vidéaste, que ne désavouerait pas Pierre Henry. Après ces variations sur une porte, un soupir : il vous reste alors à sortir dans la jardin, si vous ne l'aviez déjà fait, et à découvrir sur le mur extérieur crépi la large fresque de Nicolas Verplaetse, beige crépi, noire et orange, abstraite et architectonique. L'ensemble de cette exposition audacieuse dégage une force juvénile, ponctuée de silences musicalisés, plus finement féminins : un art en construction, parfois antitadé.



Cousues de fils de couleurs

à propos du travail de Nathalie Guilmot / Avril 2009.

Alain géronneZ

(Rapidement, guidé par le fil des mots : ce texte est écrit à l'occasion de l'exposition de l'artiste à la galerie Flux, Liège, du 9 au 23 Mai 2009)

On peut encore s'interroger sur les origines de la sculpture. Beaucoup d'encre a déjà coulé à ce sujet. Poupées et ronde-bosses sont apparues en même temps, car comment distinguer les vénus primitives, de la grande sculpture à venir, et des premières poupées archaïques ? à moins d'être le jouet d'un esprit rigide, discerner consiste aussi à cerner les points de convergence. Revenir à l'origine peut paraître rétrograde, mais m'aidera à cerner l'originalité d'une œuvre. Nathalie Guilmot fait du dessin, et de la sculpture par modelage et par confection, tout en se référant à une forme de sculpture très traditionnelle, celle qui consiste à amalgamer de la matière, tout autant qu'à en retirer d'un bloc : les deux opérations étant en l'occurrence réalisées par la nature : regardez les cailloux troués, comme le fait l'artiste. Un caillou, c'est une concrétion, d'abord ; une érosion, ensuite. La nature a tout inventé : on peut faire l'inventaire.



Nathalie Guilmot : collection de cailloux et sculptures plates (terme donné par l'artiste pour désigner ces œuvres)

Chez Nathalie, j'ai vu un buste anatomique devant la cheminée : une peau, un écorché, des organes internes. Que ses sculptures en terre cuite, polies (comme par l'érosion), trouées (comme par l'éros) et souvent peintes (comme par Ekatarzyna Kobro) aient à voir avec l'organique, aucun doute: à chacun son système de mesures, son *modulor* original. C'est un hasard, mais jeudi 2 avril, j'étais dans l'appartement-atelier du Corbusier, rue Nungesser-Coli à Paris 16, à regarder l'escalier enroulé et évidé comme un coquillage, et vendredi 3 avril dans la chambre-atelier de Nathalie Guilmot à Bruxelles 1150, à regarder ses œuvres et ses



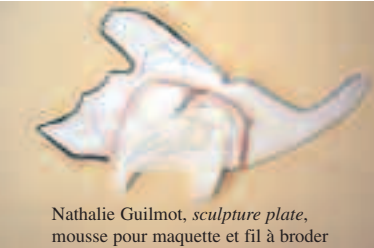
cailloux.



ci-dessus : Le Corbusier, *immeuble Molitor 1933*, escalier / Page du Corbusier dans la revue *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° spécial, avril 1948.
ci-dessous: Katarzyna Kobro, *Composition spatiale 6*, 1931 (in cat. *Présences Polonaises*, Centre Pompidou, Paris)



Il y a quelque chose, et il y a autre chose. Nathalie me montrait ses sculptures plates, faites de mousse blanche ligaturée par broderie colorée. Que ses dessins et ses sculptures plates puissent faire penser à des patrons de couturières, ce ne peut être un hasard. Féminin et fait-main.



Nathalie Guilmot, sculpture plate, mousse pour maquette et fil à broder



Nathalie Guilmot, sculpture exposée à la galerie Olivari/Veys, Bruxelles, mars 2009, terre cuite, peinture, miroir, mdf.

Que ses sculptures en feutrine colorée n'aient rien du feutre gris de Beuys, mais fassent penser à ces animaux en feutrine que confectionnait ma maman, ce ne peut être une simple coïncidence : que son atelier ressemble à la chambre d'enfant qu'elle ne veut avoir, c'est une incidence, et pour boucler la boucle, qu'elle installe souvent ses petites sculptures sur des socles constitués d'un L accroché au mur, et recouvert sur la face verticale d'un miroir, ce n'est pas de l'insistance, mais on voit bien qu'il y a un rapport avec ce que nous avons de plus intime. Intime mais *in-time*: le travail de Nathalie n'est pas hors du temps. C'est un travail foncièrement contemporain. Sans Mike Kelley et ses ours en peluche, la mode des *doudous* ne se serait peut-être pas pas répandue dans l'art contemporain: or les petites sculptures en feutrine de couleur rembourrées de Nathalie sont, à l'écouter, des *doudous*.



Nathalie Guilmot, sculptures en feutrine rembourrée, sur miroirs.

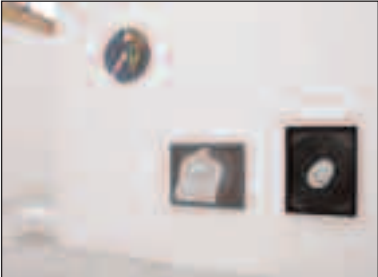
Ses *doudous*, elle a eu la bonne idée de m'en fourrer quelques uns dans les mains. Je regardais entre mes doigts l'une de ces petites sculptures, tendue de fils parallèles comme les cordes d'une harpe: je disais harpe et elle comprit Arp. Bien sûr, Arp, Jean ou Hans, mais aussi surtout Sophie Tauber (Arp) font partie de ses références les plus affirmées. Je le comprends. Ces travaux sont modestes, souvent de petite taille, et font la nique au trop-grand. Tant qu'à faire, aux autorités de tutelle de Guilmot, j'en ajouterai une, invisible de l'artiste Guilmot : Tuttle. Les œuvres de Nathalie sont de constitution délicate, comme leur auteur: Nathalie est très sélective quant à ce qu'elle mange, ultra sensible aux (mauvaises) ondes qui nous entourent.



