



FLUX NEWS

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

Trimestriel d'actualité d'art contemporain: janv., fév., mars 2008 • N°45 • 3 €



2 Édito,Tate Modern. Florian Maier-Aichen à la Galerie Baronian-Francey.

3 Le Soigneur de gravité au MAC's, Liège, 6ème Biennale de la Photo. Le Monde invisible primé.

5 Anvers: Marthe Wéry, une exposition chez Micheline Szwjacer par Eric de Chassey.

6 Rotterdam:le Witte de With consacre une exposition à la pornographie par Sam Steverlynck.

8/9 Bruxelles: Expo Tapta Affinités, conversation et entretien inédit.

10/11 Paris: la page Russe par Isabelle Lemaître. Liège: le Théâtre à lire de Patrick Corillon par Raya Baudinet

13 Gand: Paul Mc Carthy implante son univers d'horreur au SMAK par Sam Steverlynck.

14/15 Paris: l'expo d'Ugo Rondinone au Palais de Tokyo par Yoann Van Parys

16 Liège: Juliette Rousseff redessine la Salle Saint-Georges du Musée d'Art wallon par Sylvie Cannone. Marie Rosen chez Flux par Marie Guérisse. Luc Fierens chez 100 Titres.

19-22 "L'écran tapissé de noir" par Aldo Guillaume Turin.

23 Eric Hemeleers, directeur des assurances Léon Eeckman, entretien avec Lino Plegato. Disparition de Manette Repriels et de Nic Joosen.

24 Gauthier Hubert un projet pour la galerie Koraalberg à Anvers par Pierre Yves Desaive

25 Lille: collection Pinault au Tri Postal par Michel Voiturier. Edition La lettre Volée, un texte de Judith Kazmierczack sur un livre de Jean François Pirson "Dessine moi un voyage".

26 UCCA (Ullens Center for Contemporary Art) le nouveau musée d'art contemporain à Pekin par Wivine de Taux. Fabrice Samyn dans la nouvelle édition du programme d'exposition A4 au BOzar

27 Les Lignes intérieures de Philippe Lavandy par Judith Kazmierczack.Les vidéos de Bernard Gigounon au MAC's par Pierre-Yves Desaive

28 Bruxelles: expo Richard Selesnick et Nicholas Kahn chez Aéroplastics par Pierre Yves Desaive. Paris: Michel Boulanger à la galerie Bouche.

29 Liège: Disparition de Paul Meyer, un hommage, entretien avec Jean Claude Riga.

30 Paris: "Pression à froid" exercice de fin d'étude pour les « jeunes futurs commissaires par Isabelle Lemaître. BXL: Expo Multi/plier à la galerie *Les filles du calvaire* Un entretien entre Edith Doove et Florent Delval

31 Bruxelles: Gerard Titus Carmel à la galerie Actéon par Jacques De Maet .

32 Arlon: Spot sur "Ara Lunae" une galerie à découvrir par Franck Léonard. Livres, une sélection par Christophe Veys.

33 Les dix ans du CCNOA, expo au Z33 d'Hasselt par Colette Dubois

34 Les chemins de l'expérience intérieure de Jac Vitali par Pascal Leclercq. Sortie d'un DVD de Daniel Daniel.

35 Agenda

Edito

En ce début d'année, nous ne dérogerons pas à la règle, nous souhaitons à tous nos sympathisants, lecteurs et partenaires, une bonne et heureuse année 2008 pleine de découvertes.

La photo de couverture est le détail d'un autoportrait d'Alexandre Kossolapov, datant de 1980. On y voit l'artiste y prendre la posture de St Sébastien. Sont volontairement cachés, la faucille et le marteau, symbolisant la collision des niveaux culturels politiques et esthétiques (Voir l'original de cette photo dans la page russe rédigée par Isabelle Lemaître dans ce numéro). Par cette mise en scène, l'artiste a voulu probablement symboliser les tribulations quotidiennes d'un artiste russe tiraillé entre deux mondes et confronté à la disparition des vieilles valeurs communistes. Avec dérision et humour, il rend visible et palpable son quotidien. Pour les aveugles que nous sommes devenus, c'est un devoir de mémoire pour l'artiste de rendre réel ce qui tend à disparaître ou qui a complètement disparu.

Un constat: aujourd'hui, nous devenons de plus en plus insensibles au quotidien; comme si par magie, il disparaissait sous nos yeux. L'aliénation, disait Debord, c'est d'être proche de chez soi et en même temps terriblement loin. Depuis peu, le monde de l'art contemporain s'est véritablement emparé de ce phénomène et en a fait un enjeu esthétique de première force. La récente victoire de Mark Wallinger au Turner Price (35 158 euros) en est une preuve supplémentaire. Qu'y voit-on? *State Britain* est le titre d'une installation qui est la réplique exacte d'un campement installé depuis le 2 juin 2001 face au parlement à Londres par Brian Haw, militant pacifiste ayant dénoncé la situation des enfants victimes des sanctions économiques de l'ONU contre l'Irak. Je cite quelques extraits du communiqué: le jury a salué "l'immédiateté, l'intensité viscérale et l'importance historique" de l'œuvre. "Ce travail associe une déclaration politique audacieuse avec le talent artistique pour formuler les vérités humaines fondamentales". Assurément, par son action, Mark Wallinger a rendu visible ce qui ne l'était plus. Brian Haw, lui

doit tous les respects...

Reconnaissons-le, le système de l'art pullule d'exemples en la matière. La protestation est aujourd'hui devenue un phénomène rentable quand elle est spectacularisée et essorée par la machine esthétique et économique. « Protest is beautiful », dit le slogan. Encore faut-il qu'il soit médiatisé... La récente exposition de Paul Mc Carthy au SMAK est exemplaire à ce sujet. En transformant le musée gantois en Disneyland, l'artiste américain nous démontre ce qu'est devenue la société américaine aujourd'hui.

(Lire l'article de Sam Steverlynck dans ces colonnes).

Rendre visible l'invisible ne date pas d'hier. Dénoncer la vie quotidienne des familles immigrées était une des préoccupations du « Passeur de mémoire » que fût Paul Meyer. Ce révolté en avait fait son cheval de bataille et s'était lui-même endetté pour finaliser ses rêves. En inventant, avec quarante ans d'avance, un nouveau cinéma qui connectait documentaire et fiction, il a fait en réalité ce que font beaucoup d'artistes aujourd'hui... Récemment disparu, nous lui rendons hommage en lui dédiant une page.

Une partie de ce numéro est consacré au statut de l'œuvre et à sa mise en espace. A découvrir, l'exposition de groupe "The Third Mind" conçue par Ugo Rondinone au Palais de Tokyo. Yoann Van Parys nous en donne quelques clefs de lecture. Isabelle Lemaître s'intéresse, elle, au formatage réservé par l'institution à un type d'enseignement particulier. Florent Delval interroge Edith Doove, jeune critique d'art d'origine hollandaise, sur le rôle que l'on doit réserver au métier de commissaire.

Comme on pourra encore le voir tout au long de ce numéro, dans une société de plus en plus formatée par le côté spectaculaire de l'enchaînement du direct, la fonction de passeur de mémoire reste plus que jamais fondamentale et nous concerne tous. Paul Meyer, Manette Repriels, Tapta, Nic Joosen, ne nous contrediront pas sur ce point...

Le photographe Florian Maier-Aichen à la Galerie Baronian-Francey

Photographe allemand (1973) vivant aux États-Unis, Florian Maier-Aichen manie le paysage avec une excentricité toute particulière. Un site industriel en chute, un bateau fantôme perdu sur la ligne d'horizon ou l'étendue rougeoyante d'une côte américaine, le spectacle improbable de ces images laisse le spectateur perplexe. Où se situe la réalité? Quelle est la part d'imposture? Une fois passé l'enchantement esthétique d'une composition imaginée selon la meilleure veine romantique, c'est le jeu du trouble qui s'instaure. Nos repères sont perdus. Nous sommes invités à contempler ce qui n'a probablement jamais été.

Si l'étrangeté plane, rien n'y est pourtant véritablement fantastique. Un océan résiste aux assauts d'un port en développement, un bateau se démène sur une mer démontée, l'image possède une part importante de vérité rendant encore plus difficile le partage entre fiction et réalité. Florian Maier-Aichen ouvre la photographie aux explorations les plus libres. Le cliché est manipulé dans sa couleur, sa taille et son motif selon des procédés empruntés à l'histoire de la photographie. Il puise dans les techniques anciennes de son médium comme dans celle de la peinture, le moyen d'interroger notre perception du visible. Si les paysages de la côte Est des États-Unis sont ses



sujets de prédilection, ce n'est pas un hasard. Nulle part ailleurs ne sévit avec autant de panache, la fiction. À ce monde en représentation, Maier joint l'ivresse du vertige que l'on retrouve dans les paysages de C. D. Friedrich. L'ouverture de la vision laisse le regard à la dérive dans une immensité dénuée de tout point de vue stratégique. Ce jeune artiste, dont la démarche se place en réaction directe aux règles strictes d'objectivité prônées par l'Ecole de Düsseldorf, tient à rappeler la présence subjective du photographe. Il développe de multiples stratégies afin de déjouer nos certitudes d'une réalité distincte du rêve ou de la fiction.

Wivine de Taux

Florian Maier-Aichen du 11 janvier au 1er mars 2008 du mardi au samedi de 12h à 18h Galerie Baronian-Francey 2 rue Isidore Verheyden, Bruxelles T.: 02 512 92 95 www.baronianfrancey.com

Baden-Baden. Richter expose 60œuvres majeures de 1963 à 2007 au Frieder Burda Museum, du 19 janvier 2008 jusqu'au 27 avril 2008 Frieder Burda Museum Lichtentaler Allee 8b, 76530 Baden-Baden, www.museum-frieder-burda.de T: (00)49-(0)7221-39898-0, Fax: (00)49-(0)7221-39898-30 ouverture: mardi au samedi de 11.00 à 18.00

Comme si un tremblement de terre avait fendu la Tate Modern...

En marge de la très belle expo consacrée à Louise Bourgeois, l'étonnante installation de Doris Salcedo est visible à la Tate Modern de Londres, jusqu'au 6 avril 2008.

Comme si un tremblement de terre avait fendu le béton du hall des Turbines de la Tate Modern...

L'installation, baptisée "Shibboleth" est "un espace négatif. Il évoque le trou de l'Histoire qui marque la différence sans fond qui sépare les blancs des non-blancs", a indiqué l'artiste (qui vit à Bogota), lors de la présentation de son oeuvre. Doris Salcedo dénonce la longue tradition de racisme et de colonialisme qui sous-tend le monde moderne.

Cette crevasse impressionnante de 167 mètres de long (creusée en cinq semaines dans le béton), a été réalisée dans le sol-même du hall des Turbines et sépare l'espace en deux parties. Le geste ultra-violent fait écho et évoque d'autres gestes forts. On pense directement au geste politique d'Hans Haacke dévastant le sol du Pavillon allemand à la Biennale de Venise ou à celui, plus iconoclaste, de Gordon Matta Clark. Voilà, en tout cas, une installation d'art contemporain qui attire du monde...

On méditera sur le sujet en compagnie de Martine Bouchier: "Les renversements, les étreintes, les explosions et les effondrements poussent à interroger « le geste de détruire » et à décrypter le message contenu dans les fictions à caractère destructeur issues des stratégies de la négativité. On



Doris Salcedo, Shibboleth 2007 (détail) Photo © FluxNews

Le Soigneur de gravité se fait inviter au MAC's



Edith Dekyndt, video-tryptique "C IS HOTTER THAN D" 2005, tryptic installation, 3 DVD-projection, silent, duration 7'00'' loops, edition 10/10

La prochaine exposition du MAC's propose de mettre en suspens notre gravité. Improbable, pense-t-on. La matière ne nous rappelle-t-elle pas sans cesse l'évidence de sa pesanteur? Ses propriétés ne sont-elles pas par définition, la gravité et l'inertie? A l'ère des 'flux permanents' sur lesquels navigue notre monde, subsiste pourtant le désir d'élever le corps terrestre. La préoccupation est historique. Elle a associé art, science et religion dans une complicité inhabituelle. Fables, utopies, miracles ou alchimie sont les réponses fournies par l'humanité à la vexation de ne pouvoir s'élever au-dessus de la matière. Résister à l'emprise du sol et aux propriétés physiques essentielles devient l'occasion pour l'homme

d'utiliser ses meilleures ressources. L'imagination au travail dans l'art a été de tout temps un des piliers de cette lutte.

Le Soigneur de gravité regroupe autour de ce vaste thème les œuvres d'une vingtaine d'artistes contemporains. On y retrouve, issus d'horizons divers, Anna & Bernhard Blume, Edith Dekyndt, Marcel Duchamp, Marcel Dinahet, Lionel Estève, Patrick Guns, Ann Veronica Janssens, Panamarenko, Pierre Toby, Daan Van Golden.

On reconnaît dans l'approche de cette exposition les chemins de traverse empruntés par Denis Gielen - adjoint à la direction du MAC's et directeur des publications - pour aborder la création contemporaine. Un regard dont on a pu saluer la pertinence dans la dernière publication du Musée : **"l'Atlas de l'art Contemporain à l'usage de tous"**. L'ouvrage a su ouvrir la lecture de l'art contemporain à un jeu inédit de combinaisons et de significations.

Le Soigneur de gravité

Au MAC's, Musée des Arts Contemporains

Du 17 février au 1er juin 2008 Tous les jours de 10h à 18h

Grand-Hornu, rue Sainte-Louise 82, Hornu 065 65 21 21

www.mac-s.be

Atlas de l'art contemporain à l'usage de tous

Auteur : Denis Gielen Préface : Laurent Busine

Version française et anglaise parution : septembre 2007

éditeur : MAC's, 68€

La 6ème Biennale de la Photographie de Liège sous le signe des TERRITOIRES

La notion de "Territoires" se retrouve comme thématique centrale de cette 6ème Biennale internationale de la Photographie et des Arts visuels de Liège. Ce thème multiple, qui permet d'aborder les grandes questions contemporaines, a été choisi en son sens le plus large, afin de parcourir des aspects aussi divers que le «territoire mental», «le territoire politique», «le territoire en mutation», la relation entre «territoire et identités». Une multiplicité de thèmes qui permettra d'aborder quelques grandes questions contemporaines.

Pour cette édition, quatre expositions majeures vont voir se croiser certains jeunes talents du sud du pays et une palette de photographes émergents. Les lieux consacrés aux expositions sont: le MAMAC (qui sera entièrement investi) et au centre ville, une mobilisation des espaces, tels que la Salle St-Georges au Musée d'Art wallon, les anciennes églises Saint-Antoine et Saint-André.

Invité d'honneur de cette 6ème édition : le Portu-

gal. Les choix du commissaire, Rui Prata, permettront de découvrir un vaste panorama historique de la photographie portugaise ainsi qu'une sélection de photographes portugais contemporains.

Le OFF/ Comme d'habitude, parallèlement à la Biennale, une bonne vingtaine de lieux culturels liégeois proposeront leur espace pour donner plus d'ampleur à cet événement. Toute les bonnes adresses sur le site de la Biennale.

Du 16.02 au 30.03.2008.

On peut découvrir le programme complet sur le site de la Biennale: **www.biennalephotoliège.be**



Bernard Gaube: LE PEINTRE Huile sur toile 2001 60 x 74 cm

Iselp, grande salle : du 25 janvier au 22 mars

Bernard Gaube. « L'exercice d'une peinture ».

En marge de la sortie de son deuxième « cahier », une exposition est prévue à l'Iselp.

L'artiste a initié voici trois ans un travail d'archivages de ses peintures, résultat des courses 500 photos sont nées sans chronologies. *Le souci de clarifier les choses avec ma relation à la peinture s'imposait*, déclare-t-il. Un processus d'association libre avec expo à la clef a donc été mis en route.

Bernard Gaube: Au travers de la singularité d'un parcours, sans doute s'agit-il de parler à l'Autre, d'ouvrir une brèche à la résonance. La pratique picturale laisse des traces et s'interroge. Sans doute s'agit-il tout simplement de se donner les conditions d'être là.

The Ikob collection

C'est en 1993, sous l'instigation de Francis Feidler, (artiste, commissaire) qu'est née l'IKOB. Cette mini Société des Beaux Arts n'en finit pas de surprendre. Malgré un budget fort limité, elle s'évertue à fonctionner comme un véritable centre d'art professionnel. La dénomination FRAC ORIENTAL de Belgique n'est pas usurpée et a fini par convaincre les plus sceptiques des amateurs. La qualité des expositions a permis de sensibiliser un public local et international à une réalité contemporaine. C'est ainsi que l'on a pu voir défiler des noms prestigieux.

On se souvient encore de ce qui fut une des plus belles réalisations de Francis Feidler, en 1997, le projet Volle Scheunen (12 installations dans 12 granges de 12 villages des Ardennes et de l'Eifel, avec la complicité des fermiers locaux qui jouaient les guides durant le temps de l'exposition).

Des œuvres, créées par Tony Cragg, Ugo Dossi, Gloria Friedmann, et beaucoup d'autres, purent ainsi être commentées et présentées dans les meilleures conditions de visite. En 1999, démarrage officiel de l'Ikob comme lieu d'exposition permanente. En bon gestion-

naire, Francis Feidler pense alors à la constitution d'une collection. C'est Jacques Charlier qui débute le cycle des dons en offrant à l'Ikob son œuvre "Sainte Rita et la prière des désespérés", réalisée en 1993. Quelque 300 pièces, dons d'artistes contemporains belges, néerlandais, luxembourgeois et allemands ont ainsi pu être rassemblées. L'Ikob présentera prochainement une sélection représentative collant à la configuration de l'espace disponible à disposition.

Un catalogue reprenant les thèmes principaux sera édité pour l'occasion.

Le Wiels dévoile sa politique de programmation

C'est sous la responsabilité de Dirk SNAUWAERT, directeur artistique de Wiels que le programme 2008-2009 a été défini, Anne PONTIGNIE, pour sa part a demandé une modification de son statut de chief curator pour devenir curatrice associée indépendante. A épinglez du 12 avril 2008 au 27 juillet: une grande rétrospective MIKE KELLEY "Educational Complex Onwards, 1995 - 2008" qui devrait normalement fonctionner comme rampe de lancement pour un Centre d'art contemporain en recherche d'identité. Une installation inédite viendra ponctuer un ensemble d'œuvres déjà produites. Un catalogue est prévu. En septembre 2008 ce sera au tour de KELLEY WALKER, un artiste de chez Saatchi à présenter une co-production réalisée avec le Magasin de Grenoble qui a présenté cet artiste en janvier 2008. Il présentera une œuvre qui s'intéresse au recyclage des signes et des images. Toujours en septembre 2008, une pionnière du féminisme, ANNE-MIE VAN

KERCKHOVEN présentera *Drawings & films, 1975-2007*. Récemment -jusqu'au 8 janvier 2008- elle a fait partie, au Muhka de l'exposition *"If I can't dance, I Don't Want To Be Part Of Your Revolution"*. Une sélection chronologique et thématique d'environ 300 dessins, ainsi qu'un certain nombre de travaux expérimentaux et de films restaurés datant du début de la carrière de l'artiste seront montrés. Enfin, de novembre 2008 à janvier 2009 LA JEUNE SCENE BELGE, une plongée dans le jvénisme, l'expo se concentrera sur les artistes belges de moins de 35 ans. Un test qui nous permettra de sonder le degré de connaissance du secteur par l'équipe du Wiels. Se contenteront-ils, comme le font beaucoup, de lectures de dossiers ou se permettront-ils la visite de l'un ou l'autre ateliers? A suivre...



Légèrement en retrait, Thierry Genicot tend son micro à Marianne Berenhaut, © FluxNews

« Le Monde Invisible » primé...

Qui se cache derrière le micro du Monde Invisible? Toujours discret mais ô combien indispensable à notre petit monde de l'art en Communauté française, l'homme invisible, alias Thierry Genicot, s'est vu décerner le prix international de la critique d'art (*) pour l'ensemble de son travail créatif. Plus que de simples émissions, ses créations radiophoniques sont de petits montages sonores savamment agencés de manière à rendre palpable l'impalpable. Saturé d'images, le monde de l'art a un urgent besoin d'écoutes attentives pour réinsuffler du sens et du corps là où bien souvent ils tendent à disparaître. Les oreilles de Thierry Genicot valent de l'or ...

(*) Prix de 2.500 E décerné par La fondation de Moffarts Lummen

Ses émissions sur l'art, "le monde invisible", passent tous les jeudis soir à 22 heures sur la RTBF 1. Ce programme radio hebdomadaire de 50 minutes, produit par le Service des Arts plastiques de la Communauté française de Belgique

www.biennalephotoliege.be

Une organisation du Centre culturel de Liège - Les Champs et de la ville de Liège
Président : Jacques Lecomte / Secrétaire générale : Béatrice

16.02 + 30.03.2008

TERRITOIRES

6^{ème} Biennale internationale de la Photographie et des Arts visuels de Liège

Musée d'Art moderne et d'Art contemporain • Cabinet des
Sculptures • Salle Saint-Georges du Musée d'Art moderne •
Ancienne Église Saint-Antoine • Ancienne Église Saint-Amand

Les expositions seront accessibles du 17 février au 20 mars 2008
De mardi au samedi de 10h00 à 18h00 et le dimanche de 10h00 à 16h00

PHOTOGRAPHIE - JACQUES LECOMTE, 2007

L'oeuvre de Marthe Wéry revisitée par Eric de Chassey à la galerie Micheline Szwajcer



Eric de Chassey, ©FluxNews

Marthe Wéry a toujours été très attentive à la présentation de son travail dans son lieu d'exposition, le rapport à l'architecture du lieu qui abrite son travail a toujours été pour elle le fruit d'un questionnement. Mission difficile donc pour Eric de Chassey (*) chargé de monter une exposition de ses oeuvres dans sa galerie historique. Comment montrer ces ensembles dont Marthe Wéry modifiait la disposition à chaque présentation ? Telle était la question posée et partiellement résolue dans cette exposition. Habitué à des accrochages muséaux, Eric de Chassey a malgré tout réussi à contourner l'obstacle des cohabitations douloureuses en se servant des particularités architecturales de la galerie. Il est vrai qu'hormis quelques rares exceptions d'installations in situ, le travail de Marthe Wéry se prête bien à cette interprétation puisque l'artiste considérait elle-même que ses pièces, une fois sorties de l'atelier, pouvaient se concevoir comme des pièces autonomes. Cette capacité d'ouverture est présentée dans sa physicité au sein de l'exposition orchestrée par Eric de Chassey.

(*)Eric de Chassey est historien d'art, professeur d'Histoire de l'art à Tours. Il a été un des commissaires invités à l'exposition, *La Force de l'art* au Grand Palais où il avait représenté Marthe Wéry.



L'exposition naît d'une commande de la part de Micheline Szwajcer, auprès du critique d'art Eric de Chassey. Elle souhaitait qu'il monte la première exposition posthume de Marthe au sein de la galerie. C'est donc sous forme d'hommage à l'artiste qu'est née cette intention. Le choix du critique français n'est pas innocent puisqu'il a suivi la préparation de l'exposition de Marthe au Musée des Beaux-Arts de Tournai intitulée « *Les couleurs du monochromes* » organisée par Pierre Olivier Rollin. Il s'était impliqué en rédigeant un texte dans la catalogue de l'exposition. Cette nouvelle exposition est importante dans le sens où elle compile, dans la galerie historique de l'artiste, une série de pièces non encore montrées. La plus ancienne, un triptyque exposé pour la première fois à la Biennale de Lyon, remonte à 1988. Une bordure d'aggloméré encadre le monochrome (voir photo). La plus récente, deux peintures réalisées par plongée dans des bains de couleur successifs date de 2004. Le parti pris a été résolument de privilégier la première période de l'artiste, moins

connue. Une très belle série *Sans titre (Utrecht)* de 1992 sert de lien entre les deux salles d'exposition. Eric de Chassey : "Ce qui me paraît important dans le travail de Marthe c'est cette notion d'ouverture. Je voulais donc des œuvres qui signifient cette dimension d'une manière presque physique. Et puis c'est une exposition de Marthe dans sa galerie historique, je voulais donc travailler à partir d'expositions qui avaient eu lieu en ne montrant pas forcément des pièces qui avaient été montrées ici. Des pièces qui prennent en compte une bonne partie de la carrière."

Lino Polegato: Qu'est ce qui spécifie cette ouverture au vivant? On pourrait dire ça de toutes les œuvres qui, à partir du moment où on les regarde, deviennent vivantes...

Eric de Chassey : On est d'accord. Il y a une forme d'ouverture dans l'espace qui est signifiée de manière concrète par le fait d'avoir choisi des œuvres qui sont souvent des polyptyques qui fonctionnent avec l'espace du mur, du lieu d'exposition et qui posent une question qui paraît essentielle. Marthe réarrangeait elle-même ses œuvres différemment...

L.P.: Que fait-on avec ses œuvres, maintenant qu'elle n'est plus là pour les réarranger elle-même?

Eric de Chassey : Etre fidèle à l'œuvre n'est pas essayer de prendre en compte la façon dont elle a été montrée mais continuer à la penser comme quelque chose

qui doit s'adapter à l'espace dans lequel elle est montrée puisqu'il y a une interaction très forte. Il était important pour moi de tester ça. Essayer de comprendre comment ça pouvait fonctionner. En continuant sur cette idée-là, on perçoit aussi qu'il y a un choix très net d'œuvres qui fonctionnent avec des matériaux ordinaires en partie des bois non travaillés qui sont très présents et en fonction d'ouverture vers le spectateur qui est rendu manifeste par les méplats soit par le méplat qui est sur l'extérieur du cadre, soit dans les œuvres de 92/93 par le fait que ces méplats soient derrière le cadre et qui font qu'elles s'ouvrent à l'intérieur de l'espace d'exposition. Je voulais insister sur cette dimension-là et je voulais aussi peut-être renverser la tendance en parlant d'une période plus négligée du travail, cette période de la fin des années 80 et du début des années 90.

J'ai pensé l'exposition en partie sur le fait de savoir comment les œuvres pouvaient s'articuler, continuer à vivre après...

L.P.: Vous devenez un peu l'architecte de son travail, vous devenez artiste ?

Eric de Chassey : Je deviens un metteur en scène, je ne suis pas un artiste. Je n'avais d'autres ambitions que celles de rendre son travail le plus visible possible.

Marthe Wéry, curated by Éric de Chassey

7 December 2007 - 19 January 2008



Collectif Blow up
(Vincen Beeckman, Cécile Michel)
Clemens Kalischer
Jacques Charlier
Damien Hustinx
Jacques Lizène
Pol Pierart
Alain Janssens
Laurent Dupont Garitte
Simona Denicolai & Yvo Provoost
Emilio Lopez Menchero
Philippe Herbet
Yan Toma
Hans Lemens
Laurent Impeduglia
Luc Vaiser
collectif IBWT
(Alain De Clerck, Pablo Garcia Rubio,
Manu Dundic)
Selçuk Mutlu
Marcel Broodthaers
Robert Filliou
Jérôme Mayer
...

16.02 - 30.03.2008

TERRITOIRES

Espace galerie Flux
60 rue Paradis, 4000 Liège
du jeudi au samedi de 16 H à 19 H
rens. T.: +32 4 2532 465



Maria Eichhorn, "Film Lexicon of Sexual Practices: Breast Licking", extract from 16mm film series, 1999/2005, courtesy artist and Galerie Barbara Weiss

Il y a à peine un an avait lieu l'exposition « Das Achte Feld » au Musée Ludwig de Cologne. L'exposition se penchait alors sur les représentations d'identités sexuelles dites « déviantes » évoquées dans l'art contemporain. Dans la foulée, « Bodypoliticx », au centre d'art Witte de With de Rotterdam, consacre une exposition à un sujet plus ou moins attendant, à savoir celui de la pornographie.

La fascination de l'art contemporain pour le phénomène de la pornographie n'a rien d'étonnant vu la prépondérance de l'image, l'aspect voyeur et la notion de regard passif que les deux sujets ont en commun. Alors que l'exposition de Cologne s'axait plutôt sur l'identité homosexuelle(avec des notions de transgression et de transsexualité), « Bodypoliticx » aborde le phénomène de la pornographie par ses codes et son langage visuel. Le direc-

teur du Witte de With, Nicolas Schafhausen, a accueilli la proposition des curateurs allemands, Florian Waldvogel et Thomas Edlinger, de présenter des réflexions artistiques sur ce sujet qui reste un peu tabou malgré son omniprésence dans notre société de consommation. Au sein de l'exposition — qui est d'ailleurs interdite aux mineurs — pas de parade d'œuvres phares de l'art contemporain sur la pornographie, à l'exception du néon intitulé « Seven Figures » de Bruce Nauman et de quelques photos de Robert Mapplethorpe. On rencontre en définitive peu d'artistes branchés qu'on pensait croiser dans ce contexte. Peu de vedettes du style Jeff Koons, Paul McCarthy, Nobuyoshi Araki ou Thomas Ruff. Le but des curateurs n'était pas de jongler avec des grands noms, mais d'aborder le thème d'une manière approfondie, en éclairant le sujet sous tous les angles, au travers d'un discours bien établi. Le fait aussi

BODYPOLITICX

QUAND L ART FLIRTE AVEC LA PORNOGRAPHIE...



d'exposer des répliques au lieu d'œuvres originales pousse à croire que cette exposition ne joue pas sur le fétichisme de l'objet, mais se veut, davantage, être un exercice cérébral. On trouve d'ailleurs pas mal d'interférences et d'images miroir.

« Bodypoliticx » efface les hiérarchies entre œuvres d'art et documents en examinant les corrélations entre art, pornographie et culture populaire. C'est pour cette raison que les œuvres d'art côtoient des publications historiques comme « S.C.U.M.-Manifesto » de Valerie Solanas, diverses revues pornographiques (Butt Magazine, Girls Like Us,...), un reportage sur le phénomène des stars du X, ainsi que de nombreux autres objets explicites. C'est dans cet esprit qu'on tombe sur une réplique d'une statue qui sort du Korova Milkbar, objet emblématique du film « Orange Mécanique » de Stanley Kubrick. La réplique de cette figure féminine, dont le sein sert de tireuse de lait, rappelle les sculptures érotiques d'Allen Jones, qui relayent la femme au rang de meuble. Cette statue fait face à « The Bronze Pinball Machine With Woman Affixed Also » de Nancy et Edward Kienholz, où l'on introduit de l'argent entre les jambes d'une femme. Ces œuvres, qui jouent avec la notion de réification de la femme en objet de plaisir — à l'instar de la pornographie — peuvent compter sur de féroces réactions de féministes... qui ne manquent bien évidemment pas à cette exposition... La présence d'une éminence grise telle que Martha Rosler, qui met en cause dans ses photomontages, l'usage de l'image de la femme comme outil marketing, est évidemment incontournable. Parallèlement, l'artiste allemande Andrea Fraser semble prendre l'idée de la vente du corps féminin au sens littéral. Fraser avait demandé à sa galeriste de trouver un collectionneur qui était disposé à payer 20000 dollars pour passer une heure avec elle dans un hôtel. L'acte sexuel, comme conformation dans un contrat, est fixé par caméra sur statif et documenté par des photos, présentes dans l'expo. L'œuvre forme un commentaire ironique sur la relation entre artiste et collectionneur. La situation du premier vis-à-vis du marché de l'art semble parfois s'apparenter à une forme de prostitution ennoblée.