Nathalie Guilmot, sculptures en feutrine rembourrée et fils de broderie (ci-dessus et colonne suivante)



Ci-dessous, successivement:
Œuvres de Hans Arp (Inseln Hombrich Museum, Neuss, Allemagne)
Triptychon, 1918 de Sophie Taueber-Arp, Kunsthau Zürich, Suisse.
Richard Tuttle, projet, 1987, pour Skulptur-Projekt, Munster, Allemagne.
Nathalie Guilmot devant une œuvre de John Baldessari, Bonnefanten Museum, Maastricht, Hollande.



Dessins de Nathalie Guilmot à la galerie Olivari-Veys, 1050 Bruxelles



Miroir, mon beau miroir, dis-moi si je suis la plus belle, dit la mère de Blanche Neige avant qu'elles n'en viennent aux nains ; mais que nous disent les petites sculptures de Nathalie posées face ou sur de petits miroirs ? Dites, est-ce que j'ai la dent creuse comme une maison manquante? Dites, est-ce que je peux sortir de ma coquille comme de ma coquetterie ? Un guillemot, c'est un pingouin. On pourrait ainsi comprendre la blancheur rehaussée de couleurs des sculptures plates. Nathalie les destine à être épinglées au mur; mais moi, je les ai vue horizontales, étalées comme des îles fragiles ou des icebergs sur le miroir d'un océan ou d'une banquise. Peut-être que si Nathalie pose ses dures petites sculptures de terre glaise devant des miroirs, ce n'est pas pour interroger la *cube-bosse*, mais le miroir même : le miroir a quelque chose d'énervant à n'être que surface, sûrement cherche-t-elle à lui trouver une profondeur. Une autre œuvre, exposée dernièrement à la galerie Olivari-Veys à Bruxelles me semble poser cette question autrement. Le miroir formait cette fois le fond d'une sorte de cube ouvert par-dessus, et je m'y suis regardé. Histoire de voir si j'étais sur la mauvaise pente ? je n'y ai vu que l'objectif de mon *Pentax*. Le face-à-face avec le miroir se transformait ici en profondeur du champ.



Deux œuvres de Nathalie Guilmot à la galerie Olivari-Veys, 1050 Bruxelles, mars 2009



Dent creuse, caverne platonique, grotte lumineuse : les œuvres de Guilmot proposent une topologie concave et convexe. Vous voyez : c'est complexe. Revenons donc aux *doudous*. Ceux-là, rembourrés, ils sont bel et bien convexe. Accrochés aux murs, ils peuvent prendre un aspect décoratif, mais ce serait un discours hâtif. Il faut dépasser le kitsch pour y voir des ventricules, pour y voir plus que des panses : des pensées. A chacun ses infirmités électives. Le ventre de l'artiste accouche de poupées, et ces poupées sont des sculptures, je l'ai évoqué déjà. *J'ai fait des films comme on fait des enfants* suggérait Godard; Nathalie fait de l'art comme on fait des poupons. Ce qui est mieux, vu l'état du monde. Eh bien, elle mérite d'avoir le vent en poupe. Une grande artiste, comme le dit Filip Luycks, de la Sint-Lukas Galerij ?





FRÉDÉRIC LEFEVER

NOUS AUTRES

EXPOSITION 4 AVRIL → 14 JUIN 2009

MERCREDI → DIMANCHE 12.00 → 18.00

**B.P.S.22 ESPACE DE CRÉATION CONTEMPORAINE
DE LA PROVINCE DE HAINAUT**

Site de l'Université du Travail - Boulevard Solvay 22 - B-6000 Charleroi

Info + 32 71 27 29 71 - <http://bps22.hainaut.be>



© 2009 Patrick Merckaert - mode Antares (Rue de la Zénon 1007)

EXPOSITIONS
INSTALLATIONS
WORKSHOP
PARCOURS

MONTAUBAN 2009

Mai - juin 2009

JACQUES DESRUISSEUX (Québec)

Artiste en résidence ■ Site de Montauban-Buzenol
» Questionner le monde et ses transformations

À partir du 1^{er} juin 2009

RAINER GROSS

Installation ■ Site haut de Montauban-Buzenol
» Interroger notre rapport au temps, aux constructions humaines et aux cycles de la nature

Du 1^{er} au 28 juin 2009

ACADÉMIE D'ARLON

Exposition ■ Bureau des forges de Montauban
» Explorer de nouvelles images à travers la gravure

Juillet - octobre 2009

DANIEL FOUSS

Mission photographique

+ invités ■ Bureau des forges de Montauban
» Arpenter le site, observer, découvrir, écouter, rencontrer. Des photographies qui témoignent

UN REGARD SUR MONTAUBAN ■ Du 5 au 26 juillet

GUY VANDELOSE & GUY JUNGBLUT ■ Du 2 au 30 août

MICHELE LAVEAUX & SYLVIANE DUFOUR ■ 6 sept. au 4 octobre

Des Fêtes 2009

DOMINIQUE MARX

Installation ■ Site de Montauban-Buzenol
» Intégrer des sculptures-niches au site

À partir du 5 juillet 2009

JEAN-JACQUES PIGEON (F)

Installation ■ Site bas de Montauban-Buzenol
» Exprimer la métaphore du temps et chercher la construction mentale et culturelle de la ligne

À partir du 2 août 2009

STÉPHANIE JACQUES

Installation ■ Site de Montauban-Buzenol
» Sculpter des formes et donner vie à la matière

12-13 septembre 2009

WORKSHOP

Avec Jean-Pierre Husquin

Journées du Patrimoine ■ Site de Montauban
» Intervenir sur l'eau avec la corde pour matière et les nœuds comme langage

+ PORTRAITS DE CONSTANTIN BRODZKI, ARCHITECTE, PAR DANIEL FOUSS ■ Journées du Patrimoine 2009

+ Visite du Musée Lapidaire organisée par les Musées Gascons, la Commune et le S.I. d'Etalle



PARCOURS D'ÉTÉ 2009

CRÉATION SONORE + APPEL À PROJETS

Août 2009 ■ Parc d'Herbaumont

Tony di Napoli (installation extérieure éphémère)

+ Projets pour un parcours sonore

» Appel à projets

En vue de la création d'un parcours de sculptures sonores à Herbaumont, un appel à projets est lancé. Les résultats seront présentés durant l'été 2009.

Renseignements

+32 (0)63 22 99 85 ou ludmyl@caclb.be

PAYS'ARBRES

Du 1^{er} juillet au 20 septembre 2009
Parc Elisabeth & Orangère ■ Bastogne

Oeuvres plastiques réalisées in situ et œuvres picturales ■ Renseignements: +32 (0)61 21 65 30

Albert, Élodie Antoine, Paul Antoine, Julien Barzin, Jean-Marie Biver, Jean-Marie Bystebien, CEC Coopérations, Philbert Delécluse, Cécile Deruelle, Jean-Pierre Husquin, Anne-Marie Klenas, Matthieu Laysion, Philippe Luyzen, Nadine Martin, Dominique Merck, Patrick Merckaert, Jean-Pierre Ransonniet, Roger Reinacle, Monique Voz.

CACLB Centre d'Art Contemporain du Luxembourg belge | info@caclb.be | www.caclb.be | Bureau: rue des Ecoles, 82a | B-6740 Etalle | +32 (0)63 22 99 85



© 2009 Jean-Pierre Husquin - Art 22 (Bastogne) (Bastogne) © 2009 CACLB - Centre d'Art Contemporain du Luxembourg belge



Les Slovènes Kostrun et Legac ont érigé un Monument to Consumerism à l'entrée du parc.
Photo © MV/Flux News

Une cinquantaine d'artistes contemporains dans le parc, le hall d'accueil et au bout des 119 marches de descente vers les caves de la célèbre marque de champagne représentent les pays d'Europe. Une occasion de voir des travaux de créateurs pas toujours connus chez nous.

Même si, par la force des choses, la sélection est inégale, elle séduit parce qu'elle propose des réalisations souvent inspirées par le lieu et que l'interaction entre la création et l'étrangeté des souterrains provoque des sensations particulières. Dans le parc, les vingt-sept drapeaux transparents de Godinho (Luxembourg) interrogent à propos de la réalité de l'Europe; l'accumulation monumentale de caddies du duo Absurd (Slovénie) ironise sur la sacralisation de la consommation; les arbres plantés par Sophie Nys (Belgique) relient leur présence à celle du foudre géant du hall, lien du présent au passé, du vivant au manufacturé tandis que le nuage immobile de Kalinová (Tchéquie) semble vouloir recréer une nature indépendante de l'homme. Que faire lorsqu'un pont n'enjambe nul

cours d'eau, l'emprunter ou le contourner? La question est laissée en suspens par Fulgeri (Italie). À quoi servent des chaussures dansant, sous le plafond du porche, un ballet autonome chorégraphié par Janek Simon (Pologne) ? Peut-être à faire rêver que nous n'avons pas souvent le pied léger... C'est un thème qui reviendra dans une des galeries avec les dias de Debois Buhl (Danemark) montrant des godasses en suspension aux USA servant à transmettre des messages codés à des marginaux. Les figures géantes apposées sur des tonneaux par Jonasson (Suède) supposent qu'ils contiennent des vins légendaires. Sur le chemin des caves, le réel se confronte à l'imaginé, la technique au poétique : un assemblage technologique impersonnel lance la beauté d'un chant de rossignol recomposé par Fegerl (Autriche). Plus bas, Raul Keller (Estonie) tente de maîtriser un écho artificiel parfait. Plus loin, des mandarins ont recréé leur biotope au milieu de guitares électriques, de micros et d'amplificateurs et c'est à eux, picorant, voletant, se posant, de gratter une musique aléatoire espérée par Bourcier-Moufenot (France).



Manuel Alves Pereira, une vue de la "peau extérieure".

Un nouvel espace de thérapie conçu et réalisé dans une ancienne grange par Frédéric Delvaux et Manuel Alves Pereira. **Projet Lallemand-Grandjean (Phase 2)** Malgré l'usage partiel de l'espace grange pour le logement déjà en place, une fonction supplémentaire y trouve sa place : un espace dédié à des activités psychothérapeutiques dont les qualités seraient évocatrices d'un travail d'intériorité et d'éveil pour le psychisme de ses occupants. Au cours de la recherche formelle, les « enveloppes » dures sont écartées, au profit d'une réponse souple et sans arêtes, dynamique et enrobante, colorée comme la météorologie. Ayant en tête la pratique du plasticien Manuel Alves Pereira, je lui propose de participer à la création d'un espace

dont l'enveloppe serait une de ses propres pièces, à inscrire dans le cahier des charges d'un projet d'architecture, en tenant compte de ses contraintes matérielles. La solution choisie consiste en une pièce de toile élastique constituée d'une double peau : la peau "intérieure" ferme l'espace de travail, la peau "extérieure" est un paysage offert à la chambre du logement, située par-dessus. Conçue dans une géométrie basée sur la tension de la matière, cette nouvelle enveloppe met en scène la lumière, mais aussi les éléments structurels existants, dans une perspective qui rompt avec les repères de l'espace cartésien.