L'installation « I Was Thinking of You III » de Dorothy Iannone, conçue comme une expression de son amour pour son amant Dieter Roth, est constituée d'une boîte en carton, décorée d'éléments psychédéliques où un écran intégré montre que le visage de Iannone en train de jouir pendant l'acte masturbatoire. Le film finit en orgasme, illustrant « la petite mort ». Dorothy Iannone aurait-elle jamais pu imaginer un jour un site web (www.beautifulagony.com) où ne figurent que des films d'hommes et femmes captés en gros plan pendant leurs moments d'extase? Dans l'univers sadique et pragmatique de Joep van Lieshout, le plaisir sexuel est réduit à un besoin humain auquel il faut trouver une solution efficace et rationnelle. L'artiste, connu pour son projet fictif « Slave city » consistant en un grand call centre totalitaire, a construit une installation qui ressemble à la fois à un garage, à un centre de fitness et une cave SM. La notion de sexualité mécanisée revient aussi dans la réplique de l'œuvre « La Veuve du Coureur » de Robert Mueller, qui renvoie à la fois à Duchamp et à Tinguely. L'installation de Mueller représente un vélo d'appartement équipé d'un godemiché. Cette œuvre dialogue avec la contribution de Fritz Ostermayer dévoilant des photos policières d'accidents mortels survenus lors d'actes auto-érotiques et dus à des machines bricolées par l'utilisateur dans le but de satisfaire ses désirs sexuels. La présence d'une réplique de « Roue de bicyclette » de Marcel Duchamp est probablement une manière de s'excuser pour l'absence de son œuvre phare « La mariée, mise à nu par ses célibataires, même », beaucoup plus pertinente dans ce contexte. Autant se contenter de la présence de l'esprit de Duchamp dans les clins d'œil divers, au lieu de vouloir absolument intégrer une de ses œuvres dans le parcours.

Si une salle semble conçue comme étant un hymne à l'amour homosexuel (avec un extrait du film « Un chant d'amour » de Jean Genet et des photos de Mapplethorpe), la salle suivante montre la répression des mêmes pratiques sexuelles désapprouvées par le gouvernement, bien qu'éluées dans les discours officiels. L'œuvre « Lack of Information » de Henrik Oleson —

qui était d'ailleurs aussi présent à « Das Achte Feld » — se compose de photos et de textes illustrant la législation sur des pratiques telles que la sodomie ou le sexe oral dans divers pays du monde... Œuvre bouleversante qui fracasse notre illusion de tolérance sexuelle, non seulement dans les régimes répressifs, mais également dans nos régions il y a peu. William E. Jones utilise des images authentiques de 1962, filmées par le gouvernement américain à l'aide de caméras dissimulées dans les toilettes publiques, enregistrant ces actes illégaux... Ce qui a d'ailleurs mené à un procès contre 30 hommes pour cause de sodomie. Ces images authentiques utilisées par Jones, sont réactualisées dans le film « Public Inconvenience » de Fernando Arias, réalisé dans des toilettes publiques de Londres.

Présenter une exposition sur la pornographie sans diffuser de vidéos X aurait pu sembler un peu trop théorique et abrupt. C'est une volonté légitime d'avoir fait le choix d'en intégrer mais la salle où ces vidéos sont diffusées s'avère la plus décevante. On la traverse en haussant les épaules. Plus que l'abondance des images, c'est leur insignifiance qui nous laisse indifférents. Quelques expérimentations prétentieuses, éditées sous le titre de "post porn", essaient de démasquer les mécanismes internes du genre pornographique en recherchant des alternatives à la représentation de l'acte sexuel. Le film « Le fabuleux destin d'Amélie Putain » de Panik Culture — avec un sosie d'Audrey Tautou comme protagoniste — utilise les mêmes structures que le film original, mais ne surpasse pas le niveau d'un pastiche d'étudiants. La plupart des autres films n'est autre qu'un essai présomptueux qui ne réussit pas à changer les codes du film pornographique. Les films expérimentaux de Bruce LaBruce, où figurent entre autres des membres du RAF et des hooligans ont comme but d'ajouter une dimension politique au porno mais sont également décevants.

Malgré le fait que « Bodypoliticx » n'aboutit à aucun climax, l'exposition offre assez d'excitation cérébrale.

Sam Steverlynck

www.wdw.nl

GALERIE MICHELINE SZWAJCER

MARTHE WERY: «UN TRAVAIL JAMAIS CLOTURE»

COMMISSAIRE: ERIC DE CHASSEY

7/12/2007 - 19/01/2008

HEIMO ZOBERNIG: 24/01/2008 - 08/03/2008

MATT MULLICAN: 13/03/2008 - 03/05/2008

STANLEY BROUWN: 08/05/2008 - 22/06/2008

Verlatstraat 14, 2000 Antwerpen

T.: +32 3 2371127 - F.: +32 3 238 9819

open di t/m vr 10.00 - 18.00u • sa 12.00 - 18.00u

www.gms.be

Histoire de l'art et art contemporain

Cours l'après-midi et en soirée

Deuxième quadrimestre, janvier > avril 2008

Initiation et de découverte artistique

20 heures, de 18h à 20h

Pierre Sterckx – Gilles Deleuze en dix concepts et quelques autres...

Olivier Waedemon – L'instrumentalisation des images par le pouvoir politique et religieux

Emmanuel Lambien et Pierre-Yves Desalve – De la création à l'exposition : les nouvelles médiations de l'art contemporain

Approfondissement et développement artistique

20 heures, de 14h à 16h

Dominique Lamy – Miroirs et reflets dans l'art contemporain

Ben Durant – Souffrance, mort et renaissance : les métamorphoses du corps dans l'art

Delphine Florence – Le dessin contemporain : un geste autographe dans le champ du multiple

Cycle de conversations

Le design, une créativité contemporaine en mouvement

Lise Coirier et invités : Marie-Laurence Stévigny, Michel Penneman, Thierry Belenger, Pieter Stockmans, Anne Derasse.

Colloque

Spéculations spéculaires : le reflet du miroir dans l'image contemporaine

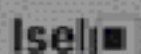
Vendredi 25 et samedi 26 avril 2008

Exposition

Bernard Gaube

L'exercice d'une peinture - 26, rue de la Comtesse de Flandre

Du 25 janvier au 22 mars 2008



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 - <http://www.iselp.be>

Conversation autour de « Tapta, affinités »

Avec la participation de Michel Clerbois, Luc Grossen, Michal Kowalski et Juan Paparella

Enregistré à Bruxelles le 17 décembre 2007

Luc Grossen — Juan, qu’est ce qui t’a poussé à avoir cette idée de développer un projet par rapport à Tapta, dix ans après sa disparition.

Juan Paparella — J’étais assistant de Tapta, je trouve que c’était quelqu’un de très généreux, quelqu’un qui a donné beaucoup, pas seulement à moi mais en général, qui était très proche des gens qui étaient d’une génération beaucoup plus jeune, c’était quelqu’un qui avait une énergie débordante et qui transmettait une envie de faire des choses et de continuer. C’est par rapport à cela simplement et au fait que cela fait dix ans qu’elle est disparue.

Et puis il n’y a pas non plus énormément de choses qui se sont passées vis-à-vis de son travail depuis dix ans et je pensais que ce serait bien de faire quelque chose vis-à-vis de cette personne qui était humainement très positive et très engagée dans le sens de l’art contemporain et de son travail, je trouve que c’est un parcours assez exemplaire.

L.G.- Donc c’est un peu une envie de prolonger une énergie qu’elle t’avait transmise et d’essayer à la fois de la faire continuer encore aujourd’hui, à travers son travail ?

J.P.- Je pense que c’est le cas, plusieurs personnes se sont réunies et ont proposé différents projets et celui qui est resté est de faire une exposition un peu dans l’esprit de Tapta, avec cette transmission d’énergie vis-à-vis d’une génération plus jeune, c’est-à-dire des artistes qui ont en moyenne une quarantaine d’années et qui l’ont côtoyée et puis le fait de faire vivre le travail de Tapta en faisant une exposition autour d’elle, cela fait partie de cette transmission d’énergie.

L.G.- Et toi Michel, à quel niveau intervienstu ?

Michel Clerbois — Quand Juan m’a parlé de son projet autour de Tapta, je lui ai proposé d’organiser cela ensemble et je me suis investi par rapport à la mise en place générale de la proposition, avant même le projet soit de faire une exposition. Nous avons essayé de rassembler, de réunir différentes personnes qui avaient côtoyé Tapta, et pas seulement des artistes, et puis de définir à partir de cela des lignes d’intérêts, des opportunités, etc.

J.P.- Depuis le début, j’avais fait différentes propositions à diverses personnes et c’est quand j’ai discuté de cela avec Michel, que j’ai eu la sensation que les choses allaient commencé à bouger vraiment. Je pense que c’est assez important de le signaler car c’est moi, c’est le point de départ mais si Michel n’était pas là, je pense que les choses se seraient faites mais différemment. En tous les cas, j’ai eu un écho positif et c’est à partir de là que les choses ont commencé à prendre forme.

L.G.- Il s’agit donc un peu d’une collaboration entre gens qui se connaissaient et qui ont une envie, c’est une sorte d’effort boule de neige où toi, Juan, tu as transmis une impulsion ?

Michal Kowalski — Je crois que c’est surtout l’impulsion de Juan qui est à l’origine de cela et il a fait du « forcing » pour y arriver, c’est clair. On est en contact depuis plus de dix ans, et périodiquement. Il me disait : « bon allez, il faut faire quelque chose ». Et c’est vrai que je ne réagissais probablement pas suffisamment avec force et conviction, sans doute un peu démuni puisque je ne suis pas du tout dans le milieu de l’art et ce n’était pas facile pour moi. Juan a trouvé, premièrement un écho, une réponse plus concrète et plus élaboré avec d’autres personnes en particulier Michel qui est plasticien, qui sait voir et est plus sensible que moi qui suis très cartésien. Mais il y a une énergie qui émane de cette forte envie de Juan de faire quelque chose par rapport à ce travail, qui me rend, je dois dire, très enthousiaste, à l’idée de faire, pas seulement quelque chose pour Tapta, cela aurait été facile de ma part et de la part des héritiers de dire, « non, on veut une exposition Tapta ». Enfin on n’a pas le droit de le dire de toute manière. Mais autour de Tapta et je trouve que cette idée, dont résulte d’ailleurs le nom de l’expo : « Tapta, affinités », de mettre en œuvre l’affinité d’une génération d’artiste postérieure, est une idée merveilleuse car cela montre entre autre une image de la vision que Tapta avait dans son rapport avec les autres artistes qu’elle soutenait comme probablement peu de personnes de son âge.

L.G.- Une association de personnes ont porté le projet au niveau de la logistique, de la conception, etc. et se sont réunies régulièrement pour porter ce projet jusqu’à ce qu’il existe

M.K. — Dès les premiers contacts nous avons reçu beaucoup de réponses enthousiastes soutenant le projet, comme celles de Jean Glibert, Raymond Balau, Martine Janta-Polczzski ou Ariane Fradcourt, et certains se sont engagés lors des réunions dans la mise en place du projet et parmi les personnes qui, dès le début ont parti-

cipé à l’élaboration de cette exposition « Tapta, affinités », il y a aussi Jo Dustin et Tessa Larzenczeroski.

L.G.- Jo et Tessa sont d’une génération proche de Tapta et ont suivi le développement du travail de Tapta et ils sont à même d’en parler depuis sa genèse jusqu’à ses dernières œuvres. Jo était journaliste, il écrivait sur les arts plastiques dans différents quotidiens ; c’est quelqu’un de curieux qui se déplaçait beaucoup et qui allait voir beaucoup de choses, il est artiste plasticien lui-même, il faut le souligner mais dans le cadre de cette association, il a décidé de participer comme écrivain, c’est lui qui a écrit le texte dans le catalogue sur l’exposition et sur les artistes et Tessa a pris en charge le communiqué de presse.

M.K.- il y a Arlette Lemonnier qui a activement participé à plusieurs de ces réunions et qui va d’ailleurs continuer de porter une partie du projet puisque, une conférence sur Tapta d’Olivier Duquenne est organisée à l’Iselp, avec Eric Van Essche. Puis il y a aussi une équipe de trois plasticiens principalement, qui ont activement et fortement porté ce projet : Juan Paparella qui est l’initiateur de tout cet événement, Michel Clerbois et Luc Grossen par divers niveaux et en tout cas certainement sur base d’une connaissance du travail de Tapta et d’une énergie qui en résulte pour activement mettre sur pied tout cela.

J.P.- : Et il y a aussi la fille et le fils de Tapta : Joanna et Michal qui ont soutenu le projet dès le début et participé aux réunions et à l’élaboration pour que celui-ci aboutisse.

L.G.- Tu parlais d’autres projets, il y avait d’autres propositions qu’une exposition ?

J.P.- Oui, il y avait d’autres propositions : le désir de créer une fondation, de donner des bourses à des jeunes artistes, des étudiants qui sortent des écoles d’art, etc. Mais pour le moment ce projet, s’il n’est pas exclu, n’est pas réalisable et celui qui a été retenu et mis en place, est celui de l’exposition.

L.G.- Donc, on pourrait dire que cette exposition est une forme d’amorce sur un futur possible !

M.K.- C’est en tout cas très clairement comme cela que moi personnellement je le vois grâce à Juan qui a lancé tout cela et qui a vraiment poussé la petite équipe et a pris à bras le corps un projet comme celui-là. C’est pour moi en effet une amorce sur quelque chose de plus durable, de nouveau pas seulement orienté uniquement Tapta mais en rapport avec Tapta vis-à-vis d’autres artistes et du monde des plasticiens en général.

J.P.-En tous cas c’est aussi mon désir, que cette expo soit le point de départ pour que d’autres projets se développent dans le futur, soit dans les institutions au niveau de la Communauté française, du Ministère et de faire quelque chose vis-à-vis de l’œuvre de Tapta, d’une part et vis-à-vis des générations plus jeunes d’une autre part, dans l’esprit de Tapta, de vouloir aller de l’avant vis-à-vis de celle-ci.

L.G.- : Et donc par rapport à cette exposition qui débutera le 19 janvier, comment s’est fait la sélection des artistes qui participent au projet ?

J.P.-: La sélection s’est faite tout naturellement, ce sont des gens qui étaient autour de Tapta, qui la connaissaient et qui avaient eu des rapports, des dialogues, des échanges d’idées, de convictions avec elle. Nous avons contacté tous les artistes qui étaient en contact avec Tapta, à La Cambre, à la Fondation de la tapisserie de Tournai ou dans son atelier et nous leur avons proposé de participer à cette exposition. Il y en a qui ont refusé de participer pour des raisons qui leur appartiennent, d’autres qui ont accepté et c’est avec eux que l’on a travaillé.

L.G.- Quels ont été les modes de choix des artistes ?

J.P.- Je n’emploierais pas le terme choisir parce que l’on n’a choisi personne. On a proposé et ce sont les artistes qui ont répondu, qui font partie de cette exposition. Il n’y a pas eu de comité de sélection. Il n’y a pas eu une intention de choisir l’un ou l’autre. Certains artistes qui n’avaient pas été sollicités et qui se sentaient concernés vis-à-vis de Tapta, sont venus nous dire : écoutez, moi j’ai envie de participer à cet événement et nous les avons intégrés dans le groupe.

L.G.- C’est une palette d’artistes très différents qui ont connu Tapta à des niveaux différents ?

J.P.- C’est une question d’enrichissement mutuel. Ce que Tapta a donné c’est un dialogue, que ce soit des anciens assistants, des anciens élèves ou des connaissances, pour moi ce qui est important

c’est l’échange, le rapport que chaque personne a pu avoir vis-à-vis d’elle.

M.K.- Oui, tout à fait, je rajouterais quand même, que dans le processus de mise en place de cette exposition, à un certain moment, tout au début, on se posait la question : qui va participer à cette exposition ? Et puis on s’était dit qu’on ne pouvait pas limiter cette expo à, par exemple, ses anciens assistants. Et je crois que c’est très bien comme cela s’est passé : finalement on s’est dit qu’il ne faudrait pas limiter ou sélectionner, qu’il fallait au contraire ouvrir au maximum les possibilités on élaborant une liste qui reprenait quand même au début, une trentaine d’artistes proches de Tapta et je pense moi aussi qu’assistant, élève ou qui que ce soit est relativement secondaire. Finalement ce sont neuf artistes qui, par affinités, ont répondu présent

M.C.- C’est intéressant aussi de voir que justement il n’y a pas d’homogénéité au niveau des styles, de cette exposition, il ne faut pas essayer de chercher une uniformité ni conceptuelle ni formelle. Tous les exposants sont très différents et quelque part cela relate assez bien aussi l’esprit de la pédagogie de Tapta, qui permettait aux gens de s’exprimer et de se développer dans leur univers, dans leur personnalité sans imposer une vision qui était la sienne. Aucun des artistes ne fait la même chose, tous ont des personnalités très diverses, dix exposants, dix personnalités et cela donne une contemporanéité, quelque part une même pensée du sens de l’art. Cela aussi relève d’un mode de fonctionnement par rapport à la pédagogie de Tapta

L.G.- C’est n’est pas seulement une exposition mais peut-être aussi un engagement vis-à-vis de ce qu’était Tapta !

J.P.- : Tout à fait, quand je dis vis-à-vis de l’expo je pense à cet engagement vis-à-vis de Tapta, Cela m’évoque sa sculpture intégrée sur le rond-point près de la Gare du nord qui s’appelle « Esprit Ouvert ». Je pense que cela résume énormément la façon de fonctionner de Tapta. Cet « Esprit Ouvert », c’est ça. Aucun des assistants, Monica Droste, Ann-Veronica Janssens, Stéphane Gilles, Jean-Marc Liben-Steyns, Luc Grossen et moi-même nous sommes tous passé par l’atelier, de Tapta et quand on regarde le travail que chacun fait, cela n’a rien avoir avec le travail de Tapta, c’est un engagement vis-à-vis de l’art contemporain qui est très profond et c’est le même engagement que Tapta avait vis-à-vis de l’art contemporain, mais formellement et dans l’idée, les travaux sont fort différents. Je pense que ça c’est très important, c’est ce que tu disais, Tapta c’est quelqu’un qui transmettait un engagement, une énergie, mais qui ne déterminait pas ce que chacun devait faire, je pense que ça, c’est très clair.

M.K.- Oui, elle favorisait chacun à se développer comme chacun le sentait personnellement. Elle donnait des conseils quand elle pouvait en donner mais surtout elle poussait à se développer de manière tout à fait autonome et indépendante. Et à propos de « Esprit ouvert » je voudrais rajouter que c’est vrai que c’est une image tout à fait réelle du comportement général de Tapta et de mes parents d’ailleurs en général. Tous les deux étaient comme cela, ils avaient un esprit ouvert, pas seulement vis-à-vis de l’art mais aussi vis-à-vis de la vie en général, ils ont vécu quand même des choses pas très drôles en Pologne. Cela ne les a pas empêchés d’adorer se promener en Allemagne pour survoler la vie culturelle. Cela montre quand même aussi je crois cet esprit ouvert qu’ils avaient tous les deux et Tapta en particulier en plus vis-à-vis du monde de l’art elle avait une ouverture d’esprit effectivement, ça, c’est quelque chose qui moi m’a très fortement marqué et qui m’a imprégné dans mon attitude et je leur dois à ce sujet une fière chandelle.

L.G.- Pourquoi le choix de l’ancien atelier de Tapta, comme lieu d’exposition ? Y a-t-il une intention claire, au niveau de l’espace mais aussi du contexte particulier lié à la mémoire ?

M.C.- Le point de départ ce n’était pas principalement l’ancien atelier de Tapta, c’est-à-dire que toutes les possibilités étaient ouvertes mais à un moment lors d’une réunion quelqu’un a évoqué la disponibilité de cet espace et presque instantanément tout le monde a trouvé que c’était une idée formidable et intéressante ; et donc à partir de là on s’est uniquement focalisé sur ce lieu de mémoire, dans lequel nous avons tous des souvenirs. Cet espace a gardé, le caractère de l’atelier, tel qu’il était il y a dix ans, bien sûr il avait été vidé à l’époque mais les murs sont tels quels, des trous de fixation de certaines sculptures sont toujours là, les convecteurs, etc. Et d’ailleurs pour l’exposition, le lieu va rester tel quel, il ne sera pas repeint, cela restera dans l’ambiance atelier et dans cette conception presque expérimentale de l’œuvre en train de se faire...

Je me suis nommée Tapta.



Cet hommage à Tapta m’a donné l’occasion de fouiller dans mes archives et de retrouver un entretien que nous avions réalisé en août 1995. Non encore diffusé, il trouve sa place au cœur de ce journal. Ce court portrait nous aide à mieux cerner la personnalité de l’artiste et son incroyable énergie à faire aboutir les choses. Tapta nous parle surtout ici de son expérience vénitienne et de ses tribulations face au manque d’organisation. Elle nous parle aussi de l’amour pour Venise, de ses chapeaux, de la musique et de l’origine de son nom.

Lino Polegato: Pourquoi portez-vous de grands chapeaux noirs ?

Tapta : J’aime les chapeaux depuis peu. Avant, ça ne m’allait pas et puis à un moment, j’en ai acheté un, je trouvais ça très théâtral, mais ça m’allait bien. En plus, il a un côté très terre à terre. Il y a quelques années, j’avais souvent des petites bronchites en hiver. Depuis que je porte mes chapeaux et mes casquettes, je ne suis plus malade. Le chapeau, c’est aussi la santé. C’est par hasard, c’est après, que je l’ai remarqué. En plus, c’est très confortable. Il n’y a pas une cause loufoque mais je soigne un peu mon look tout en maintenant ma personnalité. Pour bien se sentir, il faut que le look marche avec ta personnalité. Le beau, c’est de Pompilio, il m’a coûté cher mais je me sentais attirée...

Aimez-vous la musique ?

J’ai naturellement été bercée par Chopin et tous les romantiques. Mon mari préférerait la musique classique, moi je préfère la musique contemporaine. J’aime le silence, John Cage, les bruitages, on a depuis dix ans une cassette de bruit de baleines, j’adore ça !

Vous aimez l’eau ?

C’est un autre chapitre, il y a quelque chose qui m’attire dans l’eau.

“ Il est important de ne pas avoir de certitudes pour pouvoir toujours se remettre en question.”

Et le vin ?

J’aime beaucoup le vin rouge, spécialement le soir avec les amis. Pour l’atmosphère et l’esprit de convivialité que ça procure, j’adore ça ! Je sors beaucoup, et plus volontiers avec des jeunes...

Qu’avez-vous retenu d’Artelaguna votre expérience Vénitienne ?

C’était terrible ! Très désorganisé ! Je suis arrivée avec Raymond Balau dans cet opéra. Les italiens disent que mon œuvre est une “opera”, (NDLR: opera = œuvre en italien) c’est drôle. C’est tellement théâtral, j’adore les italiens et leur façon

d’être, mais ils sont désordonnés. Ils promettent et puis ils ne font pas. Je suis arrivée à Venise le deux juin pour mettre à l’eau mon opera. Je ne pouvais pas, ils n’étaient pas prêts. On l’a mise à l’eau à minuit, la veille du vernissage. J’ai vécu cette mise à l’eau comme un des souvenirs les plus forts de ma vie. La lagune a l’air calme mais c’est quand même une mer. En pleine nuit, et avec un peu de vent, j’étais au fond d’une barge qui était trois fois plus grande que mon travail. J’étais stressée parce que l’on voyait à peine. En plus, nous étions trop près des lignes de circulation des bateaux. Il y avait un problème. Je voyais Raymond,

un pied sur ma sculpture, un pied sur la barge. Il y avait également trois hommes avec une grue immense... C’était une espèce d’aventure, une confrontation avec la mer.

Vous avez eu de la chance que la mer ne soit pas démontée...

Elle bougeait assez fort. J’ai vécu ça comme un voyage dans l’inconnu. Une espèce de lutte avec ma sculpture qui devait être bien placée, c’est incroyable comme sentiment. Raymond a senti également tout ça. Il a été exceptionnel vis-à-vis de mon travail, très attentif, il a participé physiquement. Ca reste pour lui un souvenir fort. Quand, finalement, elle s’est retrouvée sur l’eau, elle flottait correctement.

On pouvait la voir du débarcadère de la Biennale ?

Très peu, c’était assez loin. Elle fait dix mètres, mais de loin... Mais nous avions prévu des bateaux qui se déplaçaient jusque là. Une fois là-bas, elle paraissait soudainement importante.

C’est une expérience enrichissante...

Beaucoup d’angoisse, deux tonnes d’acier sur l’eau... C’est aussi une expérience émotionnelle et visuelle, en même temps. Il fallait vérifier que ça marche et que les parties de métal zingué qui captent le ciel et les nuages puissent fonctionner. Ca marchait comme je me l’étais imaginé.

Mais il y a eu un accident, elle a disparu à un certain moment. On a dû la rentrer en atelier. Un bateau trop grand était passé trop près...

C’est pour ça que je ne l’ai pas vue...

Mais oui. J’avais rendez-vous avec plusieurs collectionneurs belges, j’ai dû leur apprendre qu’elle n’était plus là... c’est vraiment triste. Elle a réapparu quelques jours plus tard. Michel Baudson l’a quand même vue au

début.

Sur Venise...

C’est mon quatrième voyage, j’adore cette ville, il y a quelque chose de mystérieux. Raymond a écrit quelque chose de magnifique. Il reprend la phrase de mon projet dans le catalogue où je dis que je rêve et qu’il se dégage d’elle ce mot d’Edgard Allan Poe : *un sentiment exquis d’étrangeté*. Venise est pour moi étrange. Partout où tu vas, tout est en même temps pourri et moderne. Quand je reviens de Venise, je me retrouve toujours balançaute, comme si j’étais encore sur le vaporetto. Venise s’intègre très fort dans ma vie, à cause de l’eau. C’est une ville qui est pleine de mouvements. Comme avec ma sculpture sur la lagune, il y a quelque chose d’un pont, d’une arcade, je me dis que c’est un accouplement entre un pont et une gondole.

D’où êtes-vous originaire ?

Je suis née dans un petit patelin près de Potsdam mais ma famille est originaire de Varsovie où j’ai vécu durant la guerre. Mon arrière-grand-père était un Français émigré en Pologne, d’où mon nom à consonance française, protestante.

D’où vient votre nom Tapta ?

Je me suis nommée Tapta à deux ans et demi. Ma sœur m’a raconté comment ça, s’est passé. Ce qui est bizarre, c’est que j’ai mis toutes mes peluches et poupées en cercle, je me suis mise au milieu du cercle et j’ai commencé à danser en criant: je suis Tapta, Tapta. Mes parents ont retenu ça, ils ont trouvé que ça m’allait bien et depuis, on m’a toujours appelée comme ça. Je me suis nommée. Je parlais à peine, c’est drôle ! Mes parents n’aimaient pas mon prénom, il paraît que ça ne m’allait pas, ils étaient très contents que je leur trouve un prénom. C’est une belle histoire...

Et par exemple il y a la table de Tapta sur laquelle on passait énormément de temps à discuter, à dialoguer, à travailler ou à prendre le café, à manger, qui est toujours présente.

J.P.- Cette table sera présente dans l’expo comme un lieu d’échange, on y installera diverses publications et catalogues sur Tapta et aussi sur les artistes participants à l’exposition. Je pense qu’autour de cette table naturellement les visiteurs de l’exposition vont s’asseoir et discuter. Elle était très importante dans l’histoire de l’atelier et elle redevient aujourd’hui un lieu d’échange.

L.G.- C’est une table autour de laquelle tout le monde a gravité Le lieu générera-t-il la production de pièces qui y seront montrées ?

J.P.- Ce qui est aussi important de dire, c’est aussi que nous avons réuni dans ce lieu les différents artistes faisant partie de l’exposition et que certains se sont engagés dans un projet de réalisation d’une œuvre originale, installée en fonction du lieu ou créée in-situ. Certains feront aussi des extra, comme par exemple Gwendoline Robin qui fera une performance pendant le vernissage ou Bénédicte Henderick qui a invité une jeune artiste Ymane Chabi-Gara a exposé avec elle. Ces réalisations sont très importantes puisqu’elles confirment l’engagement spécifique des artistes par rapport au projet et le fait de réaliser une pièce spécialement conçue pour cet endroit-là et produite dans cet espace ; qui était l’atelier de Tapta et qui était un lieu d’énergie, de discussion, de travail et de production, est un plus dans la conception de l’exposition.

M.C.- Moi je considère qu’on peut dire qu’il y a dix artistes, Tapta

incluse.

En fait dans cette exposition on réintègre l’œuvre Tapta dans un contexte contemporain, ce n’est pas une expo commémorative, ni une expo en hommage. On représente ses œuvres dans cette exposition avec neuf artistes d’une autre génération mais elle fait partie du groupe et je crois que même si toute l’expo tourne autour de Tapta, à ce niveau-là elle « redevient » quelque part une artiste parmi des artistes.

J.P.- Je pense qu’il y a une énergie et un engagement vis-à-vis de l’art contemporain qui est très clair pour toutes les personnes qui participent à cette expo. Tapta, dans son parcours, de son vivant, avait cet engagement et cette énergie. Elle est présente dans son travail et chez les neuf autres artistes.

Il y aura une édition mais je pense que la mémoire ne reste pas seulement dans les catalogues ou dans les articles. Vis-à-vis de cette exposition, qui se passe maintenant, pour moi la mémoire c’est simplement une énergie qui m’a été transmise et un engagement vis-à-vis de l’art contemporain.

Ce qui va rester sur les papiers, ce sera le catalogue, ce seront des articles de presse mais je pense que le principal c’est de libérer une énergie qui génère d’autres choses et qui nous apporte d’autres choses aussi que ce qui peut être mis dans un catalogue, ou dans une conférence, le travail artistique ne se résume pas à ce qui a été édité, fait ou reproduit, c’est une mouvance, c’est quelque chose qui bouge tout le temps.

M.K.- C’est important.