Frédéric Delvaux (Architecte)

Date de l'inauguration: 16.05.09 dès 17h Lieu: 14, rue Ichippe, 5590 Leignon (Ciney) rens.: 083/215632

L'EUROPE DE L'ART CHEZ POMMERY-VRANKEN

Une des crayères se voit dotée par Lazkoz (Espagne) de l'image mi-symbolique mi-caricaturale d'une Vierge en apesanteur, icône dessinée en contrepoint d'une statue authentique. À deux pas, Huszár (Hongrie) installe le sacré d'un autel voué à un culte venu de quelque vieux mythe. Ensa-blé sur une plage artificielle, menacé par un crocodile et une pieuvre sculptés dans le sol meuble, un baigneur, cadavre hyper-réaliste, prend des allures de vivant selon la volonté de Marty (Espagne).

Déceler une société d'inquiétudes

Vidéo pour voyeurs vus, l'installation de Neiburga (Lettonie) laisse les regards pénétrer au sein de l'intimité des habitants par les fenêtres de leur immeuble à appartements. La fascination se délite lorsque, à leur tour, les locataires plantent leurs yeux dans les nôtres. Conceptuelle, l'élaboration par Boukova (Bulgarie) d'un chemin dont les ondula-

tions correspondent aux courbes statistiques de délits criminels. À la fois, on y peine à marcher et on y foule une réalité qu'on se refuse souvent à voir. Ironiques transpositions de la langue de bois, les objets de communication reproduits... en bois par Teodorescu (Roumanie) mêlent jubilation et plaisir tactile. Le langage de l'amour est l'aboutissement d'un passage en tunnels sexuellement discriminés: Abidin (Finlande) y attend le visiteur avec une vidéo où le désir s'assouvit en boucle comme Sisyphe reprend sa pierre, indéfiniment. La violence n'est jamais absente d'un ensemble contemporain. L'hélice en mouvement de Sun-Mei Tse (Luxembourg) déforme l'espace, laisse croire à un risque de décapitation. Une réplique gonflable d'un tank russe permet à Sailstorfer (Allemagne) une impressionnante confrontation avec l'armement tandis qu'un court métrage de Nippoldt (Allemagne) mitraille à qui mieux mieux un paysage

forestier. À proximité, la barque funéraire de Vale (Portugal) confirme que la mort n'est pas loin. Reste sans doute à se réfugier dans la cabane haut perchée bâtie de bric et de broc par Keogh et Bloomer (Irlande). Inquiétantes sont les ombres immobiles de Haapoja (Finlande). Le passé semble alors s'incruster dans les parois tant l'illusion paraît réalité en référence à Platon et à sa caverne. Mais sont-elles plus funestes que ces allusions d'Acostiaei (Roumanie) à l'utilisation du religieux pour manipuler et s'enrichir? Telles sont quelques-unes des propositions esthétiques sous-tendues d'un discours politique ou philosophique comme aime se nourrir l'art d'aujourd'hui.

Michel Voiturier

Domaine Pommery, 5, place du Général Gouraud à Reims jusqu'au 30 juin. Infos : 00 33 326 61 62 56 ou www.pommery.com Bousteau, Soyer et collab., «L'art contemp. en Europe. Expérience Pommery #5», Boulogne, Beaux Arts, 2008, 202 p. (24 ?)

DANS LE CADRE DES 20 ANS D'ARS MUSICA 2009

UN CHEF D'ŒUVRE DU CINÉMA MUET MIS EN MUSIQUE PAR Peter SWINNEN

LA CHUTE DE LA MAISON USHER (1928) de Jean EPSTEIN

Si le choix du compositeur Peter Swinnen s'est focalisé sur le film de Jean Epstein, c'est pour son style, son traitement à la fois intemporel et moderniste, mais c'est aussi par fascination pour ses sources, pour sa puissance symbolique, dramatique, sa richesse référentielle et la particularité du muet conviant à la créativité musicale.

Jean Epstein (Varsovie 1897-1953 Paris) n'a cessé de questionner le cinéma et son langage, dont les recherches culminent dans son chef-d'œuvre cinématographique La Chute de la Maison Usher, adaptation de la nouvelle d'Edgar Poe (1809-1849) The Fall of the House of Usher. Pour son film, Epstein a toutefois mêlé à l'intrigue celle d'une autre nouvelle de Poe, The Oval Portrait, en faisant de Roderick, le peintre du portrait de Madeline. Roderick Usher, souffrant et dernier descendant d'une famille ancienne, appelle d'urgence son vieil ami Allan. Des voisins tentent, en vain, de dissuader Allan de s'y rendre, car le domaine est marécageux et peuplé d'une végétation inquiétante. Arrivé, Allan, visiblement sourd et myope, y trouve son ami en proie à une troublante fébrilité et un médecin distant, caché derrière la froideur des reflets de ses lunettes. Perpétuant une vieille coutume ancestrale, Roderick peint avec une hantise obsédante le portrait de Madeline, qui s'affaiblit étrangement à chaque coup de pinceau et se meurt à la touche finale, au moment même où l'image peinte prend très curieusement toutes les apparences d'une vie réelle. Désespéré, Roderick, assisté par son ami, l'enterre dans la crypte familiale, malgré son sentiment qu'elle n'est pas morte, sensation qui lui vient d'avoir jadis longuement médité les théories du magnétisme. Roderick sombre dans une mélancolie de guitare, lorsqu'une nuit d'orage et de tempête Madeline apparaît, enveloppée de son voile mortuaire. Effrayés, les deux hommes l'entraînent au dehors du manoir qui est en flammes. Sous la violence des foudres la maison brûle et s'effondre. Des étoiles dessinent, au-dessus des ruines dans le ciel, un arbre de vie. Essayiste, les écrits d'Epstein sont nombreux. Théoricien du muet, il explore les