TAPTA, AFFINITES. Une TAPTA, AFFINITES. Une exposition d’art contemporain

A l’occasion du 10e anniversaire de la disparition de Tapta, une exposition s’ouvrira le 19 janvier 2008 dans l’ancien atelier de l’artiste. Cette exposition rassemblera autour de quelques œuvres de Tapta 9 plasticiens, anciens élèves, assistants ou artistes amis de Tapta : Michel Clerbois, Luc Grossen, Bénédicte Henderick, Gudny Rosa Ingimarsdottir, Jean -Marc Liben-Steysn, Juan Paparella, Cathy Peraux, Gwendoline Robin et Marc Rossignol. Invitée en carte blanche par Bénédicte Henderick la jeune artiste Ymane Chabi-Gara

Ancien atelier de TAPTA

Rue du Doyenné, 40

1180 Bruxelles

Du 20 janvier au 2 mars 2008

Ouverture : jeudi, vendredi, samedi, dimanche de 14 à 18h

rens. T. : 02 343 1168

Le mercredi 20 février 2008 à 20 heures à l’Iselp, conférence sur Tapta et son œuvre par Olivier Duquenne, suivi d’une table ronde autour de l’exposition «Tapta, affinités» animée par Eric van Essche

A cette occasion sera présenté l’édition, réalisée autour de l’exposition Iselp - 31,Bd de Waterloo- 1000 Bruxelles – renseignements 02 504 8070

LA PAGE RUSSE SOUS L'ERE POUTINE



Vues de l'exposition © Marc Damage - Edouard Gorokhovskiy, Mosaïques de fête, Staline, Brejnev, 1988-1989, huile sur toile (dyptique). - Leonid Sokov, Staline et Monroe, 1991, technique mixte.
Leonid Sokov, La rencontre de deux sculptures, 1989 (reproduit par l'auteur en 1994), bronze - Leonid Sokov, Staline et l'ours, 1991, technique mixte.
Leonid Sokov, Portrait de Khrouchtchev : poussah, 1983 (reproduit par l'auteur en 2007), encre sur bois, métal.

Paris vient de connaître une saison automnale faisant la part belle à l'art russe. Alexandre Ponomarev fut l'artiste retenu par le Festival d'Automne qui expose traditionnellement un plasticien dans la Chapelle de l'Hôpital de la Salpêtrière. L'espace Vuitton sur les Champs Elysées et le Passage de Retz dans le Marais ont accueillis respectivement des productions identifiant la ville de Moscou et le groupe AES+F présent à la Biennale de Venise cet été. En périphérie, le centre d'art de l'Abbaye de Maubuisson expose jusqu'en février, l'artiste Olga Kisseleva. Je m'attarderai sur l'exposition programmée par la Maison Rouge, la plus représentative du champ artistique russe depuis 35 ans.

Sots Art, un pastiche russe du Pop Art ?

Art Politique en Russie depuis 1972 à aujourd'hui — À la Maison Rouge jusqu'au 20 janvier

L'exposition « Sots Art » présentée à la Maison Rouge expose un panel de l'art russe mal connu du public car à peu près jamais exposé. Comme chaque fois, la Fondation Antoine de Galbert se consacre à montrer des ensembles artistiques originaux et décalés de la programmation des musées. C'est sa grande qualité et elle n'y déroge pas. Au départ, la Fondation semblait vouloir se focaliser sur la présentation de collections privées – nécessairement exceptionnelles et insolites. Quoique ce ne soit pas la règle,

on n'en est pas loin ici puisque cet ensemble de pièces qui font désormais partie (pour la plupart) de la Galerie Nationale Tretiakov constituait à l'origine une collection privée rassemblée à l'initiative de Andreï Erofeev, le commissaire de l'exposition. Par la suite, elle fera partie d'un fonds public à compter de 1989 avec la Perestroïka avant d'appartenir à la prestigieuse institution muséale Tretiakov où elle entre en 2002. C'est à cette occasion que le musée ouvre un nouveau département d'« art contemporain — nouvelles tendances » conçu sous l'impulsion d'Erofeev, nommé Conservateur en Chef.

Au sujet de l'art actuel russe, nous disposons de peu de clés pour en faire une lecture critique, si ce n'est de le décrypter par rapport à l'histoire politique du pays, ses bouleversements idéologiques, sa sortie du communisme, la chute de l'état soviétique et dans la foulée, l'obtention progressive, non sans mal, d'une liberté d'expression. Une autre grille de lecture consisterait à mettre ce programme en perspective avec l'abstraction libre ou suprématiste de Kandinsky et Malevitch, ou bien avec le constructivisme des années 1920 mais la coupure avec ce passé fut telle qu'aucun lien ne rapproche cette époque de la nôtre. Reste à voir ces œuvres d'art sous la loupe de l'art contemporain occidental. C'est ce qu'a tendance à produire cette exposition préalablement montée à Moscou à l'occasion de la seconde Biennale d'art contemporain (et censurée en chemin), mais pas nécessairement pour

les meilleurs effets. Sots Art tient pour « art social ». Le mouvement est teinté d'une forte connotation pop parce qu'il s'en inspire et modélise ses images sur cette production directement issue de la société de consommation. Aussi les formes présentent-elles des similitudes, mais pas les contenus, parfaitement distincts. Car les représentations grotesques et parodiques du monde soviétique pastichent l'image propagandiste au service d'un régime totalitaire à mille lieux du sens publicitaire et commercial que le Pop Art met en exergue et pousse jusqu'à son paroxysme. La dynamique en ex-URSS, c'est de briser l'étau placé sur l'art moderne sous la dictature stalinienne, de faire sauter les verrous de la clandestinité et de réagir à une uniformisation de l'art soviétique imposée par le parti. Le développement d'un champ artistique libre qui éradique la peur de s'exprimer passe dès lors par une pratique qui ne soit ni pro-, ni anti-gouvernementale et pas non plus réactionnaire, mais adopte un ton volontiers cocasse et drolatique que les artistes dénichent sans peine dans le Pop Art et qu'ils éculent à d'autres fins.

Au départ, Sots Art forme une bande de six jeunes artistes de différents bords dont Sokov et Kossolapov, sculpteurs, Prigov, poète et Komar & Melamid, peintres de slogans politiques, tous déterminés à monter une exposition publique pour se sortir des manifestations en aparté. Sauf que celle-ci ne verra pas le jour ! De manifestations de rue en interventions privées, c'est au bout du compte à New York que ces

événements seront diffusés, notamment grâce à Komar & Melamid dont les contacts avec l'Ouest sont établis et qui suivent une émigration juive vers les USA, amorcée en 1974. Ce duo d'artistes, chefs de file du mouvement sont très tôt les auteurs d'un double autoportrait hautement symbolique à l'effigie stalinienne d'une part, de style post-cubiste et d'empreinte warholienne, de l'autre. Cette œuvre emblématique qui ouvre l'exposition, après la sculpture triomphaliste de « l'ouvrier et la kolkhozienne » changés en Mickey et Minnie, dévoile la consonance pop tous azimuts qui fleurira au sein du mouvement. Tantôt on apprécie l'œuvre photographique de Komar & Melamid qui dévoient littéralement La Pravda, tantôt on affectionne les images du groupe Gnezdov qui se prête à l'action désuète de ne pas respirer durant deux minutes sur fond pop et fluxus. Plus loin, d'importantes installations s'imposent comme celles de Sokov dont l'une aligne les portraits des membres du Parti commandés à un petit peintre officiel, accrochés en enfilade devant le buste de Lénine, et une autre présente une paire de lunettes gigantesques grossièrement sculptée dans le bois, caricature du dirigeant apparatchik. Un diptyque de Gorokhovskiy juxtapose Staline et Brejnev travaillés au tampon encre comme l'a expérimenté Warhol avant de mettre au point la sérigraphie. Tandis que Orlov recouvre la photo de Pouchkine de médailles en tout genre et le ridiculise ou que Kossolapov stigmatise la figure du martyr de Saint Sébastien traversé de flèches en autoportrait surmonté de la faucille et du marteau.

Ainsi, la panoplie des images emblématiques abonde, allant du fameux baiser « russe » entre Brejnev et Honecker peint par Vrubel à l'affiche publicitaire de Lénine plébiscitant les vertus du Coca-Cola et à l'urinoir revisité en « Porcelaine révolutionnaire russe » par le même Kossolapov.

Plus dures et plus récentes sont les interventions de Zvezdochotov qui met en scène un peuple désœuvré dans une ville totalitaire où la moindre tranche de pastèque attire la convoitise. Enfin défilent les vidéos du groupe Blue Noses (aussi présent à la galerie In situ) dépeignant sous un jour cruel, les médias, la mafia, voire la trinité formée du poète Pouchkine et de Poutine au titre des deux larons entouré du Christ crucifié – œuvre qui fit scandale en 1991. Dès ce moment, on réalise combien l'exposition déborde largement de la période Sots foncièrement impertinente alors que la suite accuse perturbation, désarroi et malaise. Le livret offert à l'entrée de l'exposition aide sensiblement à faire la part des choses. Car il est bien évident que ni Ilya et Emilia Kabakov, ni Oleg Kulik ne font partie intégrante du mouvement Sots. « La tribune du parti » par les premiers c'est-à-dire un meuble dissimulant un bar à vodka également équipé d'une batterie de médicaments, reflète davantage la condition sociale et politique dans un langage conceptuel. Et « La Campagne présidentielle », série de posters de Kulik qui se présente comme candidat aux élections sous la forme d'un personnage hybride entre homme et chien, relève plus du *reality show*



Alexander Kosolapov Saint Sébastien. Tiré du triptyque de l'Adoration 1980 (tirage 2007)
Courtesy Galerie Tretiakov, Moscou (D.R.)

contemporain.

En fait, l’association entre Pop Art et Sots Art due à l’époque où cette nouvelle efflorescence artistique russe surgit, doit aussi beaucoup à l’essor qu’il connaît outre-Atlantique. Et cela exige un certain discernement que l’exposition n’offre pas. À force de mêler les genres et les discours sous l’emballage pop qui a certes marqué ce phénomène stylistiquement parlant, la confusion s’installe d’autant plus que le programme prolonge le mouvement, ou son impact, jusqu’à nos jours. De la visite de cette exposition, on ressort avec l’impression d’une accumulation d’icônes qui virent au cliché entre la faucille et le marteau, le drapeau rouge, les étoiles et les médailles, à quoi s’ajoute la galerie de portraits, au risque d’une saturation archétypale! À moins de s’appliquer à dégager la teneur satirique et dérisoire au fondement du Sots Art et de faire la nuance avec les productions pléthoriques qui lui sont associées après coup...

De Viktor Misiano, un commissaire russe militant

Commissaire d’exposition indépendant, connu pour ses multiples interventions à la Biennale de Venise, pour sa participation à Manifesta 1, pour sa récente contribution à la Documenta 12, Viktor Misiano est aussi rédacteur en chef de la revue Moscow Art Magazine. Sa détermination à transmettre l’art moderne et contemporain tel qu’il s’est développé au-delà du rideau de fer et sa résolution à rendre compte de sa complexité et de sa spécificité font de lui une figure « engagée » de la communauté artistique. Invité aux soirées de JAP cet automne, il s’est récemment exprimé à Bruxelles. Ses propos étayés raniment constamment la question des critères esthétiques à l’origine de nos jugements.

Avec la guerre froide et le communisme, les artistes tant russes que tchécoslovaques, polonais, roumains, hongrois, bulgares etc. ont été coupés des avancées abstraites et conceptuelles de l’art occidental. Sur base de cette scission s’est établi le cliché simplifié de la « bonne modernité » et du « mauvais art socialiste » associé à un art figuratif rétrograde. Mais la figuration avait une raison d’être en territoire de l’Est, pense Misiano, et elle ne démontre en rien

l’absence d’une recherche moderniste active quoique différemment traitée, n’excluant pas l’abstraction. Les conditions post-communistes actuelles permettent de lever le voile sur cette production niée par l’Occident et il faut bien dire oubliée par la communauté artistique sur place frappée d’une amnésie forcée depuis 40 ans. Il n’empêche qu’un art original questionnant la forme sur le plan optique par Bela Kolarova, organique chez Maria Bartuszo, en termes d’identité chez Ion Grigorescu ou de culture politique à suivre Anatoli Osmolovsky, tous présents à Kassel, s’est développé en « démocratie populaire » et continue de se produire sous le capitalisme ambiant, avec un regard particulièrement acéré sur la globalisation.

Au sujet de l’exposition Sots Art à Paris, Misiano émet de nombreuses réserves à commencer par la configuration nationale russe adoptée en parfaite contradiction avec sa position d’embrasser la condition de l’art dans les pays communistes dans leur ensemble, s’opposant à toute édification culturelle nationaliste. Il reconnaît à l’initiative la valeur d’un regard panoramique et les critères muséaux pris en compte. En revanche, le caractère historique auquel elle prétend relève d’une « faute académique », dit-il. L’expression « Sots Art » est appliquée à une série de phénomènes qui n’ont aucun rapport sauf à manier une iconographie idéologique à peu près commune.

À travestir des icônes politiques, fait-on de l’art politique? On sait combien une œuvre formaliste peut aussi avoir un contenu politique. Qu’il ait fallu un certain courage civil aux artistes à l’époque, c’est un fait. Qu’ils aient prétendu à un geste politique, rien de moins sur, et dissident, certainement pas. Aussi l’exposition aplanit-elle et affadit-elle une relation complexe entre politique et

esthétique sous des apparences assez carnavalesques – heureusement pas cynique!

Dimitry Gutov, un artiste à voir et à lire indissociablement

Absent de l’exposition Sots Art, Dimitri Gutov (né en 1960 à Moscou) travaille depuis 20 ans une œuvre multiforme à la charnière entre réminiscence culturelle passée et critique esthétique. À deux reprises, ses interventions m’ont surprise et déroutée. À la Documenta 12, la série de pièces montrées au Aue-Pavillon conjuguait une forme plastique en barre de fer rouillée à des références littéraires allant de Marx à Engels et Beethoven en passant par de la calligraphie japonaise quasi lisible au sein du dispositif visuel. Tandis que le Magazine N° 2 édité en *preview* au catalogue de la récente Documenta, nous avait familiarisé avec une partie de son œuvre photographique burlesque où ses parents jouent maladroitement au football dans un champ. Suite à ma visite de la galerie Guelman à la FIAC et à la vue de tableaux « manuscrits » ainsi que de la vidéo « Dégel », je suis tombée sur un texte de Gutov revisitant l’orthodoxie marxiste sous la plume du philosophe esthétique Mikhail Lifshitz* longtemps ignoré autant qu’influent. Cette succession d’événements ont retenu mon attention.

Si dans le Magazine N°2 sur « la vie », Gutov publie deux photos de sa série «Mom, Dad and the Champions League » (2002), il entend relater le «paysage russe » au sens de l’environnement vaste et glacial tel que l’a dépeint le XIX^e siècle aussi bien

qu’en terme de contexte social soviétique toujours enclin à prôner l’effort et à imposer la souffrance, qu’il moque en même temps au vu de la mimique que jouent ses parents en shootant sur le ballon. Sa parodie de l’idéal athlétique si populaire en URSS dans les années 1920 est rattrapée par le caractère boueux de sa mise en scène ici comme dans sa vidéo « Dégel » (2006) où on le voit, gadoueux, se sortir d’une flaque d’eau glacée quand pointe le printemps. La boue, c’est la métaphore d’une situation pénible et sans issue et d’un « état » empêtré au sens politique. Car Gutov passe au peigne fin les différentes étapes qu’a franchi le marxisme et les écueils auxquels il a fait face autant que les utopies qu’il a générées. Rien d’étonnant donc, qu’il remodèle des passages de texte de « L’idéologie allemande » (1845) de Marx, qu’il reproduise une lettre de Beethoven dont Lénine fut un immense admirateur, ni qu’il façonne un hiéroglyphe du poète chinois Mi Fu (dynastie Song, 11^e s.), grand poète et calligraphe atypique, respectueux de la tradition. Gutov confronte un concept esthétique marxiste communiste à la perspective artistique en terrain capitaliste. De ces tableaux en ferraille récupérée qu’il appelle « clôture » (ou *fence*, en anglais), se dégage une prise de position revalorisant un idéal « social réaliste » à ne pas perdre de vue.

Dans son texte «Learn, learn and learn»**, Gutov reprend les thèses communistes à leur racine et tente de reconsidérer leur mode d’apparition empirique. Le jeune Marx qui bannira la propriété privée, détruira les libertés fondamentales et dénierait l’identité individuelle, n’avait-il pas entamé une réflexion sur la cruauté du communisme et l’incompréhension que le citoyen avait du capitalisme « dont il

était captif et qui l’infectait » ? Mais ces propos furent sans suite, constate Gutov qui s’en remet aux idées énoncées par Mikhail Lifshitz (1905-1983), *self made man* plus tard consacré philosophe, ayant très tôt posé la question de l’esthétique dans le champ du marxisme. Car une pensée qualifiée d’anthropologique et culturelle par Lifshitz filtrait dans les discours de Marx qui, notamment, regrettait la profusion artistique des temps anciens. Reste à interpréter ces mots peut-être bien chargés d’un idéal social réaliste, hors désastre causé par le dogme communiste. Gutov y contribue en conférant à l’art le rôle d’opérer dans une perspective sociale et sociable. Alors, assistons-nous à un sursaut d’idéaux communistes au moment où l’ex-URSS plonge dans le capitalisme effréné sans octroyer grande place à la démocratie ?

* Mikhail Lifshitz, penseur marxiste staliniste qui aurait aimé devenir artiste, est l’auteur de plusieurs ouvrages dont *Dialectics in History of Art, Marx and Engels in Literature and Art, Why I am No Modernist*. Jeune membre du club de culture prolétarienne VKhUTEMAS en 1922, il y rencontrera Georg Lukács, philosophe marxiste hongrois, qu’il influencera. Dans l’oubli, sa notoriété referra surface au cours des années 1980 et un institut lui sera consacré à Moscou à l’aube des années 1990.
** *in* Make everything new – A project on Communism, sous la dir. de G. Watson, G. van Noord et G. Everall, Book Works/Project Arts Centre, Londres/Dublin, 2006

Isabelle Lemaître

Le Théâtre à lire de Patrick Corillon



Victor Skersis, Pionnières [i.e. girl scouts]1972, huile, bronze peint, sur toile80 x 70,5 cm Collection privée

chapeau de l’accent circonflexe, le corps rouge de ses viscères et de ses vices et vertus aurait répandu les plaisirs du texte différemment, avec ce qu’il faut d’excès. Or si nul ne sait ce que peut le corps, c’est bien parce que celui-ci affronte la valeur de ce qu’il dit au bord d’un gouffre. Voilà bien un théâtre poli par l’amour des mots qui reste au bord précautionneusement, mais ne s’y jette pas. La langue scénique du plasticien est celle d’un théâtre d’objets, et l’on se prête à rêver qu’il tente un jour de glisser un bras nu devant le rideau de scène pour nous faire signe pleinement d’un geste de la main.

Raya Baudinet

Le Diable abandonné de Patrick Corillon
Dominique Roodthoof (Jeu et aide à la mise en scène). Joël Bosmans (Lumières), Pierre Kissling (Création son), Patrick Corillon (manipulations).
Théâtre de la Place à Liège.
Du 21 novembre au 1er décembre 2007
Téléphone : 04/342 00 00
http://www.theatredelaplace.be
Le livre : « Le Diable abandonné ; Premier tableau, La Meuse obscure »
est paru aux éditions MeMo, février 2007.

ART BRUSSELS

26TH CONTEMPORARY ART FAIR

18-21 APRIL 2008 | BRUSSELS  EXPO

Preview & Viewings | 17 April (Invitation only)

Opening hours | 18, 19, 20 April | 11am - 7pm

Viewings | 21 April | 11am - 10pm

Place | Brussels Expo | Halls 1 & 2

Information | www.artbrussels.be

Brussels, capital of Europe:

Amsterdam-Brussels | 2h20

Basel-Brussels | 1h10

Cologne-Brussels | 2h20

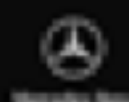
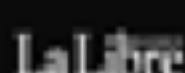
London-Brussels | 1h15

Madrid-Brussels | 2h30

Milano-Brussels | 1h25

Munich-Brussels | 1h25

Paris-Brussels | 1h30



McCARTHY S'EN PREND AU S.M.A.K.

Bienvenue dans l'univers gore de Paul McCarthy

L'artiste américain Paul McCarthy est venu en Belgique, fait mémorable qui n'est pas passé inaperçu. Il y a quelque mois, l'artiste a présenté ses sculptures gonflables gigantesques dans le parc de sculptures de Middelheim à Anvers. Dans l'expo actuelle au S.M.A.K., il a implanté son univers d'horreur et transformé le musée gantois en un Disneyland détourné. L'expo 'Head Shop/ Shop Head (works 1966- 2006)' est d'une taille impressionnante, telle qu'on a malheureusement peu souvent le privilège d'en visiter en Belgique.

Petite querelle dans le paysage artistique flamand, lorsque l'Echevin de la culture d'Anvers Philip Heylen annonçait dans son discours d'ouverture de l'exposition « Air Born Air Borne Air Pressure » au Middelheim, que bien qu'il appréciait certaines œuvres, d'autres lui paraissaient « dégoûtantes », « non-éthiques et non-esthétiques ».

Dans le parc splendide de Middelheim, les sculptures gonflables de McCarthy dépeignant la tête de Georges Bush, des excré-

ments de chiens ou un vibromasseur anal, constituent une contribution ironique à l'évolution de la sculpture, d'ailleurs bien illustrée dans ce parc par plusieurs œuvres d'artistes clés. Si l'expo provoquait chez certains des réactions de désapprobation, elle pouvait également compter sur pas mal de personnes intéressées, vu le nombre de visiteurs qui dépassait largement les 100000.

L'arrivée du *bad boy* de l'art américain à Gand n'est pas non plus passée inaperçue. En témoigne la sculpture gonflable sur le toit du musée représentant une bouteille de ketchup, geste par lequel McCarthy annexe le musée en le transformant en parc d'attraction, comme il l'avait fait avant au Middelheim avec ses sculptures ressemblant à des châteaux gonflables. Si la sculpture de la bouteille pourrait également faire partie du langage visuel d'un artiste pop, style Claes Oldenburg, le ketchup est un motif récurrent qui occupe une place prépondérante dans l'œuvre de McCarthy. Parmi les substances visqueuses comme la mayonnaise, l'huile de moteur, la sauce au chocolat et la crème



Paul McCarthy - The Garden, 1992. Courtesy Jeffrey Deitch, Deitch Projects

pour les mains avec laquelle l'artiste, dans un désir enfantin, aime à se badigeonner pendant ses performances, c'est le ketchup qui a sa préférence. Est-ce qu'il existe un autre produit si typiquement américain? Dans les films hollywoodiens, qui sont pour lui, tant une grande source d'inspiration que d'irritation, le ketchup est un simulacre pour le sang, fonctionnant depuis toujours comme code de cinéma. Le ketchup comme faux réel. Comme beaucoup de gens issus de la scène artistique de Los Angeles, où il était lié à la UCLA (Université de Californie Los Angeles), McCarthy réconcilie aisément *high art* et *low culture*, l'art conceptuel et les parcs d'animation, l'underground et Hollywood. Le détournement est une stratégie artistique dominante dans son œuvre où il déconstruit les codes du film hollywoodien. Il donne également sa propre version des courants artistiques divers, qu'il munit de son estampe trash. Les œuvres « Penis Brush Painting », « Windshield » et « Black Painting » sont peintes avec son membre, en clin d'œil au *abstract expressionnisme*, alors que dans « Ketchup Sandwich » chaque couche d'un cube minimaliste est séparée d'une autre par du ketchup. Mis à part ces clin d'œil au *high art*, c'est principalement la culture populaire qui exerce une grande fascination sur l'artiste: « Mon travail est inspiré par des programmes de télévision pour enfants diffusés ici, à Los Angeles. Je n'ai pas subi le catholicisme ni la deuxième guerre mondiale durant mon adolescence. Je n'ai pas grandi dans un milieu européen. Les gens se réfèrent bien à l'actionnisme viennois sans se rendre compte qu'il existe une grande différence entre le ketchup et le sang. Moi-même, je n'ai jamais considéré mon travail comme chamanique. Je suis plutôt un clown qu'un chaman. »

PIRATES DES CARAÏBES

Dès l'entrée au S.M.A.K., trônant dans le hall et dominant une grande partie du musée on tombe sur un bateau de pirates gigantesque, version de McCarthy de l'attraction Pirates des Caraïbes de Disneyland. Pour intégrer ce mastodonte dans le bâtiment, plusieurs murs ont dû être enlevés, raison pour laquelle le S.M.A.K. était resté exceptionnellement fermé pendant presque un mois. Des dizaines de projections sur grands écrans montrent des pirates au cours de scènes de

violence et de pillage, scénarios qui ont été tournés sur ce même bateau. Les rires cruels des protagonistes ainsi que les hurlements de femmes violées résonnent partout dans le musée. L'omniprésence des écrans, ainsi que le caractère direct et agressif des images, filmées par une caméra flottante, provoquent un sentiment bouleversant de nausée. Impossible d'échapper au chaos et à l'horreur! Bienvenue dans l'univers troublant de Paul McCarthy!

En enlevant des murs et en créant des ouvertures (qui font d'ailleurs penser à des hublots), on assiste à une interpénétration d'œuvres favorisant une vision globale de l'expo, au détriment du culte de l'œuvre individuelle. Cela transforme la visite au musée en une expérience totale, proche d'une journée en famille à Disneyland. En montrant non seulement les films, mais également les décors, attributs et masques qui y figurent, McCarthy souligne l'aspect artificiel de son art. La visite du musée est devenue une visite derrière les coulisses d'un studio de tournage de films de série B. Est-ce étonnant que le studio de McCarthy se trouve non loin d'Hollywood et que pas mal de ses collaborateurs y travaillent?

En nous montrant l'envers des images, l'artiste attaque le caractère illusoire d'Hollywood, construction artificielle et fabricant du rêve à la chaîne. Les pirates ne font pas seulement partie d'un genre populaire de fiction, mais se réfèrent également à une réalité politique actuelle, où le pirate symbolise l'impérialisme américain. Si c'est un message plutôt latent — au moins selon les standards de McCarthy — la série 'The Bush Pieces', spécialement créée pour cette exposition, montrant George Bush en train de pénétrer une chèvre, l'est déjà nettement moins. Le mot « subtil » ne fait clairement pas partie du vocabulaire de l'artiste... ce qui est d'ailleurs un reproche injuste car on ne peut tout de même pas blâmer un Rothko de ne pas faire de tableaux figuratifs. La présence de Bush est notamment assez présente dans cette exposition. Dans les films 'Bunker Basement' les protagonistes (Bush, la Queen Mum et Osama Bin Laden) se retrouvent dans une réunion qui a dégénéré dans des scènes d'un caractère fortement sexuel et agressif. Le décor de ces films, le coffre-fort de la banque, est également présenté dans sa totalité.

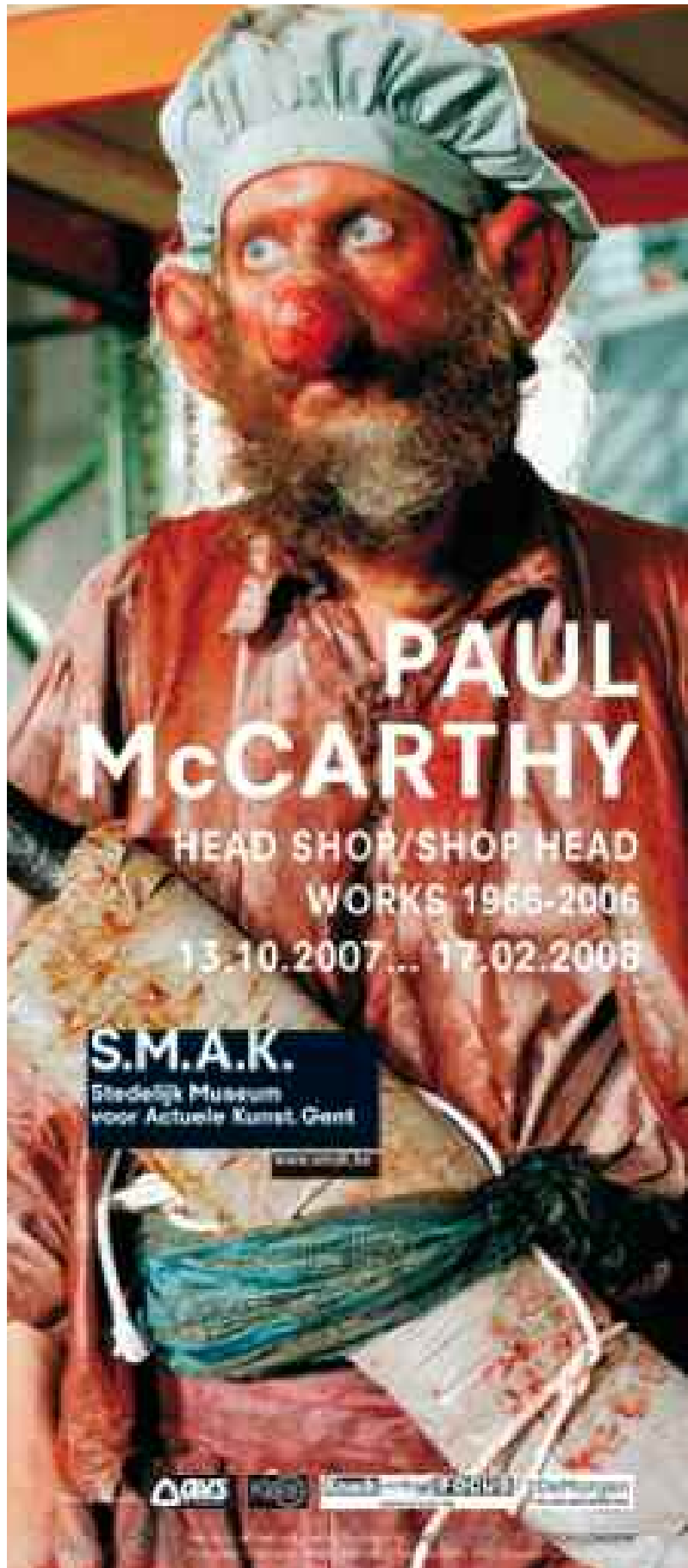
FABRICATION DU RÉEL

McCarthy, admirateur de Baudrillard, est fasciné par la notion de fabrication du réel. Et il va assez loin dans sa recherche de l'authenticité du faux. Pour la performance 'Bossy Burger', il a utilisé le studio authentique du sitcom américain 'Family Affair', série construite autour d'une famille américaine modèle, vivant *the American way*. Ce décor est utilisé pour une performance au cours de laquelle un chef donne des cours de cuisine, qui aboutissent très vite en scènes d'automutilations, de perversions sexuelles et de jeux avec la nourriture. *The American dream*, ainsi que des valeurs familiales comme la relation père/ fils, telles qu'elles sont construites et reproduites dans diverses séries moralisantes, sont détournés par McCarthy. On assiste à des scènes d'horreur et de débauche.

Dans son œuvre clé 'The Garden', une promenade forestière en famille dans un cadre idyllique (le décor de la série 'Bonanza') se termine par une scène de fornication, le père niquant un arbre et le fils s'en prenant à la terre. En s'attaquant à divers mythes culturels ou héros enfantins, dont l'innocence originale est remplacée par des pulsions sexuelles, McCarthy veut démasquer des valeurs stéréotypées telles qu'elles sont diffusées par Hollywood. Il transgresse les tabous de notre société, dans un désir quasi enfantin et avec un caractère très psychanalytique. Si sa démarche apparaît assez facile selon ses détracteurs, la manière consistante avec laquelle il la poursuit est impressionnante.