effets du ralenti, du décalage, de l'accélération ou de l'inversé, ou encore de la vision subjective, du gros plan ou des surimpressions d'images. Le cinéma comme moyen de créer une réalité différente, comme espace-temps de l'étrange, du paranormal, de l'hyperbole : " il existe, sans aucun doute, des combinaisons d'objets très simples et naturels qui détiennent la force de nous émouvoir ". Utiliser des procédés propres au cinéma seul, pour faire des œuvres nouvelles, est l'objectif par-delà les ouvrages littéraires dont elles sont issues. Ainsi l'adaptation cinématographique d'Epstein relève du processus d'appropriation spécifique du courant esthétique des années 20, caractérisé par l'exploration de la sensibilité à l'état pur, saisi dans une forme poétique autonome, libéré des contraintes du sujet et de l'intrigue pour devenir le lieu, le prétexte et le véhicule des recherches formelles : le cinéma comme " photogénie de l'impondérable ". Imperceptibles et aléatoires, en effet, les petits mouvements, les glissements, le jeu des ralentis exaltant les effets d'étrangeté. Alors qu'il s'agit d'un film muet, la guitare, l'instrument de la mélancolie de Roderick, prend une place prépondérante, y est abordée d'une façon récurrente, pour faire advenir tant le monde animal, les séquences végétales ou encore les composants aqueux : la guitare, donnée culturelle, émotionnelle, comme élément fédérateur des énergies naturelles.

Le compositeur Peter Swinnen (1965) élargit la plongée dans l'univers de Poe,

dont Epstein se serait en outre subtilement inspiré, aux textes " Ligeia " et " The Pit and the Pendulum ", aussi à " Berenice " et à " The Premature Burial " et même à ses traités théoriques " Philosophy of Furniture " et " The Philosophy of Composition ". Dans son approche, le compositeur a tenu à revisiter toute la complexité poétique, en vue de sonder les profondeurs, les développements psychologiques de l'œuvre littéraire, implicitement présents dans le film d'Epstein. Afin d'appuyer et de soutenir la résonance dramatique des images et des interstices, une création musicale se devait d'élargir et d'enrichir le visuel, les rémanences et le subtil. Cependant, il ne s'agissait pas d'évoquer une atmosphère d'horreur, mais d'amplifier le climat d'étrangeté qui touche aux angoisses primaires. Dès lors, rendre par des accords spécifiques un univers sonore issu des catastrophes naturelles s'imposait : ainsi, des résonances d'éruptions de volcans, de tremblements de terre, d'inondations, etc, des harmonies construites selon ces modèles pouvaient gratifier l'œuvre d'une respiration supplémentaire · en quelque sorte une appropriation d'une appropriation qui vise à l'œuvre totale.

Y.Resseler
3/3/2009

Infos : www.arsmusica.be
tel 02/6411020 et 02/5078200
Lieux: Bruxelles /Antwerpen/ Brugge/ Liège/Mons du 10/3 -10/4/09

Agenda

Liège
Mamac Musée d'Art Mod. et d'Art Contemporain
3, Parc de la Boverie, 4020 Liège du ma. au sa.: 13/18 h. Dim.: 11H/16H30. T: 04 343 04 03 -26/4: Biennale de la gravure
Musée de l'Art wallon Salle St Georges 86 Feronstrée, 4000 Liège
Les Brasseurs 6 rue des Brasseurs, 4000 Liège.Tél.04/22.4.91 -30/4: Ignace Van Ingelgom et Willy Sel Zoppo
ARS LINEANDI Place Coronmeuse 11 4040 Herstal T. : 04/264 87 99
L'Anvert 4 rue Mathieu Polain 400 Liège 04 3444737
Les Drapiers 68 rue Hors Chateau 4000 Liège 042223753 -9/5: Johan Muyle Du 16 mai au 27 juin 2009 Images-phrases de *Kamran Sowti
Centre culturel des Chiroux 8 Place des Carmes 4000 Liège T.04 2224445 -9/5: Mélanie Rutten, Thierry Jaspas
le Comptoir du livre 20 En Neuvice T.: 04 2502650
Une certaine gaieté... 9/11 rue des Mineurs, 4000 Liège -1/5: "Végeter" Eugène Savitzkaya et Thierry Devillers
Mad Parc d'Avroy à Liège T. 04 2223295
Espace 251 Nord 251 rue Vivegnïs 4000 Liège T.: 04 2271095
ESPACE UHODA Rue Léon Frédéricq 14 B-4020 Liège T & F: + 32 (0)4 222 02 60 23.04 > 16.05. 2009: Caroline Pholien AUTO PORTRAIT
GALERIE FLUX 60 rue Paradis, 4000 Liège, Tél. 04/253.24.65 9-23/5: Nathalie Guilmot
Liehrmann 4 Bd Piercot 4000 Liège 04 2235893 -17/5: Silvain
Monos 39 rue Henry Blès 4000 Liège 04 2241600 -26/4: A.Maro, S.Turpin, W.Ropp
Galerie Périscope 355, rue St Marguerite, 4000 Liège T.: 04/2247050
Galerie de Wégimont Domaine provincial de Wégimont, 4630 Soumagne, T.:04/3772759
Cinéma Le Churchill 20 rue du mouton Blanc Les Sérigraphies de Luc Van Malderen sont exposées à la galerie du Churchill du 7 avril au 19 mai 2009
La Châtaigneraie Centre wallon d'Art Contemporain Chaussée de Ramioul, 19 T.:04/2753330 25/4-24/5: J.M. Chapa et J.Janssis
Nadja Vilenne 5 rue Cd Marchand 4000 Liège mai: Susan Kinoshita Centre culturel de Marchin place de Grand Marchin T.: 085 41353381 -26/4: Bernard Villers du 3 au 31 mai: Sarah Charlier
Verviers Galerie Arte Coppo 62, quai Jacques Brel, 83 rue Spintay 4800 Verviers 087/331071 19/4-17/5: Maria Pace et Brigitte

Closset
Stavelot
Le Triangle Bleu Cour de l'Abbaye, 4970 Stavelot 080/864294 du merc. au dim. de 14h à 18h30 www.trianglebleu.be -19/4: Alain Janssens
Eupen
Ikob Musée d'Art contemporain Eupen Loten 3, 4700 Eupen T. 087/560110 du jeu. au di.: 14/18h -21/6: Broodthaers + Grootjans
Luxembourg Belge
Centre d'art contemporain du Lux BP56 T.: 061/315761Florenville Site de Montauban-Buzenot
Orangerie Centre culturel de Bastogne 58 rue du Vivier 6600 Bastogne 061 216530 11/4-10/5: Dominique Goblet
La Louvière
Centre de la Gravure et de l'Image imprimée. 10 rue des Amours, 7100 La Louvière T.: 064 27872727/4 fermé de mai à septembre
Musée lanchelevici 21 Place Communale, 7100 La Louvière, T.: 064/28 25 30 25/4-7/6: "No style no glory", M.Dans, F.Platéus, M.Delmotte, S.Mtluu...
Mariemont
Musée Royal de Mariemont 100 Chaussée de Mariemont, 064 212193 -30/8: Une vie de soldat (la grande guerre au jour le jour)
Tournai
Maison de la culture de Tournai Bd des Frères Rimbaut 7500 Tournai T 069 253080
Charleroi
Musée de la Photographie 11 Av. Paul Pastur, 6032 Charleroi T.: 071/435810 tous les jours: 10/18h, sauf les lundis -24/5: Waltriss et Baldwin
B.P.S. 22 Boulevard Solvay, 6000 Charleroi T.064 225170 jeudi -dim. de 12H à 18H -14/6: Frederic Lefever
Mons
BAM (Beaux Art Mons) 8 Rue Neuve 065/40530628/6 9/5-13/09: Keith Haring
KOMA 4 rue des Gades, 7000 Mons. -9/4: Romain Van Wissen
Namur
Maison de la Culture 14 Av. Golinvaux, 5000 Namur T.081/229014, de 12H à 18H00, -26/4: Débridé(e)s: 12 artistes issus de La Pommeraie, un centre qui accueille, handicapés et mamades mentaux.
Musée Félicien Rops rue Fumal, 12, 5000 Namur. T. 081.220110 tous les jours, 10-18h (sauf lundi)
Exit 11 Château de Petit-Leez/ rue de Petit- Leez 129, 5031 Grand-Leez 081.640866 – www.exit11.be 6 avril – 30 juin 2009 : LENNEP

TAPISTERIES
Grand Hornu
MAC's Musée des arts contemporains Grand Hornu 82 rue St Louise 065 652121 Du Ma. au D. de 10 à 18h -30/6: Jeux de massacre, Pascal Bernier, P.Codenys, H.Forocki Patrick Corillon - Le Diable aban- donné: 2 spectacles en français et une expo- sition, du 23/04 au 10/05/09
Bruxelles
Aeroplastics 32 rue Blanche, 1060 BXL T.: 02/5372202 -4/4: Shadi Ghadirian 25/4-6/6: Olivier Brancarkt
Aliceday rue de l'Aurore 1000 BXL T./ 02 6463153 fin avril:Gauthier Leroy
Argos 13 rue du Chantier, 1000 BXL T : + 02 229 00 03
Artiscope 35 Bd St Michel, 1040 BXL, 02 7355212 -30/4: Cracking art group
Art en marge rue haute 312 1000 Bruxelles T.: 02 5110411
Atelier 340 340 Drève de Rivieren, 1090 BXL T.: 02 4242412
Baronian-Francey 2 rue Isidore Verheyden 1050 BXL T. :02 51292951 -13/6:Chris Johanson - Jean Dubuffet
Botanique 236 rue Royale, 1210 BXL, 02/218 37 32 4/6-9/8: Stephan Vanfleteren
Bozar 23 rue Ravenstein, 1000 BXL T.:02/507.84.80 A4 : Louise Herlemont 27.03 > 03.05.2009 United artists of Italy 20.03 > 17.05.2009
Les filles du Calvaire 20 Bd Barthélémy BXL 02 5116320 .-23/05: Robert Bordo, Serge Charchoune, Martha Diamond,
La Centrale Electrique 44 Pl Ste Catherine 02/2796444
Les Contemporains 18 rue de la Croix 1050 BXL T: 02 640 57 05
Contretype 1 Av de la Jonction 1060BXL 02 5384220 -26/4: Kumi Oguro
Galerie Didier Devillez Rue Emmanuel Van Driessche, 53 1050 BXL Tél. 02/215.82.05
Galerie Frédéric Desimpel Rue Bosquet 4 1060 Bruxelles +32 475 91 61 46 -16/5: Mutation (Elodie Antoine,Samuel Coisne, David de Tscharner, F.Fourdinier,Hehe, Valentin Souquet.
Erna Hécay rue des Fabriques, 1c 1000 Bruxelles T.: 02 5020024 - 16/5: DRAWINGS
Etablissements d'en Face 161, rue A.Dansaert, 1000 BXL 02/2194451 -30/5: Isa Genzken XXL
Elaine Levy 9 rue Fourmois 1050 Bruxelles 02 5347772
Galerie Faider 12 rue Faider, 1060 BXL