L'exposition 'Head Shop/Shop Head', qui est une des plus vastes que le musée ait organisée, est ambitieuse. C'est le moins qu'on puisse dire. L'enjeu est grand puisque le S.M.A.K. s'est abstenu de participer à 'British Vision', l'expo phare au musée voisin de Beaux-Arts. 'Head Shop/Shop Head' ne laisse pas indifférent, ne fût-ce que par sa taille. Elle réussit à traduire le sentiment d'abondance qui caractérise notre société de consommation par la chorégraphie de l'exposition. L'ouverture de l'endroit, ainsi que le fait que toutes les œuvres communiquent entre elles, malgré la variété de modes d'expressions (performance, photo, dessin, vidéo,...) provoquent un sentiment d'indigestion chez le spectateur. Ventres sensibles s'abstenir!

Sam Steverlynck



Une exposition originale, dans son principe et dans sa formulation, est présentée à l'automne 2007, au Palais de Tokyo, à Paris. C'est l'excellent artiste suisse Ugo Rondinone qui en assure la conception. Ici il endosse pour un temps le costume du commissaire et propose une présentation riche de sens que l'on apprécie pour la finesse de son propos tout autant que pour ce qu'elle dit en filigrane de l'œuvre de son instigateur.¹

L'exposition s'ouvre sur un hall d'entrée savamment occupé sur le plan scénographique, puis sur d'autres espaces qui, chacun à leur manière, s'apparentent aux facettes d'une entité abstraite dont on appréhende progressivement les formes. Le propos d'ensemble ne nous est pas livré chronologiquement, il ne s'étire pas sur une ligne du temps : l'exposition n'obéit pas à une formulation littéraire faite de paragraphes, de chapitres. Plus qu'à une ligne, c'est à un cercle que l'on songe ou à une sphère, s'il s'agissait de lui attribuer un volume. Une sphère qui contiendrait en son for intérieur autant de capsules que d'idées, pouvant être assimilées par le spectateur dans le désordre et à tout rythme. Idées volatiles, formant cependant un tout intelligible.

Ce volume s'avère en outre être à la fois un objet et un sujet doué d'une autonomie de réflexion et d'interpellation. En son sein, une pensée est active et nombreuses sont les adresses faites au public. La première œuvre que l'on découvre par exemple, est une sérigraphie de Josh Smith qui constitue par ailleurs l'affiche de l'exposition, sur le principe d'une mise en abyme. Dans le hall d'entrée, elle est placardée en de multiples exemplaires sur un haut mur, comme pour satisfaire les attentes du public par rapport à l'évènement que constitue l'exposition, comme pour annoncer la couleur, répondre à l'expectation d'un spectacle. Mais les œuvres qui se trouvent dans la salle située à main droite du hall d'entrée, prennent aussitôt cette attente à rebours : elles nuancent sa légereté, sa superficialité en lui ajoutant un supplément de gravité. Ainsi sont-ce les sombres silhouettes de Bruce Conner – des tirages photographiques représentant à taille réelle l'ombre d'un corps – qui semblent adresser une sorte de prière muette à ceux qui les regardent. Ainsi sont-ce les visages de ceux qui défilent à la *Factory* (la série des *Screen tests*, vers 1964-1966) : les visages des Edie Sedgwick, Lou Reed, Marcel Duchamp ou John Giorno, filmés en gros plan par Andy Warhol, qui renvoient pareillement les visiteurs à eux-mêmes, à leur propre acte de regard. Un acte en lequel se joue ce rapport de sollicitation, de désir, si patent dans les arts plastiques.

L'exposition joue adroitement du dialogue qu'elle établit avec le spectateur : ici, on fait à dessein de l'exposition un individu; on dit de l'exposition qu'elle dialogue ou qu'elle pense, et l'on suit en cela l'intention de départ de l'artiste, que l'on perçoit très concrètement dans ce qu'il donne à voir. Car le projet de cette exposition fut, en un sens, de créer une œuvre polyphonique, constituée de la voix d'un chef d'orchestre (Rondinone), de celles de ses musiciens (les artistes de l'exposition, au travers de leurs œuvres) et de cette voix supplémentaire qui émane de l'ensemble. Une voix non localisable, désincarnée quoique douée de vie, celle d'une tierce personne à l'œuvre, dans l'œuvre.



-Ronald Bladen, Cathedral Evening, 1971 / Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie Sammlung Marzona



-Paul Thek, L-Column, 1965-1966 / Caldic Collectie, Rotterdam

photos : Marc Domage.

Or, le titre de l'exposition de Rondinone fait référence à un projet commun de William Burroughs et Brion Gysin. Dans les années septante, ceux-ci s'attellent à la réalisation d'un livre qu'ils souhaitent élaborer ensemble, à quatre mains. Leur projet est de vouer ce livre à la méthode du *cut-up*, méthode qu'ils mettent en œuvre dans l'élaboration de la publication et dont ils traitent incidemment, dans le même temps. Il s'agit d'une technique de composition littéraire héritée de la période surréaliste dont ils cherchent à sonder les tenants et les aboutissants : elle consiste à associer aléatoirement des documents de toutes sortes (articles de journaux, photographies, bandes dessinées...), afin de faire surgir des sens nouveaux de ces combinaisons. Burroughs et Gysin, fascinés par cette technique, conçoivent ainsi une série de planches faites de textes et d'images diverses, dont la lecture leur paraît si stupéfiante qu'ils donnent au projet le titre de *Third Mind*, tant ils leur semblent qu'une mystérieuse force mentale, surnuméraire à celle que chacun d'eux met en œuvre, préside concurremment à l'élaboration de ces créations. Il y a que cette technique, ou plus exactement les résultats qu'elle donne, leur paraît correspondre aux paradoxes du réel, qui semble contenir autant de continuités que de discontinuités, sur les plans physique et métaphysique, qui semble avoir tantôt un sens, tantôt aucun.

Outre que ce livre de Burroughs et Gysin inspire le projet de Rondinone dans son contenu et son intelligente mise en scène, quelques-unes des planches qui constituent l'ouvrage sont concrètement montrées dans une des salles périphériques de l'exposition.² Cette localisation excentrée, loin d'être anodine, dit manifestement que si cette référence est posée par Rondinone, si elle fait bien sens en regard du projet et de sa matérialisation, elle n'en constitue néanmoins pas le levier, l'argument, comme c'est le cas pour d'autres expositions qui s'avèrent alors plutôt dialectiques, donnant à voir le déroulement d'un raisonnement, allant peu ou prou d'un point initial à un point terminal. Ici, la pensée ne se trouve pas aussi orientée: chaque salle (ou capsule, ou idée, pour reprendre les dénominations imparfaites utilisées ci-dessus), rend

compte d'un état d'esprit, voire d'une humeur.³ A ce titre, cette salle, dans laquelle sont accrochées les planches de Burroughs et Gysin pourrait être nommée la *salle de l'inspiration*, encore qu'elle pourrait être aussi la *salle de la dépersonnalisation* : terme qui rendrait ce phénomène d'apparition d'une force créative étrange, dans l'entreprise de création collective, force dépossédant l'artiste/les artistes, de l'exclusivité/originalité/individualité de l'acte qui fait sa/leur raison d'être, acte auquel il(s) s'identifie(nt). Mais terme qui refléterait également le caractère hallucinatoire – plus haut c'était le mot *stupéfiant* – de cette œuvre de Burroughs et Gysin, comme, voudrait-on dire, de nos existences modernes mêmes, si fragmentées et insensées. Et l'on sait à quelles expériences une telle vision bousculée du réel, transcrite dans le caractère hallucinatoire de cette œuvre, peut renvoyer dans le cas d'un Burroughs.

Si l'on continue à lire l'exposition en suivant cette hypothèse, suggérant que chacune des salles incarne à sa manière une humeur, un état d'esprit (incluant pensée et/ou émotion), on en vient à se pencher sur ce qui pourrait être le quatrième espace du parcours (après le hall d'entrée, l'espace des Warhol et Conner, et celui des Burroughs et Gysin) selon la déambulation que l'on mène. Et de même, si l'on continue à nommer ces différentes salles, pour les reconnaître, pour les identifier, celle qui se présente ici serait cette fois celle de la *virginité* ou de l'*innocence* si l'on parvient à lire ces termes en les dégageant des préjugés dont on les gratifie généralement. Des créations de Joe Brainard y sont essentiellement montrées : cet artiste américain, né en 1942 et mort du SIDA en 1994, produisit dans les années soixante et septante une œuvre plastique faite de dessins, de peintures, de collages, mais aussi d'œuvres brodées, que l'on associe spontanément à l'univers hippie.⁴ De fait, apparaît dans cette œuvre toute une iconographie emplie de fleurs, de motifs symboliquement chargés, de figures religieuses doucereusement magnifiées, de corps tatoués, partiellement dénudés, ou tendrement suaves...⁵

Et l'on peut passer sur ces travaux, les estimer avec quelque condescendance,

les juger naïfs. Mais il est aussi possible d'être plus tolérant à leur égard, bien que s'agissant de Rondinone il ne soit pas question d'une telle revendication morale déclarée. Au contraire, il y a plutôt évacuation de cette question morale, ou subordination de cette question au plaisir, à l'intérêt que suscite l'œuvre. Rondinone semble simplement nous enjoindre, à sa suite, à nourrir une curiosité pour les œuvres et ceux qui les ont conçues. Il voit ici (et dans le même temps, il nous le montre) toute l'application que met Brainard à réaliser ses travaux, et le monde qu'il ouvre ou tente d'ouvrir dans son entreprise artistique. De même, il fait siennes les contradictions propres au monde qu'esquisse Brainard dans ses œuvres, un monde qui semble tout à la fois régit par la quiétude et l'inquiétude. Et en les faisant siennes, il y compatit, il s'y reconnaît, quoique ce ne soit pas non plus son intention première. Nulle illustration de sa vision, au moyen du travail de Brainard, nulle instrumentalisation. Tout au plus, il plane au-dessus de la présentation de cet artiste par Rondinone, une forme de nostalgie que l'on retrouve à plusieurs reprises dans l'exposition. Une nostalgie, une mélancolie, cependant déclinée de multiples façons, selon les œuvres concernées. Dans le cas de Brainard, se développerait par exemple comme une sorte de regard rétrospectif sur l'adolescence, une période animée de ces sentiments ambivalents de doute et de confiance, de naïveté et de lucidité, quant à ce dont sera fait l'avenir. Période contemplée, remémorée, par Rondinone avec quelque amertume, ou nostalgie (le *regret* n'étant pas pour autant présent). A plus d'un titre, l'exposition peut d'ailleurs être lue comme une méditation sur le temps, mais sur un temps humain et non un temps métaphysique : un temps fait de ces âges de l'enfance, de l'adolescence, et de l'âge adulte. Une dimension spécialement émouvante de cette exposition, qui pourrait sans doute nourrir un autre article.

Les salles suivantes illustrent encore d'autres états d'esprit, d'autres pensées. Ainsi est-ce en tout cas une possibilité de les appréhender. Chacune à leur tour, elles nuancent le propos, elles font de l'exposition une création complexe, que l'on ne peut interpréter au gré d'une philosophie, d'un système. Au contraire, s'il transparaît une philoso-

phie c'est de suggérer que nulle philosophie n'est nécessaire ou suffisante.

Une cinquième salle réunit par exemple des œuvres de Valentin Carron (une croix massive de bois, suspendue au mur), de Martin Boyce (une monumentale toile d'araignée en néons blancs, suspendue au plafond) et de Jay Defeo (une peinture abstraite, en noir et blanc, brossée avec largesse). Et c'est l'expression *avoir une araignée dans le plafond*, qui vient à l'esprit lorsque l'on observe une telle combinaison. Et avec cette expression l'on songe à ce qu'est la lubie, l'obsession, la pensée lancinante, le mauvais sang. Ce, tandis que la présence de la croix de Carron invite par ailleurs à concevoir une réflexion sur la religion. Mais, signe des temps, sans doute, une réflexion presque secondaire ; la religion comme le souvenir d'un rêve un peu morne, comme un cauchemar inavoué.

Des recoins encore plus obscurs de l'âme, si l'on ose dire, sont explorés au travers d'une sixième salle, dans laquelle on trouve des impressions photographiques sur plaque de métal de Cady Noland, œuvres à forte teneur politique et critique, associées à de menaçantes sculptures géométriques de Ronald Bladen et à une série de masques de cuir de Nancy Grossman, semblant sortis tout droit de quelque terrible panoplie d'accessoires sado-masochistes. Là, c'est la salle du cauchemar, du mal, qui dit la dureté des rapports humains – ces inévitables rapports de force – et l'irrépressible inclination de l'homme à dominer son prochain, une propension sexuelle.

Par ailleurs, si on illustre d'une salle à l'autre diverses émotions qui sont par définition insaisissables, volatiles, on livre aussi une vision plus incarnée de celles-ci dans deux vastes espaces, en lesquels est examiné le rapport de ces émotions au corps, la façon dont le corps trahit ces émotions, en témoigne. C'est en substance ce que l'on comprend de cette salle dans laquelle sont mis en présence des œuvres de Hans Josephson, Lee Bontecou, Trisha Donnelly et Hugo Markl. Là, on se penche sur les formes que prennent le corps animé d'une pulsion, d'une pensée, et ce faisant, se posent concurremment des questions d'ordre sculptural, relatives aux masses, aux volumes.



-Sarah Lucas, Car Park, 1997/ Courtesy Sadie Coles HQ, Londres / © Sarah Lucas.

le placard



- Robert Gober, *The split-up conflicted sink*, 1985 / Astrup Fearnley Collection, Oslo



-Bruno Gironcoli : *Ohne Titel*, 2001-2002 / Gironcoli Museum, Autriche



-Martin Boyce, *When now is night (web)*, 1999 / Courtesy Galerie Eva Presenhuber, Zurich & The Modern Institute, Glasgow / © Martin Boyce / ADAGP, Paris 2007

Ce sont ainsi les rondes-bosses de bronze, représentant des personnages féminins allongés « à l’antique » sur des lits, que réalisent depuis de longues années le sculpteur suisse Hans Josephson, né en 1920. Lui qui revient inlassablement sur ce thème du corps couché, cherchant sans cesse à rendre par esquisses successives les postures/attitudes d’organismes soumis aux forces de la pesanteur. Ce sont aussi les collages de Hugo Markl qui, de manière plus indicible, traitent des pressions que le culte moderne de la possession imprime incidemment à nos corps et esprits. L’autre salle, quant à elle, contient des sculptures monumentales de Bruno Giroconli et de délicates gouaches de Sue Williams qui imagent toutefois des scènes d’une certaine crudité, où est livrée une représentation torturée de la sexualité. Les deux œuvres évoquent ce que le corps peut avoir de mécanique ; une mécanique qu’il est continuellement malaisé d’accorder à l’inconstance des instincts, des idées.

La salle qui est au centre de l’exposition – du moins en terme spatiaux – serait pour sa part consacrée au principe même de la création, à des questions d’ordre artistique, ayant toutefois des tenants et aboutissants existentiels, dans cette exposition comme en d’autres cas similaires et recommandables. Sa scénographie est la suivante : au milieu, se dresse ce que l’on présente comme la reconstitution de l’atelier d’Urs Fischer, autre artiste suisse de talent, à l’œuvre prolifique et exubérante (pour le dire schématiquement). Or, cette fois, c’est justement cette faculté de la pratique artistique à être (également) jouissance, plaisir, flux irréflechi que Rondinone met vraisemblablement en avant, en présentant cette pièce de son compatriote. Signe que l’exposition ne fait pas non plus commerce de la mélancolie dont elle est envoûtée ; signe bien plutôt d’un contre-balancement du propos.

Les deux autres œuvres, ou séries d’œuvres, que l’on remarque dans cette grande salle centrale enrichissent le sujet à leur manière. Les sculptures d’Andrew Lord – des espèces de vases antiques vernissés, au modelé tremblotant – donnent ainsi l’impression d’avoir été façonnés par quelque apprenti plein de bonne volonté. Non sans humour, ce sont les Anciens qui

sont ici un peu bousculés, de même que sont doucement moqués l’académisme, l’ambition prométhéenne... Quoique, dans le cas présent, l’accent soit surtout porté sur l’impulsion qui nous pousse à créer, cette impulsion si attendrissante, au vu de l’aspect flottant de tout résultat. Quant à l’interprétation que l’on est amené à faire de la longue suite de tableaux de Jean Frédéric Schnyder, elle s’impose moins d’elle-même, mais l’exercice n’en est que plus stimulant. Ce serait, pour autant que l’on parvienne à l’exprimer, une forme de questionnement du principe de la représentation, et avec elle de la peinture ; questionnement réitéré d’une toile à l’autre, mais si régulièrement réitéré (sont montrés près de cent tableaux) qu’il n’aurait plus rien d’un « questionnement », dans le sens régulier du terme, en ce qu’il ne serait nullement question (justement) d’obtenir une réponse, à son terme, par évaluation/élimination d’arguments. Ce serait plutôt une variation sur le thème du *ni oui / ni non*, dont il émanerait, au fur et à mesure de la croissance, si pas une résolution au moins une énergie sans cesse plus communicante. Ces tableaux, accrochés sur une ligne horizontale continue, faisant le pourtour de la pièce, représentent différentes scènes d’intérieur, toutefois dénuées d’êtres humains : beaucoup de salles d’attente, de halls de gare... En un sens, des natures mortes, peintes à l’acrylique avec un certain soin du détail, en un style un peu empâté, « à la Van Gogh ». Et à observer une image, puis une autre, l’on va comme d’une opinion à une autre quant à ce que l’on pense de ces tableaux et ce à quoi ils nous font penser. On va de l’opinion que l’on ne pourrait peindre ainsi aujourd’hui à l’opinion que rien n’empêche somme toute de le faire, voire que cela n’a aucune importance. On va de *Van Gogh non*, à *Van Gogh oui*, à *Van Gogh peu importe*. On va de l’impression que ces scènes sont (simplement) ce qu’elles sont, à la sensation qu’elles en disent plus, dans ce qu’elles taisent, ce qu’elles présagent. On voit leur insignifiance, puis leur beauté, puis à nouveau leur insignifiance, et encore leur beauté : oui, c’est à cette expérience de la peinture, de la représentation et à travers elles, en définitive, du réel, que Rondinone nous convie.

Ailleurs, se présentent encore deux salles de taille plus modeste, que l’on parcourt en enfilade et qui se font d’ailleurs réponse. Dans la première, sont montrées des œuvres de Robert Gober, Laurie Parsons et Tobia Khedoori qui rendent compte (ou rendraient compte) de l’état d’*abattement*, de cet état ou tout fuit, tout se désagrège, tout est épars. Au sol : de la terre, des pans de bois, des gravats. Au mur : des évières de céramique aux embouchures béantes... Apparaissent ensuite, dans la seconde salle, des sculptures en plexiglas de Paul Thek, dans le cœur leurs nerfs, leurs tissus. Et tout se passe dans le contraste entre l’inaltérabilité du plexiglas et la vulnérabilité de la chair qui s’y trouve enserrée. Mais à la vue de ces pièces, on ne pense pas à cette rhétorique entendue couramment, voulant que le technologique exclue le corporel. Etonnamment, c’est bien à l’inverse que l’on pense, puisque la matière plastique semble ici *prendre soin* de l’organique dont elle se trouverait en charge. Elle recueille presque une souffrance, lui offre, au moins, de résider dans son cadre. Cette dimension *thérapeutique* se retrouve d’autre part dans les mystérieux dessins d’Emma Kunz, si ce n’étaient les dessins de la mystérieuse Emma Kunz, pour qui a entendu parler de l’étonnant parcours de cette artiste, valorisée en son temps par Harald Szeeman. Elle qui se déclarait apte à guérir des maux intérieurs grâce à ses dons de radiesthésiste et à une pierre vertueuse, trouvée par elle dans les années quarante et baptisée l’*AIONA*.

On sera complet en parlant encore de deux salles auxquelles on tend à aboutir en dernier, quel que soit le parcours que l’on suit et qui font, si l’on veut, la conclusion de cette splendide exposition (si l’on veut puisque l’exposition étant non littéraire, rien n’encourage à en faire une lecture conclusive). Elles seraient les salles de l’*imagination* ou de l’*imaginaire* : un espace à part, un espace onirique en lequel la lucidité n’aurait pas droit de regard. S’y trouveraient une installation féérique de Karen Kilimnik et de grands dessins de Vija Celmins, représentant la voie lactée, mais aussi d’allègres personnages en plâtre de Rebecca Warren et de fantasmagoriques toiles de Verne Dawson figurant des astres, des personnages de

légende... Des salles auxquelles on aboutirait en dernier, donc des salles excentrées tout comme l’était la salle des Burroughs et Gysin, présenté au début de ce texte, et tout comme peut l’être cet espace de l’esprit que l’on réserve aux images : un espace prophylactique.

S’il n’est pas tant question d’épuiser la lecture d’une telle exposition que d’en apprécier la poésie, si le but n’est pas d’en tirer une démonstration, on remarquera cependant que Rondinone propose incidemment, au fil de son exposition, une intéressante lecture du minimalisme et du pop art qui semblent être les deux grandes traditions dans lesquels son exposition comme son propre travail de plasticien s’enracinent. En effet, voici qu’il nous présente soudainement ces courants, que l’on aurait pu croire définis, dans leur hétérogénéité. Sous son éclairage, l’un et l’autre ont plus d’ampleur. Pour le dire grossièrement, le pop art n’est plus seulement ce qui reflète la naissance de la société de consommation, ce qui lui fait front sur ce ton tout à la fois candide et cynique : il est aussi périphérie, poésie. Il est urbain mais il est aussi suburbain. Il est même aux lisières des forêts : son rapport à la nature gagnerait à être examiné. Il éclôt de la scène new-yorkaise, et est certes new-yorkais, mais il voyage, et est aussi de San Francisco (les échanges New-York / San Francisco des protagonistes de la Beat Generation), et est d’ailleurs, des campagnes. Encore, il serait réplique tout autant que supplique. Et serait peut-être maladroit mais nullement naïf. De même, le minimalisme, dans l’exposition de Rondinone, apparaît sous un autre jour. On ne le voit plus seulement dans sa dimension mentale (et en tant qu’il préfigure/accompagne l’avènement de l’art conceptuel), mais aussi dans son caractère tactile, matérialiste, sensitif (qui ne serait pas tant conséquence de son lien à l’expressionnisme abstrait qu’une caractéristique qui lui aurait toujours été intrinsèque). Ces modules géométriques de plastique, de métal, que l’on aurait cru impassibles, laissent de fait entendre, pour qui y prête oreille, toute une charge contenue de passion, de contradictions. De sorte que, certes, on voit désormais leurs défauts, leurs faiblesses, en sus de leur majesté, de leur

autorité : ce pourquoi ont les a jusqu’ici admirés.⁶

Par ailleurs, ou plutôt par conséquent, il ressort de cette compréhension élargie du passé, d’un passé récent avec lequel Rondinone a de toute évidence des affinités (voire pour lequel il nourrirait une *amitié*) une conception *apaisée* du présent et de la création que l’on est susceptible d’y élaborer, en un sens qu’il serait difficile d’énoncer. Cela se traduirait notamment dans une franchise s’exprimant lors de la mise en œuvre du travail, lors de son engagement dans le visible, de sa formalisation, de même que dans la conscience aiguisée, en contrepoint, d’occuper ici et maintenant un seul et unique espace-temps, aussi ouvert à tous les possibles, à toutes les volumétries, que voué à une fin annoncée.

Mais l’on dira, ou redira, que cette relecture de l’histoire de l’art advient presque de manière fortuite ; plus marquant et touchant est le projet dans son ensemble, tel qu’il fut à Paris, à la fin de l’année, dans sa faculté à être multiple, dans sa propension à susciter tant de lectures, tant de textes.

Yoann Van Parys

The Third Mind
Une exposition de groupe
conçue par Ugo Rondinone
Palais de Tokyo, Paris
27/09/2007-03/01/2008
www.palaisdetokyo.com

¹ En ce sens, l’exposition fait penser à un autre exercice du même genre, que mena dernièrement Luc Tuymans au Palais des Beaux-arts de Bruxelles. Il s’agissait alors pour lui et son homologue Yu Hui de formuler une présentation conjointe d’art flamand et d’art chinois. Une exposition, son générique, sa scénographie, au travers desquels se lisait de façon inédite l’œuvre du peintre anversoïse, sans qu’une seule de ses œuvres ne soit effectivement montrée.

² A noter que le livre semble avoir connu plusieurs moutures, avant d’être publié. Une publication qui n’advint qu’en 1977, en version française tout d’abord, puis en 1978 en version anglaise.

³ Et l’on songerait dans le cas présent à l’*humeur* telle qu’entendue dans un de ses sens anciens : dans le passé, on pensait ainsi que l’organisme humain était irrigué de quatre fluides vitaux (ou humeurs) et que l’équilibre ou le déséquilibre de ces fluides déterminait le tempérament et l’état d’âme de cet organisme, de cet être, de jour en jour et tout au long de l’existence. Chaque fluide était d’ailleurs apparenté à un âge de la vie, à une saison, de même qu’à un des quatre éléments (et plus tard à une planète) : le sang rouge pour l’enfance, le printemps et l’air, la bile jaune pour l’été, l’adolescence et le feu, la bile noire pour la maturité, l’automne et la terre, le flegme blanc pour la vieillesse, l’hiver et l’eau. Des savants, comme Galien, Théophraste, Platon et à leur suite, Marcile Ficin, estimaient d’autre part qu’une certaine combinaison de ces humeurs (combinaison dans laquelle la bile noire se trouvait dominante) prédisposait à l’exercice d’une activité artistique, voire même à la vocation artistique elle-même. Pour un approfondissement de ce sujet, qui se trouve étonnamment illustré dans l’exposition de Rondinone, on renverra bien sûr à la somme de Erwin Panofsky, Raymond Klibansky et Fritz Saxl, le classique en la matière (et on renverra plus certainement à ce livre qu’aux divers ouvrages de Jean Clair, qui est l’un des auteurs francophones les plus médiatiques à s’être consacré à la mélancolie, cependant qu’il semble à nos yeux faire une lecture de l’art par trop exclusive, au prisme de cette mélancolie) : Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturne et la mélancolie. Etudes historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, Paris, Gallimard, 1989

⁴ Il faut signaler par ailleurs que Brainard est également l’auteur d’une œuvre littéraire, en plus de son œuvre plastique, dont il y aurait à dire.

⁵ Et il émane bien sûr de ces corps un érotisme latent, de nature homosexuelle, bien qu’il n’y ait pas d’insistance sur ce sujet, dans le cas présent. On fait souvent de l’homosexualité un ressort de l’interprétation, si pas son argument moteur, ici elle est une dimension parmi d’autres, dimension à relever chez Brainard, sans la surévaluer pour autant.

⁶ Si l’on veut bien ôter toute dimension morale de cette remarque qui ne dit pas non plus que l’art/le bon art est plus dans la faiblesse que dans la force. Il serait plus question de penser une contradiction.



Cette exposition organisée en collaboration avec le Musée des Beaux-Arts de Caen. Avec le soutien de l'Université des États-Unis d'Amérique, Le Centre de la Culture et de l'Image bénéficie du soutien de la Communauté française de Belgique, de la Loterie Nationale, de la Région wallonne et de la Ville de La Louvière.

Le Centre de la Grappe et la Mairie de la Culture de la Communauté Française, en collaboration avec la Galerie TORA organisent un **concours d'affiches accessible à toute personne inscrite dans une section artistique d'une école de la Communauté Française**. Deux prix de 1500 et 1000 € seront attribués aux lauréats.

Avec le soutien de la Communauté Française, le Service public de la Culture en F.R.A. organise, du 15 au 20 mai 2008 un **concours d'affiches**. 066 27 87 25

**AIMEZ
VOUS
VOS
CONJUGES**

Liège: Salle St-Georges du Musée de l'Art wallon

Juliette Rousseff

Le lieu du ravissement.

Une architecture organisée, presque totalitaire redessine la Salle Saint-Georges du Musée d'Art wallon. Un monde. Les étranges merveilles de Juliette. Unique. Personne d'autre ne peint ainsi. De couloirs en chambres, on est conduit, requis. De grandes stèles peintes, toutes de l'envergure d'un corps debout, bras ouverts, scandent ce labyrinthe où elle explore le territoire mystérieux de l'être. Le sien, le notre donc, par un curieux jeu mimétique. C'est son obsessionnel lieu d'investigation.

Anges hiératiques, doubles éveillés inspirés par Rilke. Mortelles et déesses ravies. Corps-vases, creusets de transformation de la matière, lieux de passage, de métamorphoses. Autant de grands miroirs tendus dans lesquels elle ausculte nos variables états d'être. Un doigt précis échancre un peu de votre chair, pour pointer par-dessous ce qui en vous se déploie, au-delà du connu. Une zone brûlante. Un champ obscur. Un flux de feu, rouge. De l'or d'une tendresse irradiante. Un autre pince en vous une corde, trace un chemin d'ondes, de votre oreille à votre coeur ou de vos épaules à cet air autour de vous qui semble ne plus être vous et pourtant vous prolonge. Dedans et dehors reliés.

Tout entier, on est requis, passé au crible. Comme un insecte lent, obstiné, elle creuse, vient sonder l'insaisissable, le profond en nous. La surface lisse, illusoire des apparences, elle la fait sauter. Pas de joliesse, pas de complaisance, elle

creuse jusqu'à l'os. Et parfois c'est terrible, presque insoutenable tant la puissance qu'elle libère nous domine. Etrangeté familière d'un sens échappant à la tête mais qui par la peinture fait écho à nos continents enfouis.

Archéologue, alchimiste, sorcière, elle nous parle un langage ancestral. Son univers si éloigné des modes résonne d'un chant ancien, mythique qui relie les strates archaïques de l'humanité en nous sédimentées au temps vertical de l'éternité, le profane au sacré. Là-devant, on s'arrête, fasciné. On peut aussi vouloir fuir, se voiler la face. Ce serait vaine tentative de se fuir soi-même, nous répète-t-elle et obstinément, Juliette Rousseff soupire, murmure l'urgence de renouer avec nos profondeurs, avec le mystère et la versant sacré du vivant, avec la "vibrante matière d'Eros".

Sylvie Canonne

Lieu d'expo.: Salle St-Georges du Musée de l'Art wallon, Féronstrée, 86, 4000 Liège
Du 30 novembre 2007 au 27 janvier 2008
Ouvert : Du mardi au samedi de 13 à 18 heures, le dimanche de 11 à 16h30
Fermé le lundi . rens. T : +32 (0) 4 379 76 02
Sortie aux éditions Yellow Now d'un livre consacré à Juliette Rousseff: "La vibrante matière d'Eros"



Juliette Rousseff, "Ange Rilken" 2005, 214X150, acrylique sur toile.



Marie Rosen, peinture à l'huile sur bois

Marie ROSEN

«C'est grâce à mes mains
que ma tête s'ouvre.»

Marie Rosen, jeune plasticienne, expose chez Flux. Ses préoccupations tournent autour du corps, du rêve et de l'objet du quotidien. Les petits formats à l'huile sur bois sont eux-mêmes envisagés comme objets, en contact avec l'intimité, le corps, le temps. L'artiste les conçoit sur ses genoux, en de multiples couches, partiellement poncées puis repeintes. Ainsi, les silhouettes fantomatiques naissent progressivement – à la fois inquiétantes et naïves – des traces effacées du rêve mêlées au travail de la main. « Je ne veux pas faire l'apologie de l'artisanat mais je veux en parler dans ma peinture. » A l'ère du multimédia, Marie Rosen revendique l'amour du métier, l'estime pour la somme de travail nécessaire à chaque peinture et l'importance d'un cer-

tain savoir-faire. Les détails – notamment des fonds – s'inspirent étrangement de la tradition des miniatures du Moyen Age. « Mes peintures peuvent être lues à différents niveaux. L'art n'est pas réservé à des lecteurs métaphysiciens. » Que ce soit un attrait esthétique, une rêverie trouble, une narration épique, une tentative d'analyse psychanalytique ou un discours sur la place de la peinture et de la technique dans l'art, Marie Rosen ne rejette a priori aucune approche. Les lectures des saynètes sont multiples. Et l'ouverture, pour cette première exposition personnelle, se veut la plus large possible.

Espace Flux,
60, rue Paradis 4000 Liège Prolongation:
jusqu'au 3 février
16h-19h du jeudi au samedi où sur RDV 04
2532465

M.G.

Les messages codés de Luc Fierens

Luc Fierens est considéré dans le milieu artistique comme un électron libre du genre collagiste provocateur et ce, depuis 1984. Il aime aussi se définir lui-même comme "poète visuel". Le terme « provocateur » n'est pas péjoratif. On retrouve sur ses envois postaux le petit cachet rouge caractéristique d'une idéologie de combat qui fonctionne ici comme une signature... Mais qu'on ne s'y trompe. Pour cet adepte du Mail art, l'arme de prédilection reste la paire de ciseaux et le pot de colle. C'est fou d'ailleurs ce que l'on peut faire comme dégâts lorsqu'on s'amuse... Mais qu'est-ce qui alimente ce disciple de Fluxus aux allures post-Dada teintées de surréalisme? Dans ses jeux d'associations contrôlées on retrouve pêle-mêle, la condition féminine face aux phénomènes machistes de masse. Ca amène un peu de sensualité, les symboles d'un monde consumériste qui nous écrase, un peu d'humour avec l'esprit pop et un clin d'œil à une certaine Disneylisation



du monde. En fait, ce qui spécifie le travail de Luc Fierens, c'est sa radicalité. Il ne cherche pas à faire du beau dans ses collages mais à nous lancer des messages codés, réveiller nos sens endormis et bêtifiés par une culture de masse. Résultat des courses, une réflexion sur l'état du monde, une volonté manifeste de zapper le canal « formaté » que l'on nous impose et de le remplacer par un cadre personnel de communication. L'important, après tout, c'est de rester libre soi-même en tissant une relation à l'autre. Un livre vient de sortir. Il est en vente 15 € sur son site www.vansebroek.be. Pour mieux connaître Luc Fierens, rendez-vous chez 100 Titres. Il y expose en compagnie d'autres artistes jusqu'au 16/3 .

100 Titres: "Jeux de mots, jeux d'images"
2 rue Cluysenaar - 1060 Bruxelles

La revue Art & fact sort son 26^e numéro

Conçu comme un outil de réflexion, ce numéro rassemble différents points de vue sur les rapports entre art et institutions. Julie Bawin, chercheuse FNRS, a rassemblé 19 articles abordant la spécificité du statut des artistes vivants et de leurs œuvres au sein des structures "officielles". Un sujet éminemment d'actualité, si on pense au débat dans La Tribune du 26 décembre 2007 qui réunissait Rémy Aron, Fabien Bouglé et Valérie Segond sur la question de savoir si c'est à l'Etat de faire vivre les artistes. Difficile de faire des choix parmi les 19 intervenants. On épinglera, entre autres, la participation « éclairée » de Nathalie Heinich sur l'état de la muséologie face aux transformations du statut de l'artiste, l'entretien entre Alain Delaunois et Éric Duyckaerts sur « Le territoire de l'art », l'intervention de Marc Moura au niveau de SMart, (une association de défense des intérêts des artistes qui tente de créer un lien entre les artistes et l'institution). La conception d'œuvres originales éditées pour accompagner la revue a été confiée, cette fois, à Jacques Charlier et Toma Muteba Luntumbue. Revue n° 26 : 32 € (25 € en souscription) œuvre de Jacques Charlier: 50€ œuvre de Toma Muteba Luntumbue: 35€ La revue "Art&Fact" est disponible à l'adresse:www.ulg.ac.be/artfact/revue

(SIC)/ livre second

Les rapports entre corps et discours au cinéma sont l'épicentre d'une problématique reliant les différents intervenants du deuxième numéro de (Sic). Suivant le modèle établi dans le premier numéro, il rassemble plusieurs articles et un projet d'artiste. C'est David Claerbout qui a été choisi pour mettre en image cette nouvelle édition. Cette association texte/image a pour but de dialoguer plutôt qu'illustrer. Une alchimie qui fonctionne grâce à la justesse du format et à la qualité du graphisme. Au sommaire: Des articulations d'une énigme par Olivier Mignon. La question du « corps » occupe une place déterminante chez Serge Daney. Olivier Mignon observe l'émergence de ce parcours sinueux. Le corps expérimental ou, les Influences du cinéma de Hong-Kong sur les recherches visuelles en France par Nicole Brenez. Le corps en spectacle, mode d'emploi sur le comédien et la notion de genre par Dick Tomasovic. Dans ma peau, stratégies sensorielles de l'image et de l'expérience cinématographiques contemporaines par Muriel Andrin. Le corps sans gestes, Propositions d'Eisenstein, par Vincent Amiel. Pourquoi le cinéma d'Eisenstein conserve-t-il une expérience neuve et singulière? infos: www.sicsic.be (SIC) asbl 54, Avenue Van Volxem 1190 Bruxelles

L.P.

MAC's

DU 17 FÉVRIER AU 1^{ER} JUIN 2008

LE SOIGNEUR DE GRAVITÉ

ANNA & BERNHARD BLUME, LUCIA BRU, JULES COURTIER, EDITH DEKYNDT, MARCEL DINAHET, HAROLD EDGERTON, LIONEL ESTÈVE, DAAN VAN GOLDEN, PATRICK GUNS, ANN VERONICA JANSSENS, STEVE KASPAR, JOACHIM KOESTER, AGLAIA KONRAD, MARCEL LEFRANCK, DIDIER MARCEL, JEAN-LUC MOULÈNE, BRUCE NAUMAN, PANAMARENKO, WALTER SWENNEN, PIERRE TOBY

MUSEE DES ARTS CONTEMPORAINS	GRAND-HORNU
EXPO rue S ^{te} Louise, 82 - 66300 Hornu - T. 00 32 (0)65 65 21 21 - www.mac-s.be	



ECRIN TAPISSÉ DE NOIR

suivi de

NOTE DE JOURNAL CONCERNANT UNE ASSOCIATION DENOMMEE POUTSCH

Aldo Guillaume Turin

à Anne-Marie La Fère

A une époque reculée de ma vie des bouleversements survinrent dans mon milieu familial : celui-ci se fit oscillant à souhait. L'équilibre ancien était rompu pour des raisons secrètes et indiscernables mais j'avais l'âge où de mille façons l'on puise sa richesse dans chaque minute tant paraît immense la manne du rêve. Je traversais en somme un gué, les surprises rieuses succédaient aux déconvenues. L'insouciance la plus totale, la plus ébouriffante, me dominait ; il ne manquait qu'un trait d'union entre le pays d'où j'étais venu et cette contrée du nord où s'écouleraient les jours.

L'effacement des temps antérieurs, jamais vraiment achevé, avait toutefois assombri mes habitudes de vie. Mon père, était-ce par justice ? eut la soudaine idée de bâtir de ses mains une chambre qui ne serait destinée qu'à moi seul : il avait envisagé d'exécuter cette tâche sous les combles de la maison qu'il avait acquise la dernière année et, quit-tant bien des fois le rez-de-chaussée pour me rendre au haut de l'immeuble, je gravissais l'escalier en me heurtant en esprit aux diffi-cultés récurrentes que devait comporter la décision d'acheminer par ce boyau les matériaux nécessaires. Un demi-étage, sorte de volume tronqué, m'attendait dans la pénombre car cette maison, assez vétuste, présentait des discordances, avait comme des claudications inscrites en elle et n'offrait en prélude à son grenier qu'une apparence de réduit batailleur. Sacs emplis de vieux vêtements, ouvrages de couture inachevés, objets retirés à leur usage décoratif, divers chapeaux à plumes ayant appartenu à certaines de mes tantes italiennes et ayant échoué là, bagages de cuir aux fermetures désarticulées ou disparues : aussi brouillée fût-elle, cette zone de transit demeurerait attachée à un émoi envoûtant et qui mêlait penchant pour le mystère et attirait pour l'incertain et le vague. Il y avait une marche séparant le palier numéro cinq — j'avais coutume de désigner par un chiffre chacun des étages de notre logement — de ce lieu que de mon point de vue d'aujourd'hui je considère encore et toujours telle une région qui prodigue un étrange réconfort.

Mes explorations s'étaient espacées au long des semaines. Peu aventu-reuses au début, peu motivantes, elles s'étaient petit à petit accommo-dées d'une nonchalance que je peux donner pour la manifestation du confort où se passait mon existence. Je n'éprouvais aucun sentiment tranché, aucun sentiment connu dans cette pénombre à demi mystique et visitée à la belle saison d'une estafilade de soleil, il m'arrivait de contempler cette moirure et de regretter qu'elle s'évapore tout à coup à la vitesse qu'ont les nuages qui filent sans que l'on s'avise même un peu de leur emprise sur nous.

De l'escalier dont, le cœur heureux, il me tardait d'observer en arrière de moi — c'était le jeu du vertige — la perspective plongeante en ten-dant l'oreille à des bruits, des craquements rituels, échos de ceux de la porte de rue sertie d'une vitre bosselée, du pas frappant quelquefois le carrelage bleu et gris du couloir au-delà de cette porte, j'apercevais en bout de course, isolée par sa texture grenue, l'entrée de l'ultime refuge. Le lustre de cuivre que nous avait légué l'ancien propriétaire était privé d'ampoule, pourquoi ? je ne l'ai jamais su — je ne le saurai jamais ni dans cette vie ni dans une autre si ainsi qu'on l'affirme le trépas marque une étape vers ailleurs. Une fenêtre basse donnant sur la cour du bâtiment, une fenêtre qui je crois ne fut ouverte qu'à une ou deux reprises devant moi, produisait sur ces quelques mètres carrés la lueur souvent chétive des matins de brume, de pluie, typiques du sep-temtrion où nous étions arrivés. Pourquoi étions-nous aujourd'hui dans ce pays, cette ville qui se disait un point d'aboutissement ?

L'été, la fenêtre brillait au couchant, mi-juillet, du feu de l'une de ces lanternes comme on en voit surmontant les gondoles de Venise, me rappelant la flamme jaune que naguère un jeune homme avait eu du mal à protéger du vent alors que nous voyagions en train de nuit en direction de la Suisse et qu'il venait d'extraire de la poche de son ves-ton extraordinairement cintré un briquet avec lequel ses doigts jouè-rent avant de l'allumer. Quant au grenier où devait prendre rôle ma chambre, il était immense à mes yeux et englué dans du bitume, lui tout autant sujet à un encombrement qui me séduisait et me préoccu-pait. Avec des chicanes, des angles, des pistes à suivre.

Les travaux duraient. Après avoir provoqué mon attention, animé et fidélisé mon regard, les événements se chargèrent de doucement sub-vertir le protocole de mes devoirs envers eux.

La fenêtre, plutôt dirais-je le hublot, scellé, massif, trapu, hostile, pro-posait certains soirs un soutien au ravissement né de la conjugaison de la fugitivité et de l'impatience. Je m'apercevais que je n'étais plus insensible à la cartographie que définissait maintenant ma rencontre avec l'être-au-monde.

Mes parents ne tenaient pas toujours parole et sans prévenir sautaient l'heure du souper, et cette évidence alors prit place que seul le versant de la réalité qui m'était accessible et que je pouvais voir se réenchante-r par vagues me libérait des contrariétés quotidiennes, malgré le chaos et malgré l'ankylose de la surface des murs sous le toit. La chambre s'emboîtait dans le grenier comme on enclenche un méca-nisme qui opère le basculement d'une poulie. Le chantier amorcé, maintes fois abandonné puis repris par mon père, zébrait de plus en plus furieusement mon imagination. Qu'était-ce que cette chambre sinon la réciprocité mise en acte du présent et du futur ? Une fable avait envahi mon esprit, opposant ce qui était à ce qui devait surgir du vide. Je ne sais à quoi au fond je pensais mais sans doute y avait-il là, dans l'absence de sérieux affectant la fable que je me vouais à construire, à colorer, au besoin à modifier et saturer d'envies tues et de peurs, des données qu'en majeure partie je m'employais à comparer à d'inviolables prestiges. De ces nuances auxquelles je ne comprenais rien dans mon rapport à l'espace de la chambre à venir, de ces ébran-lements dont je saisisais avec hésitation la portée, je n'étais plus loin de penser, certes de façon grossière, comme un œil s'affronte à des formes indistinctes, qu'ils servaient à atténuer le malaise que je m'étais mis à ressentir, la gêne subtile accompagnant les longues minutes passées au grenier.



J'étais prêt à souhaiter que ces minutes d'éveil et de paix fissent un croc-en-jambe aux présences muettes que je constatais qui s'approchaient de moi. L'encadrement du hublot ajoutait au fil des aléas de ce travail engagé par mon père une note d'absolu et d'illogisme.

Toute cette suite de faits sans réelle importance avait gagné en ampleur et si j'avais réussi jour après jour à transcrire mon obsession de la chambre au cœur du récit que je me racontais à m'en étourdir même à l'école, même en compagnie des garçons et filles que je fré-quentais lors de rares rendez-vous dominicaux accomplis çà et là avec mes parents, je me pénétrais désormais de l'assurance que mes incu-rsions dans le grenier représentaient une modalité d'échange avec le toucher, les odeurs, toutes sensations intimes, qu'elles déposaient au creux de ma paume un germe dont j'ignorais la vocation et la destinée cependant que je recevais ce dernier tel un gage. J'avais soudain foi, je participais à une expérience étonnante.

Ce que je retiens de l'épisode du grenier où se situait ma chambre me pousse, moi qu'il indigne je l'avoue, et qu'il désespère, à me méfier du cimentage des mots et des phrases. Nos syntaxes ne sont que des philtres faussement rédempteurs, le breuvage s'assèche dans le non-dit. Je ne rapporterai pas le contenu de la fable que je m'inventais à dix ans, ce serait mentir à soi, endormir par des vocables ces limbes où en nous l'être silencieux cherche à respirer. Je me rassasiais de mon histoire dans le détachement, dans le respect des distances ainsi que l'on crée une idylle avec une pierre quelconque, un morceau d'étoffe reçu à une heure précise de quelqu'un, tout en les jugeant, ces héritages, inopportuns au niveau de la valeur finale qu'on leur octroie. L'escalier dont je repérais la moindre plainte sous mon ascension, j'avais décrété qu'il était l'équivalent d'une contrée frontrière. Du reste ne tenait-il pas le grand écart entre deux structures, deux univers ? D'un côté la maison proprement dite, lieu de la dilatation du temps, de sa genèse, de son éloignement face à la levée de l'actuel. Et puis à un tout autre bout la chambre inconstituée et par cela devenue promesse.

Lorsque mon père termina les travaux, rien ne ressemblait moins à l'idée que je m'étais faite d'une chambre que le caisson auquel j'eus affaire. Mais il me suffit de remonter les années pour que lèvent avec une pleine autorité le plafond bizarrement en L, les planches de bois élaborant le corps des murs, et pour que vibre à nouveau le désir qui me tenaillait d'ouvrir cette fois de mon chef la fenêtre dont la chambre se trouvait munie. Rien à voir avec le néfaste hublot dans l'escalier : cette fenêtre-ci, à flanc de façade, donnait sur la plaque inégale des toits où la chute du jour posait des scintillements.

En ces jours si prompts à désagréger le passé je veux écrire que nulle faveur que m'accorde le temps à vivre ne me retient davantage que la découverte soit d'une salle d'hôtes ou d'une résidence démâtée — châ-teau visitable à horaire fixe, palais non utilitaire, antichambre perdue, asile de nuit sur fond d'orage -, soit d'un modeste ou au contraire ambitieux appartement, bref un cheptel d'habitats déchus de leur inté-grité, ayant été dépouillés de leur climat : nulle faveur ni simple joie sinon l'impression qu'engendre la fermeture sur le destin qu'ils évo-quent en suggérant d'entrer, de se tenir longuement immobile, empli du goût que peuvent en ces lieux coller à la peau les exhalaisons qui y furent produites et ensuite reléguées par leurs occupants — prépara-tions de plats, fumées cosmétiques, cires d'entretien, linge autrefois empilé au fond d'un placard, rangées de livres et de supports papier d'où émane en dépit de leur disparition une onde de chaleur. Quelles que soient les images mentales que réclament ou combattent ces sortes de caches désertées, ces théâtres d'un dévoilement impudique, coupé de l'action qui le suscita comme de la qualité de l'air qui l'imprégnait, je sais que je ne me soumets à leur épreuve qu'afin que croissent for-faitairement des suppositions, des hypothèses. Irrésistiblement ai-je tendance à les percevoir tels des nids à sortilèges.

Ainsi il suffit que j'entre en avance dans une salle de cinéma où les fauteuils non occupés paraissent béer au rebord des gradins pour qu'aussitôt, ramené en arrière par d'anciens frissons de joie, je veille, exalté d'un influx qui me dépayse, caresser le tissu tendu sur la paroi alentour et destiné à adoucir le retentissement émis par la piste sonore. M'implique.

Que de fois ai-je à l'issue d'une projection, tandis que les lampes se rallumaient, attendu que cessent de s'écouler vers la sortie les membres indéchiffrables du public ! Je ressemble dans ces moments-là à quelqu'un qui recueille en lui des forces pour lesquelles il n'y a guère de sens à prétendre contredire l'assentiment qu'elles demandent : entendant le bruit d'une cascade dans une forêt, celui d'une voiture emportant un être aimé, décelant le sillage d'une étoile filante, ce sont de ces forces qui à bon droit interrogent tout ce qui est. Pour ma part, une fois le bourdonnement de la foule rétabli après l'interruption du visionnage, elles maintiennent vive la flamme que cette conque ne se borne pas à déclarer illusoire et enregistre en nous. Ce sont elles qui me permettent d'observer attentivement les sil-houettes humaines devenues madrépores qui se glissent à l'extérieur. Elles qui me contraignent en douceur durant les minutes suivant la fin du film à diriger ma mémoire sur l'entassement de songes dont celui-ci fut la voix. — M'en aller sans regret, sans repentir, cesser de me tenir rivé à cette grosse boule de cristal qu'est un écran, quitter l'alvéole tout ensemble plombée et transparente : je m'y refuse, je ne veux pas que s'efface la ruée nocturne qui, dans ce cadre, a irradié des fan-tômes.

Le rideau là-bas, noyé d'un éclat en amorce, offre, refermé qu'il est sur un empire aux contours irréels, l'aspect d'un ruissellement de suie près de tarir puisque la minéralité de ses fronces, la tombée sur ses plis arrondis et parallèles d'une herse de ténèbres, lui ôtant beaucoup de son langage, le transforment en un fondu de lignes verticales reflétées en elles-mêmes au hasard. Je m'alarme ici : on bute en montagne, n'est-ce pas, sur parfois une cabane, une bergerie aux marges des pré-cipices, ces maisons petites sont les survivantes d'une guerre, après la défaite, après les morts, et je suis de ceux qui ont essayé d'expliquer pourquoi elles ont presque toutes des fenêtres en morceaux et se perforent de tunnels par où la nuit vient depuis son surplomb tâter leur pouls et ressentir le souffle de leur haleine. Bizarrement j'aurai cru pendant très longtemps qu'il me fallait disperser les cendres de ciel répandues sur leur vieux plancher. Le mythe de la chambre à venir a continué à faire éclore sa fleur jusque sur ces sommets en quête d'apaisement.

Quand était-ce ? Ma mère et mon père s'habillent dans le vestibule, ma mère me coiffe d'un bonnet de laine qui est brun clair et rayé d'une frise représentant des carrés et des triangles qui alternent. L'hiver guette et j'ai énormément à dire, je chantonne, nous nous apprêtons à partir pour la séance hebdomadaire de cinéma que les

miens tiennent en affection. J’ai retrouvé le nom de l’auteur du film de ce dimanche de neige, Delmer Daves ; son film racontait les déboires d’un gentilhomme sous Louis XV, ce pur héros était originaire de Bretagne, victime des manigances odieuses d’un oncle qui lui arrache fortune et honneur et l’oblige à se retrancher de l’univers qu’il avait su conquérir par sa beauté naturelle, son charme, son intelligence : partout les vues de ce film – dont en revanche je n’arrive plus à identifier le titre exact, sauf que j’affirmerai qu’il est américain à l’égal de celui qui le réalisa de commande – prenaient le spectateur à la gorge en lui montrant une mer démontée où des voiles de frégates roulaient, mosaïque d’ailes blanches que fouettaient les embruns. L’intrigue se réactivait par coups de théâtre, un intermède sentimental lui servant d’adjuvant passif : issu d’un mauvais mélange de Stevenson et de Dumas, elle égrenait des péripéties chevaleresques où à la mise en scène de l’injustice, objet de soins raffinés, répondait l’assomption de la bienveillance.

Toutefois ce film ni limpide ni adroit s’enlace-t-il aux échos émanant de la chambre depuis que j’ai su en rallumer en moi la séquence de la geôle où, épuisé par la faim, par la soif, le héros craint de périr : et si j’y reviens c’est comme au signe possible d’un étiolement des choses, d’une réflexion sur ces dernières que la vacuité risque d’envahir et de compromettre, c’est en me reportant à cette phrase d’Andrea Zanzotto dans l’une de ses proses : « *Nous sommes, nous aussi, enclos dans la colonne de bronze frigide et lourd qui tourne et se dévisse éternellement depuis le néant et qui se visse à lui du côté opposé* ». Car le gentilhomme vient d’être torturé et je me souviens que le lieu de la douleur et des cris me parle surtout par son étroitesse, son aspect de faille dans la matière brute. Des torches, des tintements d’outils lâchés sur le sol, des personnages qui se courbent sous une arche basse, de l’horreur et de l’insondable et celui qui subit le fer brûlant après avoir été dépouillé des habits de marin qui le dissimulaient à ses ennemis. Ses muscles résistant à l’agression, enroulés de chaînes, ceints de gros anneaux luisants.

Je suis retourné chez nous la tête pleine de tourment. Le flux des activités domestiques, le défroissement de l’aube, les entretiens avec ma mère assise au chevet de mon lit, ce n’était plus que néant : un désespoir violent me réduisait au joug, démasquait l’influence du souterrain duquel le héros breton, pour que le film bénéficiât d’une conclusion édifiante, finissait par se libérer, meurtri, amer, traînant ses blessures, désireux tout de même de recommencer le bien. L’expérience de vivre avait connu un séisme, je m’apercevais que mes investigations dans le grenier coïncidaient avec le moment d’un choc qui me privait du sourire que m’adressait auparavant cette zone franche. Certes je n’avais pas à ma disposition les formules adéquates pour énoncer ce malheur mais je me confirmais de façon indirecte, qui était également naïve, dans une idée désolée à propos de ce qui tantôt semblait vrai et de ce qui tantôt semblait un mensonge, par quelque odieux contraste. Et ce n’est que peu à peu que la chambre m’aïda à lutter contre le désenchantement, l’insécurité, la solitude – la chambre qui se modifiait au gré de l’humeur de mon père comme change un paysage quand le mouvement que l’on poursuit y emporte masses et lointains. Ce lieu rendant la sensation d’une genèse interne à sa propre enveloppe, contracté sur son noyau, sollicitait le temps réel et, dans l’instant, dans l’instant traversé, marquait sa différence avec les vrilles du rien qu’aurait données à subir l’équivalent d’une maîtrise, l’asservissement à des formes et à leurs clefs.

Des rêves tissés de changements de rythme et d’intensité me ramènent eux aussi à la chambre. Ils le font en contredisant, pour peu qu’ils me retiennent, mon récit de jadis. Eux exigent que je note par le menu détail la substance qui les pénètre, leur agencement m’égare. En effet j’ai beau les repasser devant moi en les extrayant de la profondeur, ils continuent de se dérouler sur un plan où tout se mélange, vie en amont et randonnée en aval sur des terres en apparence vierges, être et dissolution de l’être. À deux reprises, il y a à peine deux ou trois jours de cela, j’ai rêvé que le monde dont je suis était rêve. Le décrire tel que je l’ai entrevu, comme par défi, n’achèvera pas le geste d’entrebâiller la porte de la chambre que mon père m’offrit plus en gage que par nécessité de m’en léguer jouissance. Rêve, oui, très précisément, ce monde dont je suis, un monde surdéterminé non par un dogme, plutôt par une réalité labile et qui semble, et voici un supplément de perception, contenir mon désordre intime, souligner les haltes sensibles qui comptèrent sur le chemin.

Dans le premier de ces rêves, je me promène en compagnie d’une douzaine au moins d’élèves, des jeunes gens qui tous furent sur les bancs de l’auditoire de Mons où une fois par semaine je lisais et commentais il y a quinze ans des pages de Deleuze et Georges Perec. Ils sont méconnaissables et même si j’arrive à citer leur nom ils ne sont plus là (tout en étant là encore). Ils sont passés de l’âge des consentements, des intuitions primitives, à l’âge du triste manque de confiance, des soins déjà que l’on réclame et voudrait pareils aux soins plus forts qu’une bête touchée par une balle se prodigue. Ces semblants de profils, je ne me familiarise avec leur déroulé qu’à condition de les couper du reste, de scinder l’image en deux, me persuadant du bien-fondé de ces échanges verbaux inaudibles, ces accolades qui font la gaieté facile. L’auditoire a complètement été emporté par la durée et nous sommes réunis dans une rotonde qui n’est autre, ainsi que je le découvre, que la salle d’embarquement d’un aéroport.

Lequel ? Nulle réponse. Quelle destination pour ces jeunes gens et moi-même qui nous tenons en cercle, pareille circonstance bien sûr m’étonne, mais en nous tournant le dos. Pas plus de réponse. Sommes-nous rassemblés pour une discussion ? Ou pour nous dire



Rome, Pantheon. Intérieur de la coupole © Giancarlo Gasponi

adieu ? Est-ce une farce ? Que faire ou que choisir ? Je me retrouve alors brusquement dans la maison de mes dix ans, la chambre veille, elle se hâte de m’avertir de son invisibilité en n’apportant d’elle qu’une empreinte en négatif, immanente à son volume, et je me sens prêt à m’y couler comme on franchit un crépuscule où l’on arrive à éviter les obstacles à l’avant du pas au milieu d’un fouillis de branches : ce qui caractérise l’image de cette chambre, maintenant qu’elle se perpétue aussi simplement et sobrement, c’est son endurance à se perpétuer.

Le second rêve, plus que le premier, renvoie à la succession de ces voyages, ces départs et arrivées dans des villes étrangères qui, plus qu’un lot, ont été pour mes proches un rocher de Sisyphe. Ce rêve, je note qu’il se disperse au crible des vents, des fièvres, de ces séismes et de ces divisions imposées à plus d’un titre à un lieu natal, à une famille, qu’ils déshéritent. En conséquence de quoi, résumer ce songe pose problème. Il faudrait des mots nus et essentiels, des mots qui au premier jet seraient aptes à dire que l’incompréhensible se dérobe aux appréciations ordinaires. Tant d’horizons explosés ! Mais que l’on ne peut s’empêcher de chérir parmi les confidences laissées derrière eux par les hôtes d’un sol maintenant une terre d’adoption, un monde neuf, ne frôlant que de loin le monde de l’origine perdue.

Bien que la tentation de me taire soit impérative, je résiste, il le faut.

Mon rêve ne m’instruit-il pas d’ailleurs d’une situation d’emblée inédite, aussi incohérente que le changement qui affecte la sensibilité lorsque l’on se consacre à l’identification d’un lieu et de coutumes inconnus ? Je suis dans l’appartement où vécurent les parents de mon père, condamnés à fuir tandis que dans leur pays grandissait, en souffrance d’une résolution profitable à tous, le mécanisme de la terreur. Le conflit de Trente-neuf avait décidé pour eux d’un exil qu’ils surent tout de suite, paraît-il, irréversible et qui, avec la pénurie des ressources, les plaça sous l’égide de la plus folle obligation à improviser coûte que coûte au quotidien.

Je remarque, à l’intersection de la vision que j’ai des pièces en enfilade, mal éclairées, gravitant sournoisement au centre d’elles-mêmes, et de ma posture debout, que les meubles qui eurent leur destin à jouer dans cet appartement ont tous disparu : s’ils ont survécu dans une mince liasse de photos que je possède encore, là en revanche ils venaient d’être emportés vers d’autres confins. Subsiste, désireux sans doute de se voir admis par la mémoire et foulé par une présence restée amie, le parquet d’une couleur qui hésite entre le jaune paille et le jaune miel. C’est alors que je m’avise du principal, à savoir que je n’ai jamais contemplé, en vérité jamais eu l’occasion de contempler, faute d’avoir vécu de tels bouleversements, hostilités, migrations, ces pièces où aujourd’hui j’évolue. Rien de dramatique néanmoins, puisqu’une salutaire impression d’ascétisme et non de déchéance s’est moulée dans ce cadre – tout au plus ai-je la désagréable envie de m’interroger car était-ce bien cette couleur ou plutôt celle-là qu’avaient sous leurs yeux les fugitifs ? Le revêtement des murs est une féerie florale mais je constate que cette jungle artificielle de pétales, de pistils stylisés, vert tendre selon ce que l’on m’en a décrit, a viré à une nuance nette-

ment argileuse. La terre ? L’ocre rougeâtre des vignes de Vénétie ? L’angoisse m’opprime, ces trois ou quatre pièces me font côtoyer le pire – l’échec à être, le péril imminent à s’égarer au tournant de l’être , je sens mes paupières se rabattre : elles me serviront, m’entends-je dire, de bouclier contre l’étrangeté de ce décor papillonnant. Et aussi grâce à elles, que je garde scellées, j’accomplis enfin le saut que je ne voulais pas faire à cause du pouvoir de transport instantané dont il dote le corps, pouvoir effrayant, pouvoir tabou. Où suis-je ? Et ce cosmos d’objets privés de rapport avec l’émotion ancienne, d’où est-il monté ?