02 5387118 -2/5: Michel Mouffe
ISELP 31 BD de Waterloo, 1000 BXL 02 5048070 petite salle: -6/6: Romina Remmo8/5- 25/7: grande salle: "Dress code", Elodie Antoine, Carina Diepens, Lucie Duval, Studio Orta...
IMAL 30 Quai des Charbonnages, 1080 BXL 024103093
Rodolphe Janssen 35 rue de Livourne, 1050 BXL T.02/5380818 23.04 -13.06.2009 Gert & Uwe Tobias - Die Mappe
La lettre Volée 20 Bd Barthélémy 025120288
La Galerie.be 65 rue Vanderlinden, 1030 BXL 02 2459992
galerie Loculus 57 Oude Graanmarkt T.: 02/5121311 25/4-21/6: "Stands for attitude"
Maison d'Art Actuel des Chartreux Rue des Chartreux, 26-28 1000 Bruxelles 02/513.14.69 ON UNIMPORTANT THINGS ERIK NERINCKX 23.04.09 - 17.05.09
DE MARKTEN 5 Vieux Marché aux Grains, 1000 BXL T. 02 5123425 23/4-31/5: Klinamen
Marijke Schreurs gallery avenue van volxemlaan, 475, B 1190 T : 02/534 18 69
Galerie Greta Meert 13 rue du Canal, 1000 BXL 02/2191422 -2/5: Niele Toroni
Jan Mot 190 rue Antoine Dansaert1000 BXL 02 5141010 -11/4: Mario Garcia Torres
galerie Antonio Nardone 34 rue St Bernard, 1060 BXL T.: 02/3322010 8/5-4/7: Luc Schuiten
Gal. Olivari-Veys 9 rue de Henin 1050 BXL 02/6403720 -25/4: collective, N.Guilmot, B.Gaube,... Office d'Art Contemporain 105, rue de Laken - 1000 BXL 02 512.88.28 9/10-13/12: Patrick Guaffi
Pascal Polar 108 ch de charleroi 1060 BXL 02/5378136 Merc.au sam., 14h à 19h 24/4-29/8: Michel Scarpa
ROUGE CLOÎTRE CENTRE D'ART 4 rue du Rouge Cloître, 1160 BXL 02 6605597 -28/9: Frédéric Dumoulin Tatiana Bohm
Salon d'art rue de l'Hôtel des Monnaies 81 1060 BXL 02/5376540
Galerie Salvador 34 rue Blanche 1060 BXL T.: +32485114628 20/4-27/6: Pierre Buraglio
Sint Lukas Galerie 74 rue du Palais 1030 Bruxelles -9/5: Koen Vanmechelen
Taché-Lévy Gallery 74 rue tenbosh 1050 BXL, T.: 02/344 2368 19/09/2008 > 25/10/08 Moshekwa LANGA
Vennerie 3 Place Gilson 1170 BXL 02 6604960 -26/4: Isabelle Rousseau
Xavier Hufkens 8 rue St Georges 1050 BXL 02 6396738

-24/5: Thierry De Cordier
WIELS, Av.Van Volxemlaan 354, 1190 BXL T/F +32 (0)2 347 30 33 www.wiels.org -31/5: Bruno Serralongue 23/4-2/8: Luc Tuymans
Hasselt
CIAP, Zuivelmarkt 44 Hasselt, T: 011 225321
Z33, Zuivelmarkt, Hasselt 011/295960 -10/5: Super stories
Antwerpen
MuHKA Leuvenstraat, 2000 Anvers, tél:03.2385960 -4/1/2009: DE ORDE DER DINGEN
Stella Lohaus 47 Vlaamse Kai 032480871 -2/5: Kati Heck
MICHELINE SZWAJCER 14, Verlaatsstraat , 2000 ANVERS. T:03/2371127 -2/5: Lawrence Weiner
Maes & Matthys Gallery Pourbusstraat 3, 2000 Anvers +32-478-48.50.31 -2/5: Peles Empire
Zeno X gallery 16 L. De Waelpplaats 16 03 2161626 -2/5: Avery Preesman
Gent
S.M.A.K. Stedelijk Museum voor Actuele Kunst Citadelpark, 9000 Gent T.09/2211703 tous les jours 10/18 h Dara Birnbaum Retrospective : the dark matter of media light 04.04 - 02.08.2009 4/4-23/8: Beyond the Picturesque
Tatjana Pieters/OneTwenty Burggravenlaan 40 9000 Gent
FORTLAAN 17 Fortlaan, 9000 Gent, T.09/ 222.00.33 ouvert Me., Je., et ve: 10h30 / 18h30 -27/6: Kiki Smith, Joe Kotting, Zachary Wollard, Erica Svec
Galerie S&H DE BUCK Zuidstationstraat 25 9000 Gent Tel.: 0032/09/225 10 81
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. Arts Plastiques/Installation d'art numé- rique - 19 avril au 17 mai Le Passe-Muraille, installation de Julien de Smedt Architects
49 Nord 6 Est - FRAC Lorraine 1 bis rue des Trinitaires F-57000 Metz T.: +33 (0)3 87 74 20 02 -26/4: Amélie Dubois, Vera Molnar
Palais de Tokyo 13 Av Président Wilson 75116 Paris +33147235401 -3/5: Gakona Micol Assaël, Ceal Floyer, Laurent Grasso, Roman Signer
Le Plateau angle de la rue des Alouettes +33 153198410
Luxembourg
MUDAM Musée d'Art Moderne Grand Duc Jean 3, Park Dräi Eechelen L-1499 Lux. -25/5: "The space of Words" D.Claerbout, G.Bouschet, M. De Boer...
Toxic Galerie 2 rue de l'Eau 1449