Qu’il suffise que je marque que j’entre dans un hall aussi magnifique qu’il est lumineux. L’aspect néoclassique de ce décor, les stucs soutenant les pleins cintres, les lustres diamantés, les marbres roses, les passementeries et les amples rideaux damassés, il est clair qu’il s’agit de l’un de ces palaces ayant leur assise entre les Préalpes et le début encore timide de la plaine milanaise, aux environs du Lac de Côme. Le printemps éclate, je me rends compte que je titube en me levant de mon lit et, recommençant le parcours sur de larges dalles que j’effectuai jadis pendant une fête de famille, des neveux de mon père ayant eu à célébrer une noce ou que sais-je, peut-être des fiançailles, et loué en conséquence les services de l’hôtel, j’aperçois un groupe de personnes dont nulle ne ressemble à quiconque que je connaisse. Est-ce Bellagio, les *caruggi* de Bellagio, les jardins où se cultivent les espèces végétales les plus difficiles à maintenir par les saisons au milieu de l’épaisseur verte où l’architecture la plus ornée comble la vue ? Et ces personnes ne sont-elles pas de ces résidents de demeures à fronton que des bosquets, des terrasses, des vasques d’agaves et de citronniers assurent de la complicité de leurs rigoureuses ordonnances ?

A ce tumulte calme – des silhouettes vont et viennent en effet comme livrées à des manoeuvres gracieuses, chorégraphiées à mesure – succède un sentiment panique. Je ne suis plus ni seul dans l’appartement déserté ni pris de court face à une innocente saynète devant un hall d’hôtel : aux signes de désenchantement actif recueillis dans l’un, à ceux qui m’isolent de ces silhouettes à la logique inexplorable dans l’autre se superpose l’irruption, qui écarte d’un coup toute mélancolie, d’une lueur jaillie d’une surface réfléchissante. Miroir ? Cristal d’une carafe posée sur un guéridon ? Ou capot d’automobile sous le rayonnement de midi en Méditerranée ? Mais ce matériau émulsif s’évapore. Et je me retrouve plongé dans une pièce de proportions étroites qui ressemble à un goulot, à un cocon de pierre et de verre, sans nulle fenêtre et cependant brillant d’une intense couleur d’orange ; et je comprends que cet édifice qui rappelle aussi bien un tunnel piétonnier sous un faisceau de rails qu’un abri protégé des intempéries surmontant l’arête d’une falaise n’est que le clos, mais aseptisé, somme toute une partie intégrante d’un ensemble plus vaste à l’égal d’un puzzle, que fut ma chambre à l’aube de ma vie. La teinte orangée, capitonnant mon rêve, manifeste-t-elle la rémanence du goût des fruits, comme l’abricot ou comme justement l’orange, symboles de la texture, de l’intimité italienne à un degré plus conséquent que les bribes de villes à tourelles et à créneaux, exemples d’une grammaire urbaine insolente en même temps que souveraine, où j’aime à déam-

avant de lui faire la chasse lors d’une scène proprement étourdissante. Le film m’a frappé, lorsque la première fois je le vis, moins par l’allusion à quelque effet des radiations, thème exploité et ressassé par l’imagination de nombre de cinéastes de série, que par le périmètre dont le héros, ou l’anti-héros, déjà, devient le Robinson en herbe et tout ensemble, malgré l’hostilité de l’environnement auquel il est confronté, et malgré qu’il s’amenuise de plus en plus, et menace de s’engloutir entièrement dans la matière, le défenseur. Non content de s’asseoir dans un fauteuil dont les dimensions n’excèdent guère celles d’une balle de ping-pong, il parle à travers ses gestes d’une articulation entre ce qui est majeur et ce qui est mineur, le gigantisme qui l’écrase ne le cédant en rien à l’insignifiance ni la plus-value des espaces au raccourci qui les rétracte en les condensant à l’extrême. Un autre visage du réel, une capacité de contenance du plus petit univers sensible par le plus grand, ces mystères ont été dès mon enfance les instruments qui m’aidèrent à m’éclairer et me comprendre, et le film et la chambre conçue par mon père des solutions de continuité au long de la route.

Je me souviens, quoique chaotiquement, de ces nuits que je consacrais à relire mes cahiers et à répéter phrase après phrase, en insistant, en butant sur le sens de certaines notions, mes cours de géographie, d’histoire, de langue maternelle, de langue anglaise, allemande, et le latin, le grec. À la veille des examens scolaires périodiques, en décembre, puis à la mi-juin, j’exigeais de me blottir dans ma chambre. L’adolescence avait pris la relève. J’allumais ma lampe de chevet, j’éteignais le poste radio en bakélite qui communiquait à mon refuge en dehors de ces séances d’étude une atmosphère qui en dilatait le périmètre restreint, subvertissant le sentiment de l’évidence ; l’obsession à m’enclouonner dans les textes, les remarques s’y ajoutant, les soulignements de dates, les tableaux récapitulatifs, indiquait à suffisance que je ne pouvais que soumettre mon intelligence à la loi. Je bravais l’heure et après cela je m’écroulais, épuisé, non sans avoir au préalable réglé le réveille-matin : cinq heures ! Le matin bleu foncé, strié de rose, me trouvait pitoyable ou dispos tandis que la ville dans le carré de ma fenêtre organisait l’effondrement d’une banquise déglacée sous la flottille conquérante des nuages.



galerie Flux © Benoît Vantomme

buler de loin en loin dans mon sommeil ?

Une porte d’un côté, une seconde d’un autre, c’était déjà le cas dans le bâti créé par mon père : il y avait celle du seuil, et celle qui se refermait sur une minuscule penderie où j’accrochais mes habits et entreposais à même le plancher les livres que je m’achetais sans ordre de préférence, et les revues illustrées, très nombreuses, et très hétéroclites, qu’un libraire de deuxième main récoltait à mon intention, soucieux de m’éduquer au domaine entre autres de la science-fiction, très en vue depuis la fin de la guerre, prodigue de films narrant l’invasion de notre planète par des créatures d’outre-espace. Ce faisant il avait anticipé sur le rêve que je rapporte, c’est au tour de visiteurs inconnus de maintenant vouloir pénétrer dans ma chambre – leur murmure qui se prolonge depuis l’envers du silence, le déchirement qu’il a impliqué et que les mots, toujours les mots, opacifient, ternissent, j’ai droit enfin de me demander : que fut ce mirage ?

Je me suis éveillé brutalement, après lui. Je ne m’explique pas pourquoi, pas davantage que dans le cas de beaucoup d’autres rêves dont je n’ai rien su garder, ce qui a déclenché tristesse et frustration, pourquoi il me retient et, de façon significative, je le souligne, se prolonge en prolongeant l’attente qu’il suscite en dépit des occultations, des réserves claustrales qui l’accompagnent, l’enrobent de pointillés. On soulève un drap et c’est une grande inquiétude qui en nous résonne et ce qui avait été le sens, avide de beauté, avide de compassion, qui est englouti.

La chambre, j’ai cru un soir de l’automne dernier, à Liège, que j’y étais revenu. Comme si l’escalier d’autrefois enjambait encore une fois le haut de notre maison : me voici quittant le rez-de-chaussée, plusieurs interrogations écrites se dérouleront demain à l’école. Me rassure la merveille consistant à penser que l’isolement que me fournit mon habitacle, pourvoyeur d’exclusive, sera bénéfique. Or, mon père ayant réussi à enfouir sa tendresse au cœur de cette manière de menuiserie de greffe, une analogie voisine des interpolations coutumières au laisser-aller de l’inconscient soudain me pousse à comparer son ouvrage au logis miniaturisé de *L’homme qui rétrécit*.

Dans le film d’Arnold, que signale une esthétique du noir et blanc d’une grande ambiguïté, objet de soins méticuleux au niveau du spectre des gris intermédiaires, quasiment liquides, la fatalité règne de bout en bout sur le quartier résidentiel où est établi le jeune couple au point de départ du scénario. Après la balade en mer effectuée par ces deux icônes d’une Amérique ressemblant à un encart publicitaire de style 1950 – innocence mythifiée, allure svelte et aussi lisse qu’un galet, réactions méthodiquement mises en relief face aux événements – le fléau qui consiste pour l’époux à diminuer de taille jusqu’à s’abolir dans l’univers des neutrons donne lieu à un moment à l’un de ces arrangements entre partenaires dont rarement le cinéma a eu l’audace de révéler l’accablante vérité. L’épouse qui ne renonce pas à croire aux apparences d’une union idéale avec son compagnon propose à ce dernier les commodités, qu’il va bien sûr accueillir avec découragement, avec rage, d’une maquette imitant jusqu’à la totale symétrie le faux moelleux du pavillon où ils connaissent leur drame : il accepte de s’installer dans cette illusion d’optique, le chat le dérangera

cet ami au savoir-faire hors de proportion avec le mien, capable de surclasser avec souplesse autant qu’avec énergie mes compétences, avait prévu, une fois les fils installés, leurs branchements vérifiés, la qualité de l’ampoule jugée suffisante pour qu’il y eût rendu valable du film, d’apporter ici un appareil photographique. Ayant ainsi posé naturellement sa candidature au rapt peut-être de l’inattendu, du vif, il me fit part de son souhait de braquer le viseur sur la chute du jour où, nette de tout corps, de toute obstruction humaine, s’estomperait la salle d’accueil dans laquelle il était convenu que juste deux heures plus tard devaient défiler les séquences sur le peintre disparu, séquences que je charge d’offrir un aperçu sur le monde sensible — sur la plasticité de son épaisseur, de ses bourgeonnements incessants, typiques du métier de la toile — dans un vidéogramme.

Mon ami revenait d’un séjour à Rome. Il m’avait envoyé de la Ville éternelle une carte postale, une carte que je jugeai frustrante du fait qu’elle tronquait la vue interne du Panthéon, traitait un segment seulement de ce grand bol en suspension que son orifice du milieu, où passe le ciel comme un vol d’oiseaux, transforme en entonnoir. Le cliché abrasait toute cette citerne, l’essorait, la déracinait, les arcs qui sur la voûte du bâtiment démultipliaient leur échine de cachalot ne m’inspiraient que de l’ahurissement car, au contraire de la tension de pesée qu’ils exercent sur le visiteur qui se rend sur place, ils s’amollissaient, prisonniers du liseré blanc et acide délimitant la carte postale. J’assistais à une réverbération, issue d’une cime.

« Qu’à cela ne tienne », m’étais-je de dépit résolu à conclure : cette lumière, la géhenne transcendante qu’elle suppose et qui l’habite – j’avais moi aussi, dans l’édifice que l’orbe diurne caresse d’un doigt de fée, été réduit en la voyant à l’immobilité d’une statue, en juillet dernier. Que me préoccupais-je de la qualité médiocre de cette carte postale ? De la fadeur des couleurs, la sécheresse de l’arrondi auquel venait à manquer l’allure de méduse pétrifiée dans la silice qui m’avait tant plu ? Le Panthéon me hante, il se querelle avec cette fête de lumière ; je déplorais que l’industrie publicitaire se fût permis de lancer en direction des arrivants dans Rome un document aussi buté. Par contraste, à Liège, quelle surprise, au bout de la volée de marches, une fois que je me trouvai à l’étage où allait se dérouler notre visionnage !



galerie Flux © Benoît Vantomme

J’avais été invité à Liège. Le motif était la présentation au public du film que j’ai consacré à Michel Frère. Mes relations avec les salles d’exposition ont toujours été difficiles, injustes je l’avoue, en dents de scie, insulaires. Cette fois-ci quelqu’un me faisait l’honneur d’intervertir ce rapport en m’autorisant à montrer mon travail tout en m’évitant de devoir sacrifier au prestige dérisoire qu’on attache d’ordinaire à l’exercice de l’imagerie. Mon hôte était animé d’un tropisme d’autant plus singulier qu’il m’attribuait pour l’occasion non une salle conventionnelle avec ses rangées de sièges mais le premier étage de sa demeure, qu’il libérerait des meubles qui l’occupent. Il prévoyait qu’il y aurait de trente à cinquante personnes. Je sentis lors de notre entretien téléphonique, un mois avant l’événement, que j’étais heureux de me rendre à Liège, et touché au profond de moi de l’idée d’une proximité collective.

Ayant pensé quelquefois que le mécanisme du dispositif de visionnage causerait des problèmes, troublant mon attention et dispersant mes forces, je devais ce soir-là retrouver sur place un ami bien plus habile que moi pour ce qui concerne les rites à surveiller, par simple expérience des choses, sur le terrain aujourd’hui étonnamment divers, réputé d’une arborescence de baobab, des techniques numériques. Or

L’hôte du lieu avait contacté la sœur de Michel Frère, dépositaire des travaux de l’artiste, et en effet des œuvres très ramassées, de dimensions naines et d’une présence à la fois fragile et, authentique paradoxe, en plein devenir, des œuvres lui avaient été prêtées qui balafrèrent littéralement les murs : nous avions devant nous les bancs d’essai du jeune défunt faisant partie d’un univers où il avait été acquis qu’une intuition violente était en train et se déprenait de l’objectif d’achèvement. Les flétrissures, les creux de la pâte se soulevant par places, retombant sous l’action du couteau, les stigmates, les gemmes parsemant tels des projectiles en nombre l’humus des tableaux : il y avait comme la promesse d’une vie, il y avait du sens à l’état natif, et la promesse et le sens tout de suite emmêlés à l’impression de fatalité mauvaise, de vaine poussière.

Les tableaux. Leur lumière – et de plus la lumière d’un éclat extraordinaire qui planait sur le mur d’en face où s’écrasait le faisceau du projecteur. Une lumière de turquoise ou de lapis-lazuli, c’étaient les Maures ici à Liège, l’Andalousie – partir, partir très loin. Et c’était la chambre à nouveau, un songe qu’aurait su inspirer tel le motif d’une nature morte ma petite chambre d’enfance saisie par l’éclat de la lune.



galerie Flux © Benoît Vantomme

En alarme, durant de longues minutes, aussi longues me sembla-t-il que toutes celles associées à la chambre enfuie, je me suis tenu immobile dans cette pièce que l’on avait défaite de sa vocation ordinaire. Elle était singulièrement accueillante aux formes qu’en imagination je reproduisais sur elle. Pourtant, à cause de la brume qui l’enveloppait, de l’absence de repères exacts, la chambre réapparue ne ressemblait pas plus à la matière d’origine qu’une poire ou une grappe de raisins ou un bouquet d’anémones ne se comparent, dans le dessin ou le plan de cinéma qui les capte, aux espèces réunies sur un dessus de table et auxquelles des noms similaires sont accordés – bien que dans un cas ou dans l’autre, l’apparaître concret, empirique, ou l’apparaître par réfraction des signes, les degrés et les variantes de l’approche ne se puissent confondre. Mais une transplantation ne s’en était pas moins produite, au cours des instants que j’évoque, fort courts, tout au plus un délai de quelques secondes d’intensité et de gloire et non les longues qu’elles me parurent et que j’ai dites, dans la cavité où l’incandescence marine du rayon de lumière envahissait le mur, forait un trou sans fond dans le noir avec le détachement de ces « frappes chirurgicales » que les armées modernes associent volontiers aux sur-enchères de leur *dumping* stratégique en quête de totale efficacité de rendement sur le terrain.

Il n’y avait jusqu’au quadrilatère bleu irisé, vibronnant, collé à ce mur par la force électrique du dispositif où bientôt allait se décrocher de la réalité ambiante le film-portrait que j’ai tourné sur Michel Frère, qui ne renvoyât, selon la spécificité qui le définit, l’absence d’appui matériel, tangible, à la chambre originelle: car l’enfant s’endormait tard et

contemplant pour s’y rafraîchir comme à un minuscule étang au détour d’un sous-bois le losange formé sur le sol par sa fenêtre qu’éblouissait la nuit.

Ce soir-là des photos furent tirées. Détail: l’ami atterri de Rome m’avait prévenu que faute de stock il ne restait que trois, quatre possibilités d’obtenir une image à l’aide de son appareil. Au vu du résultat, je me résigne car face à quel miroir interroger celui que nous sommes? Le coup d’œil que j’ai eu sur mon illusion eût dû suffire et j’ai commis l’impair d’aggraver mon désir en conseillant à l’ami de prendre tel ou tel cadre: après cela, ce fut constater que mon affection pour l’objet disparu nourrissait seulement une anamnèse personnelle. En ce soir d’automne qu’ai-je fait sinon entreprendre de subir l’épreuve de l’allégresse purifiée par le chagrin, de me ressouder tant soit peu à des trames vécues et éteintes en alternance avec les trésors orphiques qu’on peut récolter à la main chaude?

Il m’est impossible de n’être pas soucieux, maintenant que ce dernier avatar de la figure de la chambre a signifié qu’elle n’était qu’un vestige à la frange entre présent et passé, du sort qu’il va falloir réserver à un penchant qui n’a rien d’accidentel et se complait à des flottements, des secrets, des aberrations. Mais peut-être aussi cette figure s’accomplit-elle, plus commodément que je ne le soupçonne, dans des réalisations bruisantes d’audace et de charme, les moins asservies au pragmatisme, du côté de la création de formes et de rapport de formes prônée de nos jours par des artistes, des architectes ayant misé sur des topographies particulières, transparentes de toutes parts à l’usage de

soi, à l’aveu de la condition d’ancrage à ce qui est en nous et autour de nous et qui est notre existence. Et il me semble que cela est vrai, parmi les démarches qui s’orientent vers d’abord un foisonnement dans l’écriture et dans l’invention, du projet de Gregor Schneider: de sa maison de Rheydt, en Basse Rhénanie – une structure de gabarit indifférent, une façade dépourvue d’attrait, la rue anonyme en bas ainsi que dans maints préfabriqués urbains fourmillant désormais sur la planète entière – il explore la masse compacte, détruit et relève les murs, agrandit ou réduit la taille, annihile ou réélabore le volume de la demeure ainsi devenue organisme proliférant interminablement sur place. La tâche, complexe et tourmentée, cherche à se situer contre la tentation de l’idéation, de l’immuable, et se maintient en précarité ouverte afin de refonder par le truchement de ses espaces substitutifs une expérience d’éveil. L’apport étonne, fastueuse élégie, et lorsque je considère la prodigalité de la conviction qui en est la base, je ne puis que revoir mon père exprimer le regret, un jour, d’avoir trahi son acte, étranglé l’infini: d’avoir terminé de construire ma chambre.

(...) *Je n’avais jamais pris le temps de réfléchir, ou assurément fort mal, à ce destin de personnes qui furent un jour mes élèves et qui, un jour, sont partis vers quelque recoin éloigné de la terre, une ville par endroits enclavée dans des contreforts de béton gris, un paysage respirant au large d’un ciel blanc.*

Bien sûr, il m’était déjà arrivé d’ouvrir et ensuite d’entretenir une correspondance avec l’un ou l’autre, et une fois ce furent des lettres qui se succédaient à cadence régulière, et elles continuent, mais surtout à présent pour m’entretenir de soucis quotidiens liés à une pratique de peintre. Mon interlocuteur depuis bientôt vingt ans évoque ses connivences avec les choses les plus menues, qui tirent un voile parfois sur les sentiments essentiels, il parle des tâches puériles auxquelles il s’astreint car ce sont elles, dit-il, magnifiées par la recherche et l’obstination, par le goût de la beauté d’occurrences, ce sont elles qui font que l’on mérite à un moment de déposer le pinceau et, enfin, ne fût-ce que de manière fugitive, de se comprendre.

Au creux de mes impressions les plus récentes, puisqu’elles datent de mai, de juin derniers, il y a eu pour une fois le vœu d’une grande simplicité dans les échanges d’après les examens, les jurys, les délibérations, l’usage en général outré des mots qui se chargent d’émettre un avis ou un conseil avant le départ en vacances. Pourquoi un tel poids de silence offert en ces jours qui précédaient de peu la montagne ou la plage de l’été, le retour à un lieu natal, à des restes d’enfance? Offert, je le constatai tout de suite, tel un grand volume tranquille proposé en réponse aux attitudes mentales que l’on sait bien qui durant tant de débats et tant de désaccords entre professeurs se figent en pétitions de principe? Ce n’était plus l’appel de l’air que j’entendais, ainsi que j’en avais l’habitude, mais quelque chose ressemblant à un reflet du futur, une sonorité migratrice s’échappant à vide de ce qui n’était déjà plus qu’hier.

Je n’ai pas tardé à découvrir que certains étudiants de la promotion, ceux-là même qui avaient été à la source de cette politique du silence et, bravant avec feu l’autorité du langage, étaient demeurés centrés sur la seule conquête d’un sens à donner à tout cela, s’étaient réunis, s’étaient revus ici et là en tête-à-tête ou à plusieurs. Presque tout l’ensemble de leurs jeunes idées à propos de la création artistique, de la scène où elle est censée se dérouler, canaux, moyens, dispositifs, accessoires, paraissait se maintenir debout sans le secours de rien d’autre que l’épaisseur d’espace nécessaire au questionnement de la réalité, seulement la réa-

lité, les choses et les êtres, le vivant et même le caduc. Ils ne se contentaient pas de se demander dans quelle mesure ils s’accrocheraient désormais à de nouveaux enseignements, tous ayant choisi de poursuivre une formation: bien plutôt ils se lançaient le pari, au-delà des trompeuses surfaces que multiplie à l’envi et à tous niveaux l’univers de nos sociétés contemporaines, d’échapper au truisme d’une personnalité tellement inspirée – elle pourrait en effet épouser les contours de la leur – qu’elle ne s’abaisse jamais à estampiller ses mirages, à réfléchir de plus en plus, de mieux en mieux, à l’emploi qu’elle adopte des signes et des formes.

NOTE DE JOURNAL CONCERNANT UNE ASSOCIATION DÉNOMMÉE POUTSCH

Pour mémoire, j’indiquerai dans ce Journal les noms des cinq maintenant partenaires réunis sous le vocable de Poutsch – terme où, l’on s’en doute, glisse beaucoup d’une façon de se refuser au facile, beaucoup d’une façon rude de s’éveiller d’un coup à plein de dimensions.

Bérénice Charbon. Elle m’avait, elle, frappé, alors qu’elle suivait mes cours, par le fait que se manifestaient dans ce qu’elle entreprenait de l’adresse autant qu’un instinct très affirmé. Elle savait associer les couleurs entre elles presque à l’aveugle. Ce que n’était pas du tout tentée de faire, par contre, Charlotte Tamigniau, autrement douée pour meubler les pages de son carnet d’esquisses de stalactites aussi aigus et tranchants que des mâchoires de carnassiers comme on en voit dans les livres de géographie illustrés d’autrefois.

Les travaux plastiques de Matthieu Bollaert intriguaient par la quantité de dons qu’ils permettaient de deviner, ses études étaient fouillées, excessives, à la limite d’un baroque rendant d’abord méconnaissable le sujet de départ puis et petit à petit lui redonnant le lustre perdu grâce à des virevoltes au crayon où désormais il exigeait une lecture par paliers, laissant proliférer des cellules au graphite en une sorte de

degré zéro du dessin. L’énergie de cet étudiant était confondante. Il venait chargé de ballots emplis de matières de rebut, de cahiers aux rebords lépreux, de poches d’où débordaient crayons et pinceaux hirsutes et forestiers. Il prenait énormément de place, bénéficiant de la tolérance de son voisin immédiat, Pierre-Jean Develter. Celui-ci, à son tour, étonnait son monde par l’agencement qu’il opérait entre matières organiques et matières inorganiques: il utilisait le goudron comme médium principal, les effets qu’il parvenait à obtenir à l’aide de cette base réactualisaient ceux des poètes lettristes, il ne s’en rendait guère compte, et l’on était propulsé à l’intérieur du cerveau d’une bête préhistorique.

Nul n’est impunément le héros, même modeste, de sa fable. L’aventure collective, quand elle est osée, appelle une conscience, une morale, réclame que l’on se dédie aux bonheurs qui surgissent mais aussi qu’on affronte les difficultés. Une large part de l’art d’aujourd’hui le prouve: on ne se mesure à son propre mythe qu’au désavantage de la frivolité ambiante, et ce qui, d’instrument de relégation, devient principal chiffrement du réel, risque tout au plus d’achever sa courbe sous les espèces d’une représentation du désir d’exister et de la vocation à interroger une origine. Et c’est pourquoi la performance qu’envisagent de créer, au printemps prochain, ou peut-être même avant, ces artistes, unis dans un même but, dépasse, et de loin, le souhait, aisé, de trouver une place dans une époque.

Le projet est né d’une manière de dette qu’Arnaud Doriath, lui encore membre du groupe, a contractée vis-à-vis des contemplateurs du ciel – que ce soit par le regard, Giotto, Richter, ou que ce soit par appétence métaphysique, des Atomistes de la Grèce ancienne à Saint Jean de la Croix, ou Celan. Car un avion de plaisance aux pneus imbibés de bleu, d’un bleu si céleste qu’il en paraît immatériel, atterrira sur une pièce de toile posée sur le sol, freinera peu à peu, marquera ainsi la toile d’une géométrie ingénieuse, d’un hasard d’empreinte. Les pourparlers ont débuté, l’expérience se réalisera, c’est dans l’enceinte de Tour et Taxis à Bruxelles que l’épreuve en bleu sera montrée à l’instar d’une toile peinte mais située à l’horizontale et suspendue à dix centimètres du sol.

Eric Hemeleers : « Je regrette l'état de la culture en Belgique ! »

Dans cet article, Eric Hemeleers, directeur des assurances Léon Eeckman nous livre sa passion pour la culture, la philosophie de son entreprise et son regard sur l'Art Contemporain aujourd'hui en Belgique.

« Au niveau des choix de stratégie, Eeckman ne s'adresse pas aux masses. Nous n'avons pas une structure le permettant... Eeckman s'adresse à des « niches » dont la niche « Art ». Elle représente 60 % de notre chiffre d'affaires. Ces 60% correspondent à tous les contrats d'assurances souscrits par des clients rentrant dans la niche « Art ». Cela comprend aussi bien des expos, des artistes et leurs œuvres ou encore des collectionneurs voulant assurer leur collection. Un gros effort a d'ailleurs récemment été fourni en ce sens . »

Eric Hemeleers raconte qu'en 2001, la maison Eeckman a opté pour une nouvelle stratégie visant à remobiliser l'image de l'entreprise établie depuis trois générations vers une image plus moderne. Dans le cours de cette dynamique nouvelle, Eeckman a sponsorisé le projet de Christophe Terlinden qui consistait à installer une horloge dans la tour du bâtiment « Tour et taxis » à Bruxelles dans le cadre de l'exposition « Belgium system » intitulée « Ici et maintenant ». Cette idée correspondait parfaitement au slogan, retenu précédemment, « Le renouveau dans la continuité » véhiculée par la société d'assurances qui s'est vue décerné pour ce partenariat le prix « Caius », récompense remise par la Fondation Prométhéa pour le meilleur sponsoring en Communauté Française. La politique d'Eeckman s'est depuis de plus en plus tournée vers le soutien de l'Art contemporain de qualité en Belgique, tout en souhaitant continuer à valoriser certaines expos plus classiques comme « British Visions » à Gand, « Rubens, l'Atelier du génie » à Bruxelles, « le Grand Atelier » dans le cadre du Festival « Europalia », etc. Cela réussit à Eeckman qui, en 2006, reçoit à nouveau le prix « Caius » pour son soutien aux arts plastiques en Province de Hainaut entre autres au travers de trois partenariats :
- le soutien structurel au MAC'S à Hornu depuis sa création.
- l'exposition Araki au Musée de la Photographie à Mont sur Marchienne
- l'exposition Honoré d'O au BPS22 à Charleroi

« J'adore les projets interculturels passant outre les frontières linguistiques. Eeckman se veut être un acteur présent sur le territoire national, voire international, par exemple dans le cadre d'expositions itinérantes importantes. Je regrette l'état de la culture en Belgique! La culture est devenue cloisonnée, mesquine, orientée linguistiquement donc appauvrie. Elle a été réduite par le politique, dans sa quête effrénée de voix, à un outil utilisé à court terme. La culture est une des branches qu'il n'aurait pas fallu régionaliser ou pas totalement! Pour un petit pays



Eric Hemeleers, directeur des assurances Léon Eeckman nous livre sa passion pour la culture

comme le nôtre, qui vit de ses relations avec l'extérieur et doit lutter pour afficher son identité, les grandes lignes d'une politique culturelle aurait dû rester fédérales! N'oublions pas que notre culture mixte et variée, c'est aussi une partie de l'image de la Belgique à l'étranger! Le régionalisme exacerbé actuel nous maintient dans le localisme, le saupoudrage, l'obscurantisme!

Du Nord au Sud, la Belgique regorge d'artistes de qualité. Il est impératif de favoriser entre communautés les échanges culturels, les partenariats, les expos communes, etc.. Il est édifant de constater que la Flandre dispose d'accords culturels avec la France avec qui en conséquence elle a plus de facilités à prêter des œuvres qu'avec la Wallonie. Malheureusement, les quelques musées restés fédéraux comme les Musées Royaux des Beaux Arts et le Musée du Cinquantenaire se concurrencent au lieu de se réunir dans une politique commune. Cela manque clairement de structure. Michel Draguet, véritable visionnaire selon moi, propose, de remettre au moins ensemble les collections des Musées Fédéraux pour

rétablir une certaine homogénéité. Il craint que sans un gouvernement fédéral fort, les Musées Fédéraux soient vendus aux Régions et restent sous une direction bicéphale... Fédérer devient le maître mot pour dépasser les petits intérêts particuliers et pour construire un projet culturel global. Il n'y a pas de réelle politique culturelle en Belgique car qui dit politique dit stratégie. Or définir une stratégie signifie identifier des objectifs. Et pour atteindre ces objectifs, il faut faire des choix. Pour opérer ces choix en toute cohérence, il est indispensable d'avoir une vision traduite dans la stratégie. Ce qui ne se pratique pas en Belgique! Après cela, chacun se plaint de manque de moyens... »

Eeckman tient à marquer une claire différence entre le sponsoring et le mécénat, pratiquant l'un comme l'autre. Le mécénat c'est l'acte gratuit sans retour publicitaire pour la maison. Eeckman le favorise à petite échelle quand des coups de cœur se présentent.

Pour ce qui est du sponsoring, les critères de base pour adhérer aux attentes d'Eeckman sont :
- la qualité du demandeur
- la qualité intrinsèque du projet
- la qualité du dossier décrivant ce projet
- l'adéquation entre le projet du demandeur et la stratégie d'entreprise de la maison
- le public susceptible d'être touché par le projet.
Quand un dossier sponsoring aboutit, il se matérialise entre autres sous la forme du logo Eeckman sur l'affiche, les invitations, le site internet, etc.

Le métier dans l'art est un métier à risques tant pour l'artiste que pour l'acheteur. Il faut savoir assurer l'un comme l'autre. Comment estimer l'œuvre d'un artiste qui démarre? Comment estimer la pérennité d'une œuvre contemporaine? Comment aider un collectionneur à protéger ses œuvres de haut prix, à les assurer durant le transport, durant leur installation, durant les vacances? C'est là que la spécificité d'Eeckman apparaît : nous vendons à nos clients des concepts sur mesure (ex : Nervia Museum pour les institutions culturelles) et pas que des produits habituels d'assurance. Nourris de nos expériences, nous parvenons à mieux créer des assurances en adéquation avec les besoins réels du client. Nous savons assurer des installations DVD et autres. Nous réfléchissons sur la composition même des œuvres singulières en évaluant aussi leur durée dans le temps. Pour nos clients particuliers, nous avons aussi mis en ligne sur notre site internet, un document intitulé : « Collectionner, un plaisir ou un souci? »
C'est bien là, un des soucis d'Eeckman, valoriser le plaisir de l'Art!

Deux figures importantes de la scène artistique liégeoise nous ont quittées.

Manette Repriels a finalement rejoint Véga, sa planète fétiche.

Sur la photo, on peut encore la voir, agrippée à son Sol LeWitt, fixant un point dans le ciel. Son léger sourire nous en dit long sur ses aspirations finales... C'est de cette manière qu'elle avait voulu poser pour nous lors de son dernier entretien paru dans le FluxNews N°26. Avec elle, c'est une manière particulière de défendre l'art et les artistes qui disparaît. Fondatrice à Liège d'AAP (Association Art Promotion), elle avait senti le besoin de jeter des ponts entre l'art et un public d'amateurs éclairés soucieux de parfaire ses connaissances en art . La passion était son cheval de bataille et on se souvient tous d'avoir croisé au moins une fois sa crinière rousse flamboyante lors de ses incursions à Venise ou à Kassel, sans parler de ses présences omniprésentes dans les Foires et plus spécialement celle de Bruxelles qu'elle a défendu jusqu'au dernier moment. Il faut souligner qu'elle fut pour Liège, un moteur important dans la diffusion de l'art contemporain international et local.Son action fut également prépondérante dans l'installation du "Wall Drawing" de Sol Lewitt au Musée d'art moderne et d'art contemporain.

La galerie Vega a défendu B. et H. Becher, B. et M. Leisgen, Sol Lewitt, C. Viallat, B. Venet, Gilbert & George, le groupe CAP, J.-L. Nyst, J. Charlier, P. Corillon, N. Joosen...



Manette Repriels ©FluxNews

Le dernier voyage pour Manette Repriels et Nic Joosen



Nic Joosen: « Dans ma géométrie, je dis qui je suis et je me découvre. »

Qui était Nic Joosen?

On se rend compte de la qualité des personnes qui croisent notre route le jour où l'on est amené à partager avec elles un bout de chemin. L'exposition qu'elle fit dans le cadre de la galerie Flux il y a quelques années fut éclairante à ce sujet. Comment une habituée des sculptures publiques monumentales allait-elle se tirer d'affaire face à la problématique de gestion d'un espace contigu? La manière dont elle résolut ce problème, en présentant une installation originale s'adaptant au lieu, en a surpris plus d'un. L'étape décisive qui compta beaucoup pour elle fut sa rencontre avec Jo Delahaut. Ce grand

Maître de l'abstraction géométrique l'a encouragée énormément dans sa quête de vrai. "Dans mon travail, dans ma géométrie, je trouve que je fais des autoportraits réels. Je dis qui je suis et je me découvre, c'est une nudité qui n'a pas d'âge." D'une grande humilité, elle envisageait la création comme le fruit d'un long travail d'attention et d'écoute du monde qui l'entoure. "Je n'ai rien inventé, j'ai regardé. Je m'en suis nourrie et j'ai interprété ce que je voyais." De sa quête spirituelle, elle nous répétait qu'il était difficile aujourd'hui pour un artiste de s'autoriser un sens spirituel car ça ne colle pas avec la réussite et avec

l'argent. En parlant de sa galeriste, Manette Repriels, elle reconnaissait combien cette dernière l'avait stimulée et fait progresser dans son travail. Peu avant de partir, sereine, elle avait tenu à me présenter une des créations qu'elle souhaitait montrer dans ce qui serait finalement sa dernière exposition.

La galerie Faider présente les oeuvres de Nic Joosen du 15 février au 23 mars. 12 rue Faider 1060 Bruxelles . La galerie est ouverte du mercredi au vendredi de 14h. à 19h. et le samedi de 14h. à 18h. ou sur rendez-vous.T.+ 32 (0)2 538 71 18

« Les paysages de mers, la verticale de l'arbre se sont imposés à moi comme des rencontres incontournables », nous confiait Nic Joosen. On pouvait se rendre compte de la réalité de ses propos dans son dernier projet, présenté au parc du château de Jehay dans l'exposition « Arbres d'acier » organisée par Philippe Hoornaert. Cette exposition voyage, elle est visible pour le moment jusqu'au 28 avril près de Nancy au parc du Domaine de Montaigny.



A4 P8

Dans la Bibliothèque de Gauthier Hubert

œuvres qui, tout en conservant leur autonomie, s’enrichissent mutuellement d’une « couche significative supplémentaire ». « Bibliotheca » est fondé sur un scénario narratif similaire, qui repose sur la seconde des contraintes évoquées ci-dessus, celle de la chronologie. Dans la mesure où les compositions empruntent souvent divers éléments aux précédentes, leur numérotation guide le regard du spectateur dans la recherche de ce réseau de correspondance ; mais pour l’artiste, cela revient à écrire les uns après les autres les différents chapitres d’une histoire sans en connaître la fin. Détail non négligeable, Gauthier Hubert se réserve le droit d’éventuellement remplacer certaines toiles par d’autres durant le cours de l’exposition : il conserve donc le contrôle sur le déroulement du récit. Celui-ci, s’il emprunte sa substance à la vie de l’artiste, n’est pas autobiographique au sens limitatif du terme. Il évoque des influences, des rencontres, des projets d’exposition, et bien d’autres choses encore. Il renvoie également à des œuvres extérieures à « Bibliotheca » : tel dessin, dont un détail, transposé dans un nouveau médium, acquiert une nouvelle existence. Parfois, c’est le médium lui-même qui se voit offrir une seconde



A4 P7

Situé à la croisée de l’installation et de la peinture, le travail de Gauthier Hubert répond toujours à un système rigoureux prédéfini par l’artiste. Son nouveau projet pour la galerie Koraalberg à Anvers, « Bibliotheca », n’échappe pas à la règle. L’accrochage très spécifique des seize petits tableaux est organisé selon des règles géométriques strictes, qui font de l’espace une partie intégrante de l’œuvre : le spectateur pénètre dans un environnement global, qui influence à son insu sa manière d’appréhender la peinture.

Conçu en 1922 par l’ingénieur allemand Walter Porstmann, le format A4 découle de l’A0, soit un mètre carré de papier divisé en seize parties égales. L’A4 s’est rapidement imposé comme standard dans tous les domaines qui impliquent l’écriture ou l’impression : lettres, livres, magazines, journaux, ... : notre bibliothèque imaginaire universelle repose sur une formule mathématique. Le domaine des arts plastiques (ou plus précisément, celui de la peinture) est régi par d’autres formats, qui bénéficient d’appellations plus imagées : figure, paysage ou marine. Partant de ce constat, Gauthier Hubert a développé une réflexion sur l’application à la peinture figurative d’un ensemble de règles généralement associées au monde de l’écriture. Ses nouveaux tableaux sont tous de format A4 et, à l’image de documents destinés à l’impression, orientés façon « portrait » (vertical) ou « paysage » (horizontal). Chaque toile porte le titre « A4 », suivi de son orientation (« P » pour « portrait », « L » pour « landscape / paysage ») et d’un chiffre qui la situe au cœur d’une série : ainsi « A4-P1 » est-elle la première de la suite « portrait », et « A4-L1 » la première de la suite « paysage ». D’entrée de jeu, l’artiste s’impose au moins deux contraintes : celle du format, mais aussi celle de la chronologie.



A4 L4, courtesy galerie Koraalberg, Antwerpen.

La première – qui est aussi la plus évidente –, est plus complexe qu’il n’y paraît : non content de s’obliger à penser ses compositions en fonction d’un format dédié à l’écriture, Gauthier Hubert modèle l’espace d’exposition en fonction de celui-ci. La longueur totale des murs disponibles pour l’accrochage dans la galerie a été mesurée, puis divisée en dix-sept, révélant de la sorte seize points d’attache ; les tableaux sont ensuite placés à une distance rigoureusement identique les uns des autres. Cette géométrie secrète apparaît comme un écho à un projet antérieur de l’artiste pour la galerie Koraalberg, « So Artificial » (2006), qui reposait également sur un scénario d’exposition. Eva Wittox évoquait à cette occasion la création d’un réseau de significations entre les

vie, telle la toile usagée et réutilisée pour servir de support au portrait de Caspar David Friedrich, qui témoigne de l’intérêt particulier de l’artiste pour les accidents de la matière picturale. Mais ce tableau (« A4-P8 ») illustre également la logique du système mis en place pour « Bibliotheca » : dans le suivant de la série (« A4-P9 »), on retrouve l’éclat du regard de Friedrich, tandis que le reste de la composition a disparu. Impression fondée ou simple illusion, il existe clairement une interaction entre les deux œuvres, qui excède le niveau de la seule parenté formelle. Le même rapport se tisse entre deux « paysages », « A4-L23 » et « A4-L2 », par l’intermédiaire d’un coup de projecteur sur le rideau de scène figuré.

Déroutante au premier abord par sa complexité théorique, la peinture de Gauthier Hubert n’est pas pour autant hermétique. Les multiples plans superposés ou juxtaposés qui composent les petits tableaux, font écho à la multiplicité des lectures possibles d’une même image. Emblématique de cette logique sous-jacente, « A4-P7 » se présente comme le salon d’un collectionneur de peinture, vidé de sa collection ; seul subsiste, présence incongrue, un tapis sur le sol – qui est aussi une zone peinte supplémentaire, asymétrique et composée d’autres éléments géométriques plus petits. Les formes blanches fantomatiques qui parsèment les murs engagent un discours sur le tableau dans le tableau, tandis que le jeu des lignes, des plans et des matières, questionne l’acte de peindre

lui-même. Dans son ouvrage « L’instauration du tableau », Victor Stoichita a démontré comment la complexité du « tableau de genre » du XVIIe siècle, avec ses jeux visuels et l’intégration d’images annexes dans la composition centrale, traduisait au final le désir des peintres de mettre en valeur le « peindre », soit le geste de l’artiste. Ce n’est donc pas un hasard si Gauthier Hubert s’est par ailleurs intéressé au thème de saint Luc peignant la Vierge (Bruxelles, Sint-Lukasgalerie, 2006), un thème qui connu un succès fulgurant à l’époque où l’artiste tentait de s’affranchir du statut de l’artisan. Peinture d’idées héritière de la tradition conceptuelle, l’œuvre de Gauthier Hubert s’inscrit aussi dans une lignée bien plus ancienne.

P.-Y.D.

13 mars – 19 avril 2008
www.koraalberg.be



A4 P9

Lille accueille pour quelques mois une partie de la collection Pinault, avant son exil à Venise. Un échantillonnage où les chefs-d'œuvre se côtoient dans ce lieu gigantesque qu'est le Tri Postal de Lille.

L'ensemble s'avère une remise en questions des codes de représentation d'une société vouée à l'image. Le lieu, les objets, les êtres sont sujets iconiques. Pour qu'ils deviennent intéressants, les artistes ont besoin de les montrer sans se plier aux conventions, afin que le sens soit ou dans l'apparence, ou dans l'objectif poursuivi, ou dans les deux simultanément.

Dès l'entrée, le charme opère. Le hall est devenu une allée de lumières signée **Dan Flavin**, dans laquelle on déambule entre deux haies d'honneur de couleurs, promenade dans l'étrange, à travers des néons urbains dépourvus d'agressivité, un vrai parcours au sein d'une ébauche d'arc-en-ciel. L'endroit efface ses murs sans âme; l'espace s'habille de sérénité.

Omnipotence de la vidéo

La vidéo, ensuite, s'en donne à foison. Pour **Vico Acconci** la parole, traduite en plusieurs langues, forme cacophonie sur fond d'arme à feu, métaphore perceptible à condition d'avoir la patience de se laisser prendre progressivement par l'ambiance de son installation. Plus accessible et plus drôle, **Dara Birnbaum** ayant volé des images de sitcom propose de décoder comment la femme y prend des allures de poupées en vue d'influencer le public populaire. **Martha Rosler** a installé un kiosque jaune au sein duquel défilent des pubs pour nourriture, de sorte qu'apparaisse l'uniformisation industrialisée de la mal bouffe et la domestication des téléspectateurs. **Shirin Neshat** dénonce le clivage hommes-femmes entretenu par l'intégrisme islamique.

L'évidence de la réalité pose question tant les « chiot-chat » mis en vis à vis par **Fischli** et **Weiss** ont l'air du plus banal stéréotype qu'on oublierait volontiers de les regarder. Lorsqu'une caméra infrarouge enregistre toute une nuit dans un atelier déserté, le temps est piégé dans la place et démontre, avec **Bruce Nauman**, que quand il n'y a rien, il se passe toujours quelque chose. **Broodthaers** est présent avec la projection ironique d'*Une seconde d'éternité* ou comment, mis en boucle, le



Passage du temps, Dan Graham, Body Press, lille3000.com

fugace devient durée.

Mik Aernout détourne le fait divers dramatique en plaçant des figurants inexpressifs coincés sur un escalator, tandis que s'écroule artificiellement l'immeuble alentour. Les corps auto-filmés de **Dan Graham** créent un vertige. Le regard voyeur se fragmente. Il avise se morceler sa propre vision mise en abyme, alors que **Gonzalez-Foerster** le rend témoin de la banalité urbaine. **Pierre Huyghe**, quant à lui, montre une scène elliptique de Wenders accompagnée du récit du comédien expliquant ce qui n'est pas montré à l'écran, incitant à s'interroger sur les intervalles. **Vezzoli** réalise un docu-fiction où le faux pulvérise le vrai. Objectif que **Wilcox** atteint en trafiquant des docu-

ments filmés existants.

Entre violence et poésie

Anthologique, **Rosemarie Trockel** disperse 12 moniteurs reprenant quelques-unes de ses vidéos à happer de l'œil au-dessus de soi, misant sur une patience que le visiteur n'a pas toujours le temps d'avoir. En guise d'introduction à l'imaginaire, **Anna Gaskell**, insère les regardeurs entre 4 représentations, ils assistent à l'accouchement violent de *Peau d'âne* se disloquant indéfiniment en animal hybride. C'est entre deux projections que **Douglas Gordon** contraint à revoir, malaise compris, une séquence d'apprentissage au tir de Scorsese.

Le malaise, encore lui, naît de la fin engendrant le début d'un film burlesque de **Rodney Graham**, lui-même interprète du bourreau et de la victime. Le trouble vire du côté du factuel dans les vidéos d'**Abdel Abdessemed**, notamment celle du chat dévorant une souris ou celle de son joueur de flûte dont la nudité transgresse les tabous musulmans. Le Sud-africain **Kendell Geers** prolonge cela avec son installation basée sur *Massacre à la tronçonneuse*.

Gary Hill noie le spectateur dans un déluge de flashes, d'images, de mots enregistrés. Il s'agit de bombarder le cerveau de perceptions fragmentaires jusqu'à déstabiliser le rapport entre le sens et la pensée. Incontestable chef d'œuvre monumental au sein duquel on se sent transporté, habité, déplacé hors temps, inséré dans un espace impalpable, *Going Forth By Day* de **Bill Viola** place le visiteur dans le flux même de l'existence tant en sa symbolique qu'en sa perpétuation. C'est assurément une des pièces maîtresses de l'expo, à l'atmosphère de laquelle il est difficile de s'arracher.

Le réel de l'image ou l'image d'un réel

Les rapports entre réel et art sont aussi interrogés par la photo. **Gilbert & Georges** assemblent des clichés, agencés en croix gammée, pour dénoncer la déchéance par l'alcoolisme. Plus loin, des agrandissements géants aux symétries troublantes d'art naïf véhiculent de féconds symboles.

Cindy Sherman remet en cause le portrait. En se photographiant déguisée en personnages divers, elle fausse, avec le rire de la caricature, l'idée même de reportage anthropologique. Chez **Pierre et Gilles**, le portrait, retouché à la peinture, plonge dans le kitsch volontaire, à la fois révélateur des individus et référence à une culture populaire manipulée. **Piotr Uklański** parodie Dali en recréant sa célèbre tête de mort en assemblage anatomique.

Les paysages de **Hiroshi Sugimoto** renouent avec l'art japonais de la peinture délicate tout comme sa *Dernière Cène* ironise sur le transfert en poupées de cire

du tableau de Léonard de Vinci. Par ailleurs, **Thomas Struth** rappelle les peintures anciennes traduisant la luminosité intérieure des cathédrales et des basiliques. **Andres Serrano** provoque en immergeant des images dites pieuses dans des liquides insolites (comme l'urine, le lait, le sang) avant de les fixer sur pellicule, nimbées d'une phosphorescence quasi intrinsèque.

Pour **Ed Ruscha**, peindre revient à donner une dimension particulière à l'espace. Il transforme, par exemple, sa toile en empreinte lumineuse écrivant sur écran les mots *The End* chers au cinéma. Le film d'animation de **Kentridge** est d'abord un travail sur le dessin. Pastels et fusains se conjuguent pour une narration caustique, surprenante, efficace.

Michel François a monté une installation polysémique. Son *Bureau augmenté* prend en compte l'absurdité d'actes à accomplir, de travaux à réaliser, d'objectifs à atteindre. Il confronte art et existence, musée et vie. **Pfeiffer** se souvient d'Hitchcock. Il associe la célébrisime scène de la douche dans *Psychose* et l'omniprésence actuelle des caméras de surveillance. Le kitsch de Pierre & Gilles se retrouve chez **Noble & Webster**: leur sculpture lumineuse s'inspire des enseignes publicitaires dont elle parodie le tape-à-l'œil criard.

Michel VOITURIER

Au Tri postal, avenue Willy Brandt (en face d'Euralille) à Lille, du mercredi au dimanche de 10 à 19h, 21h les vendredi et samedi jusqu'au 6 janvier, jours fériés compris (infos 00 33 320 14 47 60 ou <http://www.lille3000.com>). Catalogue : Caroline Bourgeois, Elizabeth Lebovici, Benjamin Thorel, «Passage du temps », Milan, Skira, 174 p.

LIVRES



Jean François Pirson
«Dessine moi un voyage»
Ed. La Lettre volée

“Dessine-moi un voyage” ne raconte pas un, mais des voyages de Jean-François Pirson. “Explorateur d'espaces”, il nous emmène dans un périple aux destinations et temps confondus. Entrer dans son livre, c'est se laisser voyager, se laisser perdre au fil des photos qui égrènent la poussière...

Tons de sable et de terre. Poussière des routes, poussière des villes, poussière des murs abîmés, poussière de désert craquelé, poussière de lieux en ruines,...

“Voyager n'importe où, c'est vivre une durée...” dit-il. Au rythme des repas scandant les jours. Les images de ces repas témoignent des moments qui rassemblent autour de cuisines typiques. Gestes et gamelles du quotidien dans le sensible du regard du photographe. Emotion face aux immenses thermos roses côtoyant moult petits bols emboîtés, couchés en attente...

Dans le texte court ouvrant son oeuvre, Jean-François Pirson parle de morceaux de lui (photos, dessins, lettres, carnets de voyage,...) qu'il désire confier en tas dans une valisette rouge à l'une de ses filles née lors d'un de ses périples. Il évoque aussi un souvenir d'enfance, une marche familiale en montagne quasi initiatique et le jour où plus âgée, sa fille ouvrira la valise... Le temps est kaléidoscope, se diffractant et s'unifiant sans cesse...

De cette mosaïque d'instantanés vécus là-bas, ailleurs,Togo, Maroc, Iran, Mongolie, Bengladesh, Chine,... Mosaïque d'instantanés et de lieux: “Comment écrire le temps et l'espace?” se demande-t-il. Comment les dessiner, les sculpter, les refléter dans les yeux des lecteurs?

Dans le dénuement. Dénuement empreint de force. Dénuement de la chaise à la fois abandonnée, fière et droite

dans une ruelle de gravats. Dénuement de la table de ping-pong en ciment bleuté. Goal hallucinant en bordure de mosquée. Dénuement des hlm. Mais aussi, poids des nuages sur la montagne, tracés de verdure longeant un ruisseau d'eau, intensité du regard d'un homme...

Dans ces fragments, dans ces détails de vie, dans ces saute-moutons d'une culture à l'autre, d'un pays à l'autre, Jean-François Pirson nous offre la lune commune de notre humanité profonde.

Judith Kazmierczak.

A découvrir. Sorti dans la même maison d'édition: «Prenez et mangez, ceci est votre corps» Salo ou les 120 Jours de Sodome de Pier Paolo Pasolini Frank Vande Veire

L'auteur souligne dans son essai que Pasolini suggère dans Salo un lien entre le fascisme et le joyeux amoralisme d'une certaine avant-garde artistique. Il fait également sentir que le fascisme ne doit pas être entendu au niveau de la doctrine, mais compris comme une manipulation libidinale des corps dégradés et fétichisés...

Kahn et Selesnick : de l’image au récit

Inclassable, l’œuvre de Richard Selesnick et Nicholas Kahn se situe à la croisée de la photographie, de la peinture, de la sculpture et de l’ingénierie, le tout nourri d’influences héritées de la Renaissance italienne ou de la tradition des panoramiques géants du XIXème siècle. D’une grande complexité formelle bien que dépouillées, leurs images sont les chapitres de récits qui empruntent à la tradition du conte oriental. L’analogie avec la littérature ne s’arrête pas là, car l’écrit est chez eux indissociable du visuel : le spectateur choisit de s’inventer une histoire au contact des scènes fantastiques, ou se plonge dans la lecture des textes denses qui révèle la clé de l’histoire – sans jamais rien ôter au mystère de l’image.

La collaboration des Anglais Kahn & Selesnick – nés tous deux en 1964 – remonte à 1988 : ils conçoivent alors de vastes installations qui combinent des portraits peints sur des panneaux de plâtre, des sculptures en cire et divers éléments organiques, présentés dans des constructions inspirées de l’architecture rituelle. Ils décident ensuite d’abandonner le travail en studio pour renouer avec la photographie en extérieur, et expérimentent des prises de vues à 360° dans la campagne anglaise. Dès cette époque, ils intègrent costumes, décors et figurants dans de vastes mises en scène qui semblent placées en dehors du temps. Leur première série de grands panoramiques exposée en 1996, *The Flight Series*, contient déjà tous les éléments caractéristiques de leur démarche artistique : construction d’une histoire dont la structure évoque tant le récit historique que la fable, développement d’une mythologie personnelle, conception d’une scénographie muséale intégrant des objets fictifs comme des archives réelles, ... *The Flight Series* relate l’histoire d’un corps expéditionnaire fictif, le Royal Excavation Corps, à travers de grands panoramas tirés dans des tons sépia, afin d’ancrer la mise en scène dans les années trente ; l’exposition incluait deux des machines volantes utilisées à l’époque par le R.E.C.



Nicholas Kahn et Richard Selesnick : "Flyer" - de la série "City of Salt" 2001

Le récit connaît une suite avec *The Circular River* (1999), qui voit le Royal Excavation Corps envoyé en Sibérie dans les années quarante : des objets ethnographiques prêtés par le Musée de Novosibirsk apparaissent alors pour apporter une crédibilité historique supplémentaire aux grands panoramas sur toile d’apparence ancienne – en réalité des impressions numériques, mais effectivement assemblées à la main de manière artisanale, à l’image du travail de mise en scène. Kahn & Selesnick enrichissent leur iconographie en intégrant des références au chamanisme, à travers la rencontre des R.E.C. et d’un

indigène nommé Balog ; mais l’humour est également omniprésent, comme en témoigne la rencontre avec des scientifiques russes qui affirment avoir déterré un mammoth : la promesse d’une soirée arrosée à la vodka décide les Anglais à fraterniser avec eux, plutôt que de suivre leur guide inspiré par les dieux.

Réalisée en 2000, la série *Scotlandfuturebog* marque un changement majeur : les artistes ont pour la première fois recours à des procédés numériques pour combiner des scènes photographiées en Irlande, sur l’île de Skye et à Cape Cod. Les images acquièrent une gravité nouvelle, en écho aux paysages post-apoca-

lyptiques qu’elles sont supposées figurer. Dans ces montagnes désolées et ces plaines marécageuses, un peuple a survécu au désastre : à mi-chemin entre le portrait, la scène de genre et la fresque mythologique, les photographies de Kahn & Selesnick nous dévoilent leurs us et leurs coutumes, tandis qu’un texte décrit leur histoire.

Au noir et blanc de *Scotlandfuturebog* répond la couleur de *City of Salt* (2001) – des tonalités qui, tout comme le sépia des premières séries, évoquent des procédés de colorisation archaïques, liés aux origines de la photographie. Si les décors et les costumes évoquent les

orientalistes du dix-neuvième siècle, les textes de Sarah Falkner et Erez Lieberman – des paraboles sur le pouvoir ou la quête spirituelle – font écho aux relations conflictuelles entre Orient et Occident qui caractérisent notre époque. Au centre de ces récits se trouve une ville imaginaire bâtie en sel, dont une maquette complexe est réalisée en céramique. De ce point de vue, sans doute leur dernière série en date, *The Apollo Prophecies* (2004) est-elle la plus ambitieuse : conçue dans le cadre d’une collaboration avec les étudiants de Toni Morrison à l’Université de Princeton, elle a nécessité la construction d’imposantes structures, la conception de costumes originaux et de décors complexes. Dans un style narratif directement inspiré du cycle peint par Masaccio pour la chapelle Brancacci, les photographies panoramiques – réalisées cette fois entièrement en digital – et les textes qui les accompagnent, décrivent l’arrivée sur la lune dans les années soixante d’astronautes américains et russes... et leur rencontre avec les membres d’une autre expédition terrestre échouée là au début du XXème siècle.

Présentes dans de nombreuses collections publiques et privées aux Etats-Unis et en Europe, les photographies de Richard Selesnick et Nicholas Kahn ont aussi fait l’objet de publications de grand format, qui respectent le format très particulier des images. L’exposition à la galerie Aeroplastics offre une occasion rare de découvrir les multiples facettes d’une oeuvre complexe, synthèse réussie du visuel et de l’écrit.

P.-Y. D.

Aeroplastics Contemporary
22/02/08 - 29/03/08
www.aeroplastics.net



Michel Boulanger, *Un Pas*, 2000-07

Michel Boulanger expose à la galerie Bernard Bouche

Michel Boulanger se pré-occupe de la résonance de l’œuvre et de son écho dans l’espace qui l’entoure. D’aucuns se souviendront de sa "Caisse et un son" exposée au Pavillon Belge à la Biennale de Venise en 1978 ou encore de sa "Boîte de Zagora" présentée au Musée des Beaux Arts de Liège en 1985. C’est d’ailleurs une suite de sa "Boîte de Zagora" qu’il présentera à la galerie

Bouche. Composée de divers matériaux (cannes, bâtons, fer, plâtre, Tau en acier...) placés à la verticale, cette pièce se situe sur un parcours de plus de vingt ans et évoque, pour l’artiste, une suite d’expériences vécues. Constamment à la recherche de l’essence même du corps, le dessin acquiert chez lui une importance primordiale. Pour lui, un état de réceptivité maximale est indispensable pour qu’à un moment précis, sans aucune forme de préméditation, il puisse laisser courir son pinceau sur la feuille. Souvent en quête de "vrai", Michel Boulanger évoque des rapports entre des dessins d’époques différentes pour mieux en révéler leur part cachée. Michel Boulanger entasse dans une farde quelques

dessins qui, à son sens, parviennent "au vrai" après un temps plus ou moins long. L’artiste présentera à la galerie un grand triptyque représentant une petite silhouette nue accroupie avec deux dessins abstraits, un carré rouge et un Tau. La silhouette oscille, atteignant la limite ténue séparant l’état d’une chose qui se dissout ou qui prend forme. Si elle évoque un dessin en négatif, le carré adopte, dès lors, l’aspect d’une plaque photographique. "Nous sommes des négatifs: le monde joue le rôle de bain révélateur par rapport à l’individu", nous dit-il.

A partir du 12 janvier à la galerie Bernard Bouche, 123, rue Vieille du Temple, Paris. F-75003

Van Marcke Photo Award, le temps suspendu...

Le lauréat en 2007 est connu, il s’appelle Arno Roncada, il a été désigné à l’unanimité par les membres du jury !

Les commentaires, ont mis en avant la grande cohérence de l’ensemble qui leur était proposé. Ils ont insisté sur ses qualités esthétiques, sur l’usage judicieux de techniques favorisant la précision dans le détail et une étonnante maîtrise de la couleur. S’exprimant à propos du thème - le "temps" - le jury a considéré qu’il était infiniment plus présent qu’il n’y paraissait à première vue !

Chaque lieu représenté - altéré, dénaturé, abîmé, transformé - porte en effet la trace de son passage. A l’évidence, la photographie a un rapport avec le temps, qu’elle se plaît à figer. En l’occurrence, il



Arno Roncada, *Double* 2005, 100X128 cm

s’agit ici d’un temps lentement traversé, et comme suspendu... Dirk Braeckman : "L’une des principales raisons qui explique la participation au jury du Van Marcke Photo Award est bel et bien le fait que la récompense consti-

tue l’un des seuls soutiens financiers attribués aux jeunes qui sont doués pour la photographie."

visible au SMAK jusqu’au 20/01/2008

Le volcan a rejoint les étoiles...



En 1959, il réalise "Déjà s'envole la fleur maigre". Le film met en scène la vie quotidienne des familles immigrées du Borinage. Retiré de l'affiche à Bruxelles, malgré le soutien de réalisateurs italiens tels que Rossellini ou De Sica, le film ne sera redécouvert qu'en 1994, en France.

Les alouettes resteront-elles suspendues en plein vol? Questions à Jean-Claude Riga...

Disparu en septembre dernier, Paul Meyer est connu comme l'inventeur du cinéma wallon. Peut-il apparaître comme l'homme d'un seul film? C'est en effet la question que l'on peut se poser lorsque l'on se rend compte de l'échec de finalisation de son deuxième long métrage. Paul Meyer avait le projet de réaliser *La mémoire aux alouettes*, un scénario co-écrit avec sa compagne Anne Michotte. Tourné aux deux-tiers, ce film n'a pu être terminé, s'étirant en longueur et subissant les aléas imprévus d'un parcours chaotique. La mort de deux des producteurs de ce film a pratiquement empêché Paul Meyer de le finaliser à temps. Le très beau documentaire qu'a réalisé Jean-Claude Riga sur le cinéaste est éclairant car il nous restitue, entre autres, le combat pathétique d'un réalisateur pour boucler le budget de son film. Il nous livre également, avec une grande rigueur sélective, les quelques rushes du dernier tournage. La question qui brûle directement les lèvres suite à la vision de ces rushes concerne ces images: une fois rassemblées, ces images ne pourraient-elles pas constituer un magnifique épilogue à la démarche du cinéaste? Pourra-t-on les voir un jour dans leur entièreté? C'est la question qui taraudait l'esprit d'une grande partie des spectateurs présents le soir du passage de ce documentaire au cinéma Le Parc.