Lux. +352 26202143 -23/5: Transmutations, Georges Meurant.
Casino Lux.Forum d'art cont. 41, rue Notre Dame, 2240 Lux., T.352 22 50 45 tous les jours, sauf le mardi, - 28 March - 14 June 2009 Great Expectations - Contemporary photography looks at today's Bitter Years
Centres d'art Dominique Lang &Nei Licht rue Dominique Lang, 3401 Ville de Dudelange T. + 352 516121-292 9/5-6/6: Jerry Frantz
Beaumontpublic, 21a, av. Gaston Diderich, L-1420 Lux. T.:+352/462343
Hollande
Bonnefanten, Maastricht250 Av Céramique 6221 Maastricht +31 433290190 -16/8: Exil on MainSt.
Witte de With, Witte de Withstraat 50 3012 BR Rotterdam +31 10 411 0144 -26/4: Edith Dekyndt

FluxNews

Rédaction : asbl Flux
Edit.resp. : Lino Polegato
60 rue Paradis,4000 Liège
Tél. : +32.4.253 24 65
Fax : +32.4.252 85 16
E-mail : fluxnews@skynet.be

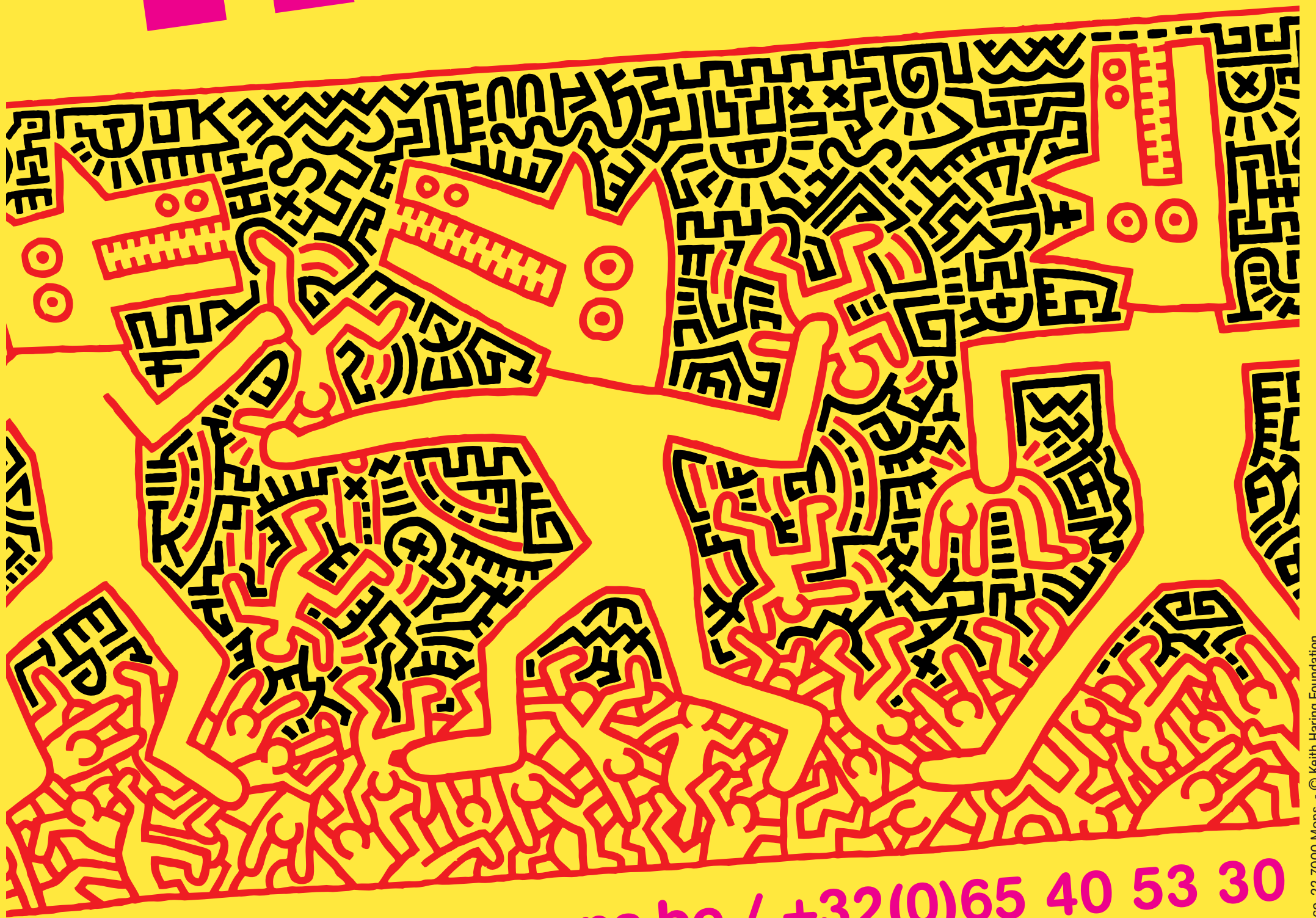
AVEC LE SOUTIEN DE LA COMMUNAUTÉ FRANÇAISE DE BELGIQUE



> Belgique 1 an : 12 € • > Etranger 1 an : 30 € > N° Compte : 240-0016055-54

09.05 › 13.09 MONS

Keith Haring all-over



Infos : www.bam.mons.be / +32(0)65 40 53 30



Le Fonds Européen de Développement Régional et la Région wallonne investissent dans votre avenir.