Lino Polegato: Aurons-nous la chance de voir un jour le montage des rushes du dernier film de Paul Meyer?

Jean-Claude Riga: Aux dernières nouvelles, il ne reste plus qu'un producteur en piste (l'italien et le belge sont en faillite, reste le producteur français). Rien en vue pour le moment. Les rushes sont dans le stock d'un tribunal de commerce à Turin suite à la faillite du producteur italien. Ils sont à vendre. Les Français qui restent en piste hésitent à racheter ces rushes. Il y a des films de ce type qui n'ont pas été fini

et qui ont malgré tout trouvé une autre fin. Ca dépend aussi d'Anne Michotte, l'ex dernière compagne de Paul Meyer. Je suis plutôt pessimiste...

Voulait-il vraiment terminer son film?

Dans certaines conditions. Le budget de trois millions d'euros a été en partie dépensé. Il restait de l'argent, mais plus assez pour faire le film comme lui le voulait, c'est à dire selon le scénario original. La discussion tournait autour de comment faire pour trouver de l'argent qui permette de boucler ce scénario là et pas autre chose. Je me suis personnellement engagé auprès de Meyer pour trouver de l'argent. Je suis allé, entre autre, à Wallimage mais nous n'avons pas réussi à trouver les appuis nécessaires. Pendant cinq ans, il a dormi avec les deux tiers de ses rushes. Cet état de non finition du film, il a fini par s'y habituer. La polémique constante sur le manque d'aide pour ce film prend finalement la place sur autre chose.

Pour Meyer, qui est militant et engagé politiquement, le débat ne se situe pas seulement au niveau du contenu du film mais aussi en coulisse, avec notamment ses rapports aux producteurs, et aux institutions. Il a envie que les choses se passent d'une manière juste et équitable. Il mène la contradiction. Il s'est nourri de théories révolutionnaires. Il n'est pas seulement en train de faire un film, il est aussi en même temps réalisateur. Et à l'extérieur du film, il est dans un rapport d'opposition, de débat et de conflit avec le pouvoir. Meyer est un des derniers à avoir conservé cette mobilisation politique à l'extérieur du film. Il y a un certain opportunisme chez les réalisateurs ou chez les artistes qui est de dire: c'est important que le film ou l'oeuvre existe et puis on verra.

Pour l'avoir côtoyé durant plus de deux ans, qui était finalement Meyer? Un anarchiste?

C'est un anarchiste mais avec une formation philosophique au niveau d'Hegel et du marxisme. Il a un sérieux bagage philosophique, ce n'est pas seulement

un homme de terrain. Il était isolé et était assez proche d'ouvriers, d'anciens mineurs. Au départ, il y eut l'expérience théâtrale avec Bertold Brecht. Il connaissait tous les textes théoriques d'Eisenstein, sans avoir jamais vu ses films. Il les a vus après. Quand Meyer a commencé ses films, il racontait qu'il avait vu King Kong et Chaplin dans un cinéma de village dans les cantons d'Eupen, juste après la guerre 14-18. Quand il est allé projeter en Italie son film "Déjà s'envole la fleur maigre", qui a été vu avec émotion par Rossellini, De Sica et De Sanctis, ils ont trouvé le film formidable mais ils ont éclaté de rire quand Meyer leur a dit que ce film était taxé de néoréalisme. Pour eux, il ne l'était pas... Peu de gens le savent mais à un moment de sa vie Meyer a aussi été clown pour les gosses.

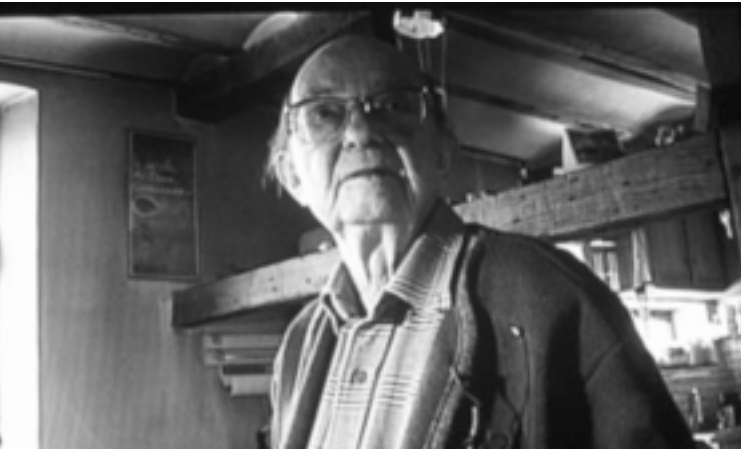


Cette image est extraite du dernier film non terminé de Paul Meyer. Elle nous montre le fils qui pose délicatement sa tête sur la mini-caldeira du cratère refroidi. La boucle est bouclée...

Disparition de Paul Meyer

Paul Meyer est mort la nuit de ses 87 ans, pendant la projection de *Paul Meyer et la Mémoire aux Alouettes*, le film qui lui était consacré au récent Festival de Namur. Malade, il n'avait pas pu assister à cet ultime hommage réalisé par Jean-Claude Riga. Les deux grandes photos alignées en diagonale sur cette page, tirées de ce documentaire, nous parlent plus qu'un long texte... Du terril au volcan, la symbolique d'un cheminement à l'envers est on ne peut plus claire. D'un côté, la danse, une ronde joyeuse au pied d'un terril, l'axis mundi, symbole d'un monde "relié" à jamais disparu, celui de l'entraide et du bonheur simple qui soudent les hommes. De l'autre, -extraite des rushes de son dernier long métrage non terminé- l'image de deux hommes "déliés", perdus, en quête d'identité et de racines, au pied d'un terrain volcanique quelque part dans le sud de l'Italie. Un retour aux sources imprégné du rapport au père.

Passer de mémoire dans ses films, Paul Meyer imposait son cadre. Comme le souligne Patrick Leboutte, "aujourd'hui, le cinéma d'auteur existe encore mais on lui impose des cadres formatés, qui ont pour noms: Vivendi, Canal +, etc. Si vous ne correspondez pas à ces cadres vous vous faites jeter." C'est probablement contre ce formatage imposé que Paul Meyer a dû lutter toute sa vie...



L'obsession de Paul Meyer: filmer ce qu'il y a de commun dans l'homme.

Paul Meyer aimait répéter, « Plus qu'un cinéaste, je suis un gars qui affirme ce qu'il pense. Il est extrêmement dangereux de dire ce qu'on pense. C'est une attitude qui peut déplaire fortement. » Il avait pu s'en rendre compte très tôt, en 1956, déjà avec "Klinkaart", une oeuvre qui se situait entre documentaire et fiction et qui dénonçait le harcèlement exercé par le patron d'une briqueterie sur ses jeunes ouvrières. Censure de la télévision flamande.

Un constat: avec Meyer le réel devient scandaleux! Deuxième tentative, en 1959 avec "Déjà s'envole la fleur maigre". Le film a été désavoué par le gouvernement belge qui le lui avait commandé! Le film ne sera redécouvert qu'en 1994, en France, bénéficiant d'une critique fort élogieuse. Ce succès tardif le pousse vers un troisième film. Il entame, à près de 80 ans, "La Mémoire aux Alouettes", ode à la classe ouvrière, "à l'usage de la fragilité de la mémoire comme instrument du pouvoir", disait-il.

UCCA, Ullens Center for Contemporary Art, a été inauguré en novembre dernier. L'événement ne passe pas inaperçu. Il a été bouclé avec une rapidité qui laisse songeur plus d'un acteurs culturels de notre Europe. Un peu plus d'un an on suffit à mettre en marche l'équipe dans une ancienne usine (8.000m²) entièrement restaurée. Les bâtiments se trouvent dans la fameuse zone *Seven-Night-Eight*, représentative de l'incomparable essor de l'art contemporain chinois. Ancienne zone militaro-industriel désertée, elle s'est vue investie depuis quelques années par des artistes de tout bord. Ils y ont installé leurs squats, ateliers et lofts et ont rapidement été rejoints par les galeries, librairies et autres marchands de culture. Le quartier abrite aujourd'hui une faune de plus en plus sélecte qui n'est pas étrangère à la grimpe des prix immobiliers. Si cet engouement permet de ne plus craindre au quartier d'être rasé par les autorités, on peut redouter sa mutation en cité-musée, nostalgique d'une folle création chinoise forcée à se déplacer.

L'UCCA, qui aimerait asseoir l'identité culturelle du site, est un modèle unique dans le pays. Il est le fruit d'une initiative uniquement privée. Le couple belge qui est à l'origine de ce projet est animé de longue date d'une véritable passion pour l'art chinois – d'abord classique puis contemporain. Guy et Myriam Ullens ont rassemblé une collection digne de musée au cours de leurs nombreux voyages dans l'empire du milieu. 'La collection est le fond de sauce' affirme Guy Ullens. *Un fond de sauce* qui compte aujourd'hui près de 2000 œuvres, tout supports confondus (peinture, photos, installation multimédia ou sculpture). Elle sera l'ingrédient premier d'une

UCCA à Pékin

Un couple de collectionneurs belges offre à la capitale chinoise son musée d'art contemporain.



Rong Rong, Beijing Eat Village, photo of performance, 1994
courtesy Guy & Myriam Ullens Foundation

exposition qui ouvrira ses portes pendant les JO de Pékin (juillet 2008).

L'architecte français Jean-Michel Wilmotte a été chargé de métamorphoser l'ancienne usine en *cathédrale* de l'art contemporain. Tout y est d'un blanc

immaculé, aligné aux normes muséales internationales les plus strictes. Seule une monumentale cheminée conservée dans la nef principale rappelle le passé industrielle du lieu. La salle principale, plongée comme le reste dans une lumière zénithale, fait plus de 2000

m?. Elle est prête à accueillir de grandes expos thématiques aussi bien que des projets expérimentaux destinés à stimuler et soutenir la jeune création chinoise, nous affirme Fei Dawei - le directeur artistique du lieu. Le 'Moma chinois', comme on le qualifie déjà, n'entend pas soutenir des propos trop engagés politiquement. 'C'est une question de bon sens' rétorque subtilement Guy Ullens. 'Il s'agit d'un musée chinois, géré par des chinois, vu par des chinois, mais doté d'un regard international'. Le collectionneur belge entend donner à son centre les moyens d'être un pôle culturel autant pour les artistes nationaux qu'internationaux. Il y a placé pour ce faire de grandes pointures du monde de l'art. On y retrouve notre compatriote Jan Debaut, anciennement directeur de collection au Tate Modern de Londres, le célèbre critique d'art Fei Dawei et l'artiste et curateur, Colin Chinnery.

Sous ses airs débonnaires et jovials, Guy Ullens est un entrepreneur aguerri. Il donne cinq ans au musée pour voler de ses propres ailes. Un volet commercial s'ajoute pour ce faire aux rêves culturels. UCCA abrite une boutique de luxe, des bars, un restaurant et des Salons VIP à louer. Le centre entend mener une politique culturelle d'éveil à la croissance, capable de rebondir face à l'actualité galopante. De préoccupations compréhensibles dans un pays où rien n'est acquis. Elles

ne sauraient pourtant suffire. On attend d'un centre comme l' UCCA une véritable réflexion sociologique et historique sur ce que sont les propositions artistiques en Chine. Une façon de recontextualiser leurs singularité et d'éviter d'en faire un produit occidental de surenchère économique. L'exposition inaugurale '85 new wave' consacrée à la riche période des premiers moments de l'avant-garde chinoise, laisse espérer un accès dans ce sens.

Wivine de Taux

UCCA (Ullens Center for Contemporary Art)
4/Jiuxianqiao Lu
Chaoyang District Beijing mailbox
8503 P.R. CHINA 100015
http: //www.ucca.org.cn

Fabrice Samyn

Ecriture du temps.

Fabrice Samyn et Kelly Schacht ont été sélectionnés par Devrim Bayar – assistant curator au Wiels - afin de rallier la nouvelle édition du programme d'exposition A4. L'occasion de s'intéresser de plus près au travail de Fabrice Samyn, un jeune artiste qui appréhende le temps à travers l'image et les différents degrés de présence qu'elle recèle.

Deux projections simultanées affichent en noir et blanc des formes floues, repliées sur elles-mêmes. Placées dans une échelle incertaine, entre macrocosme et microcosme, elles sont à la fois noyau cosmique et secret d'une blessure. Formes closes ou offertes, ce sont des ombilics peints à travers les siècles, que Fabrice Samyn a ici rassemblés. Adam et Eve – couple originel - imaginés par tant de grands maîtres de l'histoire, affichent le symbole de leur lien à la mère. L'artiste a voulu souligner ce paradoxe de l'iconographie ainsi que le mystère de ce fragment sans fond. Cette projection annonce d'emblée des thèmes chers à l'artiste – l'image, son utilisation, les conventions de sa représentation et les nouveaux lieux qu'une appropriation peut en donner. Dans cette optique, Fabrice Samyn arpente à travers le monde les espaces dédiés à l'art. Les musées sont pour le jeune artiste le lieu de nombreuses interrogations. Dépositaires des images du passé, ils nous éloignent de la réalité extérieure tout en imprimant sur notre corps le souvenir en

fragment de ce qui a été.

Giacometti disait : 'Ce qui m'intéresse dans toutes les peintures, c'est la ressemblance, c'est-à-dire ce qui pour moi est la ressemblance : ce qui me fait découvrir un peu le monde extérieur.' Samyn établit à sa manière cette volonté de ressemblance en ranimant l'image du passé par de nouvelles traces de vies. Il désire éprouver l'œuvre, afin que la 'texture imaginaire', dont parle Merleau-Ponty', en soit enrichie. Il récupère ainsi des toiles sur les marchés et agit de manière subtile sur la composition. Ici par un nettoyage local du verni, il inscrit sur le visage de deux personnages l'ovale d'un miroir. La magie de celui-ci – 'qui traîne dehors ma chair, et du même coup tout l'invisible de mon corps'?- nous intègre à l'échange des deux figures. Ailleurs, il laisse apparaître la structure en croix du châssis dans un Jugement Dernier ou l'intrusion d'une main dans une scène de Miséricorde. La réconciliation envisagée initialement par la présence du Christ, l'est aussi par l'éveil de la matière, évoque l'artiste. L'intervention a creusé le temps de l'œuvre. Elle l'a creusé comme une radiographie afin d'en définir les différents degrés de présence. Il s'agit de pousser une porte, d'ouvrir une fenêtre et de découvrir l'instabilité des choses. Forme, couleur, espace- temps ne sont jamais définis. Ils apparaissent et disparaissent avec le regard qui se place devant eux. Les peintures à l'huile de Fabrice Samyn convoquent aussi l'écriture du

temps. La lumière y tient le rôle principal. Elle fait son chemin à travers huit niveaux de couleurs primaires, sans vouloir résister à l'effacement de l'objet. Une flamme se mue en organe sexuel, un flash en masque funéraire, chaque image est une réponse à la précédente et se situe à la fois aux croisements de mille autres. Elle n'en possède pas moins un aspect tactile évident. On perçoit l'aspect marbré d'une peau, le relief gratté d'un visage calciné ou une crinière qui coule, fluide, jusqu'au limite du cadre. La matière rallie les antinomies de la condition humaine en un archétype aussi repoussant que désirable.

Une figure hors temps et hors sexe, comme le sont ces *torses d'athlète* qui clôturent le parcours dans *The Mausoleumshop*.

leumshop. Ils sont réalisés en cire à l'image de l'Androgyne, idéal de 'l'unité primitive de l'être humain' dont parle Platon dans le Banquet. Figure-pilier, figure-bougie, d'un mausolée reconverti pour sa nouvelle fonction. *The Mausoleumshop* interroge l'étrange sensation de dévotion que l'on peut ressentir dans les lieux d'art et l'utilisation commerciale évidente qui en est faite. Quand l'objetsouvenir est consommé sans modération, la frontière entre l'enchantement de la vision et l'idolâtrie n'existe plus. C'est ce constat qui préfigure aussi l'installation sonore du *Vu Dort*. Le visiteur est guidé dans le noir par le flux incessant de parole et la pulsion photographique qui entoure la *Joconde*. Il en résulte un brouhaha hypnotique ne laissant d'autre choix au visiteur que de questionner

l'objectivité de ses perceptions. Fabrice Samyn invite à réfléchir sur la liberté de notre regard. Image en creux, métamorphose de la peinture, sculpture en cire destinée à être consommée, le travail de Fabrice Samyn est une suite d'interrogations sur la vulnérabilité de nos perceptions et la fragilité de la présence face à l'absence.

Wivine de Taux

'MERLEAU-PONTY M., *L'œil et l'esprit*, Gallimard, Paris, 1964, p.24.

A4 : Kelly Schacht et Fabrice Samyn Intervalles Jusqu'au 20 janvier 2008 Palais des Beaux-Arts



Fabrice Samyn, The Mausoleumshop (2007)

Les lignes intérieures de Philippe Lavandy



Philippe Lavandy, photo, “les lignes intérieures”

Certaines fins de jour d’automne ou d’hiver, il lui fallait prendre le train pour rentrer chez lui. Le trajet durait vingt minutes. C’était à la fois long et court. Peu à peu la nuit tombait et plongeait les compartiments en suspens, les navetteurs en état second entre fatigue et lâcher prise. Pour tromper le temps, dans l’espace clos des wagons où chutait doucement la nuit, Philippe Lavandy a posé son appareil photos. Dans le ralentissement de cette ambiance alanguie, il a photographié à très faible vitesse. Il a alors découvert des images échappant à la contrainte figurative, des images plus picturales que photographiques ! Ensuite, il a systématisé sa méthode s’appuyant sur la lumière déclinante et sur le reflet des vitres du train. De là sont nées les lignes intérieures. Lignes de force qui racontent les êtres quand ils se sont délestés et des mots et des masques. Lignes d’indicible que seule l’image capte au détour d’un reflet de vitre. Des étrangers, dans l’imprévu du partage d’un compartiment avec l’artiste, se sont livrés très nus à l’objectif discret de Patrick Lavandy en quête du vrai de l’être. Complicités de pénombre et de non-dit ont émergé. Abandon de soi dans ce trajet d’intime silence d’une gare à l’autre, d’un être à l’autre, de soi à soi. «Je me suis intéressé à ces gens fatigués dans le train. Ces gens dans une sorte d’entre-deux. Perdus en eux-mêmes, frôlaient-ils le vide ou touchaient-ils à une part habituellement inaccessible de leur être ? J’ai essayé de me représenter leur intérieur. L’exposition aux Brasseurs retrace dans l’ascension des différents niveaux, ce passage du dehors vers le

dedans. Au rez-de-chaussée, c’est comme un hall de gare, une sorte de salle des pas perdus avec des photos chargées de beaucoup d’informations. Plus les visiteurs arpentent les étages du lieu, plus ils pénètrent dans une obscurité en lien avec des images très intérieures. Je voulais une forme de mise en abîme dans l’accrochage des photos. J’avais même imaginé de distribuer des lampes frontales aux visiteurs pour accentuer l’ambiance de nuit. Le crépuscule est devenu mon moment privilégié pour photographier, pour échapper au figuratif et favoriser cette impression « d’apparition » surgissant de l’obscurité... » Philippe Lavandy s’intéresse au passage de l’univers social chaotique de l’être vers son univers intime et sacré. Il quête la vérité de chaque personne photographiée. Le paraître ne l’intéresse pas. Il gratte plus loin. Sous les couches du paraître. Dans son trajet personnel, l’artiste a aussi beaucoup creusé dans le sens de la recherche de soi. Après avoir été longtemps journaliste, jonglant avec les mots dans ses critiques littéraires, il a voulu passer à une autre dimension, accéder à plus de réel, loin des mondanités et d’autres artifices sociaux. Accéder à un travail personnel aussi. Il est alors parti vers le Nord, vers le sauvage des paysages d’Ecosse, dans une tentative de donner une vision de l’errance et de l’espace dans ses images. Des paysages d’Ecosse, il a glissé vers les paysages humains. Autres dédales, où il faut chercher le fil, la ligne. « Je cherche le vrai. Dans le moment, je trouve l’intensité. Dans le résultat, je touche à un travail sur la condition

humaine avec sa solitude existentielle. J’aime travailler sur ce qu’il reste chez les gens quand ils ont laissé tomber tous les masques ou quand ils ne se sentent pas obligés d’en porter... Ces navetteurs sont des gens crevés. Ils ne se sentent plus obligés de porter un quelconque masque... Il ne reste plus rien... C’est ça qui est étonnant... Ne pas savoir si en face de soi, il y a le vide ou une âme... Une vraie... » Amateur de frontières entre jour et nuit, entre vide et âme, entre éveil et assoupissement, entre dehors et dedans, Philippe Lavandy tente de saisir les zones limites de l’être qui se présente à lui tel qu’il est : flou, grave et sans fard. S’il est possible de glisser sur certaines photos de l’expo aux Brasseurs, il est encore plus possible de tomber en vertige dans les abysses de nombreuses autres. À risquer. À la tombée du jour. Aux heures fauves. Dans les feux rougeoyants du clair-obscur.

Judith Kazmierczak.

« Aux Brasseurs »
Rue des Brasseurs, 6 - 4000 Liège
Du 21/11 au 22/12, du mercredi au samedi de 15 à 18h www.brasseurs.be

« Duet » : Bernard Gigounon au Musée des Arts contemporains du Grand-Hornu

Dans le cadre de son cycle « Cabinet d’amateurs », consacré à la mise en valeur d’une œuvre particulière par son exposition dans un espace qui lui est entièrement dédié, le Mac’s présente un triptyque vidéographique de Bernard Gigounon, intitulé « Duet ». La pièce illustre les préoccupations majeures de l’artiste : à la fois musicien et plasticien, il accorde dans ses vidéos une place fondamentale au son, envisagé comme un élément constitutif de l’image animée.

Tandis que la banalisation du numérique met aujourd’hui à la portée de tous des moyens techniques réservés naguère aux seuls professionnels, Bernard Gigounon revendique le recours à la simplicité, et n’a jamais recours à un matériel sophistiqué ; des vidéos telles que *Cascade* ou *Interlude* par exemple, revisitent avec humour le principe des 24 images/seconde qui fonde le cinéma : pour la première, il recrée manuellement l’impression de mouvement tandis que, dans la seconde, il filme la trieuse d’une photocopieuse en action. Remarquable par son rapport inversement proportionnel

entre la technologie utilisée et l’effet produit, citons encore *Starship*, qui présente plusieurs vaisseaux spatiaux évoluant sur un fond de nuages et de ciel bleu, ou dans le noir interstellaire – en réalité, des images de simples navires rentrant au port, coupées horizontalement puis réassemblées bord à bord, de manière à créer un effet de parfaite symétrie. La musique composée par Bernard Gigounon joue dans cette vidéo un rôle double : d’une part, elle enveloppe le spectateur dans un environnement sonore et visuel mais, surtout, elle le conforte dans son impression d’assister à la projection d’un film de science-fiction sur la conquête spatiale (ou dans son désir de continuer d’y croire, une fois découvert le subterfuge visuel). Tel est le statut paradoxal du son chez Bernard Gigounon, à la fois plus réel que l’image tout en renforçant le caractère fictif de celle-ci. Un autre exemple de cette relation particulière est donné par *Looking Up* : ici, les bruits des grillons, remplacés progressivement par le chant des oiseaux, accompagnent naturellement la transformation d’un ciel étoilé en vue diurne d’un sous-bois – un subterfuge visuel obtenu par un simple éclaircissement progressif



ténor Olivier Berten, le Botanique,

de la scène, « trucage » que la bande son tend à dissimuler le plus longtemps possible.

Sculpteur de formation (Ecole Nationale Supérieure des Arts Visuels, Bruxelles), Bernard Gigounon s’intéresse donc tant à plasticité de l’image qu’à celle du son et de la musique. L’exemple le plus abouti de cette démarche est la double projection de *Prélude* et de *Standing Ovation* (telles que présentées à la galerie Paolo Boselli en 2005), dialogue entre Claude Debussy et Jean Renoir. D’un côté, le Prélude numéro 3 dit *Vent dans la plaine* est retranscrit sur un écran en onomatopées animées ; de l’autre, les images sur la

rivière d’*Une partie de campagne*, en travelling arrière, sont accompagnées d’un tonnerre d’applaudissements qui « miment » le bruit de la pluie sur l’eau. Son et image s’additionnent et se contredisent, pour créer un univers doublement fictif.

Pour *Duet*, Bernard Gigounon reprend le principe du dialogue par projection interposée. L’œuvre se compose de deux parties distinctes : dans la première, deux chanteurs professionnels – Elise Caluwarts et Olivier Berten – se tiennent de part et d’autre d’une large rivière, et interprètent une cantate de Jean-Sébastien Bach. Le même procédé est appliqué au

jazz pour la seconde partie, dans laquelle Gino Lattuca et Greg Houben, séparés par le canal de Bruxelles, improvisent un duo de trompette sous un pont. Chaque musicien apparaît en plan fixe sur deux écrans qui se font face, tandis qu’une troisième projection évoque l’espace qui les séparait au moment du tournage. Lieu fictif dont l’unité repose sur le son et l’image, *Duet*, à l’image de *Prélude/Standing Ovation*, crée une rencontre entre l’art lyrique et la vidéo, à laquelle vient s’ajouter le jazz. Bernard Gigounon défend le mélange des genres, et l’accès par tous à la culture musicale : ainsi *Duet* a-t-elle été montrée dans le cadre des *Nuits Botaniques* de Bruxelles, un événement pourtant orienté Pop/Rock. C’est en sculpteur qu’il aborde la musique, comme un matériau qui modèle l’espace et influe sur la manière dont il est perçu : *Duet* est une sculpture multimédia, faite d’images et de sons.

Mac’s
Du 13 janvier — 9 mars 2008
Cabinet d’amateurs II : *Duet* (2007), Bernard Gigounon

P.-Y.D.

Couvent des Cordeliers à Paris: Exercice de fin d'étude pour 13 jeunes commissaires.

Cette exposition est le fruit d'une collaboration entre deux ateliers de l'École Nationale des Beaux Arts de Paris (ENSBA) et le Master professionnel instauré à la Sorbonne (Université Paris I) pour les étudiants sortant d'Histoire de l'art. Au fond, c'est la conduction d'un exercice de fin d'étude pour les « jeunes futurs commissaires » instruits sur ce qu'est une exposition, sa conception, sa mise en place, sa gestion et sa diffusion, et formés à la fonction de curateur. Si ces post-diplômes font floraison en France (et ailleurs, en Espagne notamment) au point que les musées et autres structures culturelles débordent de demandes auxquelles ils ne peuvent répondre, il n'en reste pas moins que l'épreuve finale exigée ici témoigne d'un type d'engagement intéressant à plus d'un titre: le mode de sélection par treize commissaires en herbe au sein d'un panel de cinquante artistes sortant des ateliers de Patrick Tosani (photo) d'une part, et de Bernard Piffaretti, Sylvie Fanchon et Dominique Figarella (peinture) de l'autre, le travail d'approche des artistes et de l'œuvre en élaboration, l'exposition en soi, son montage, l'accueil, le catalogue, des événements en soirée. En bref, la dynamique que sous-tend tout bon programme de ce genre que ce soit à petite ou grande échelle.

Dans les faits, « Pression à froid » s'est monté en l'espace d'un an environ. Les treize commissaires ont établi le contact avec les deux ateliers et leurs ex-étudiants sortis il y a un ou deux ans, ont vu les travaux et ont rencontré les artistes pour choisir ensuite, par vote à main levée (entre commissaires), les œuvres les plus appréciées. La somme des voix que recevait tel ou tel artiste a décidé des participants retenus pour le lancement du projet. Cette manière de travailler se



Anthony Peskine (en collaboration avec Nazheli Perrot), Poisson, 2007, photomontage, 50 x64 cm

voulait démocratique et c'est bien sûr, là où le bât blesse. Les bonnes intentions ne donnent pas nécessairement le meilleur cru ! C'est-à-dire que l'esprit démocratique, l'éthique et le sens des responsabilités partagées, fatalement intégrées au projet, ne suffisent pas à donner consistance à une bonne exposition. Pire, elles risquent d'enfouir le particularisme de l'œuvre et de son auteur et d'effacer la voix du commissaire, davantage en sourdine. Or, ces traits distincts (ou distinctifs) s'ils ne garantissent rien, favorisent le déploiement d'une singularité de

l'exposition et la curiosité qu'elle suscitera. Aux Cordeliers, ce ressort a été d'autant plus gommé qu'une fois les treize artistes sélectionnés par le groupe (et non par les personnes), chaque commissaire en exercice s'est responsabilisé d'un d'entre eux au gré des circonstances. Peu de place au choix personnel donc, et peu de cohérence. En même temps, comment aurait-il pu en être autrement avec autant de commissaires ! Mis à part les conditions matérielles du lieu (un seul volume où il est interdit de planter un clou), des finances (minimales

mais pas inexistantes) et malgré la diversité hétéroclite des formats et des contenus, la scénographie et la circulation se prêtaient favorablement à la visite et à l'envie de poser un regard attentif aux œuvres, plus ou moins soutenu selon l'énigme plastiquement en jeu. Je retiens la très bonne intervention de Thomas Deniau qui juxtapose deux pièces dissemblables. L'une fait appel à la bannière et à l'écriture en caractères peints, droits et inversés pour l'obtention d'une signalétique illisible d'allure cyrillique avec une pointe de poésie en contraste

avec le support à connotation revendicative et politique. L'autre s'approprie le tripode de type « pied de caméra » et retient les trois tiges métalliques de couleur, minces et élancées au moyen d'une écharpe nouée à leur sommet, ou en seconde option, d'une écharpe et d'un bonnet de laine rouge. L'appareil désopilant entre l'araignée à trois pattes et l'humain trop instable pour se tenir sur deux, ouvre sur un vaste champ d'interprétation où la question du regard est manifestement centrale. Les œuvres de Anthony Peskine et de Joana Zimmerman sont tout aussi pertinentes, dans des genres différents. Sur les modes variés allant du photomontage, à la vidéo et à l'objet, Peskine compose une imagerie fantasmagorique empreinte de parfait réalisme. De la jointure entre ces deux tendances sémantiques (réaliste ou sur-réaliste) émerge une étrangeté savoureuse qui paraît intarissable. Les deux installations de Zimmerman qui profilent un questionnement quant aux conditions de logement précaire et à l'habitable de fortune mettent en tension le rapport à l'espace. La bâche et le carton soutenu par de délicats arcs en plein cintre, pas plus que les tuiles posées au sol sur un cadre de bois rehaussé d'un lit de briques ne procurent un toit, mais leur présence actionne une réelle dynamique. Les photos de corps nus recouverts d'un vêtement joliment froissé de Kiama Sorli ont été avantageusement accrochées sur des murets en décrochement leur accordant un caractère iconique approprié. D'autres interventions restent académiques ou tombent dans le piège de la surabondance.

Alors, ce travail de curateur qui a tout au

suite page 11

Edith Doove : « J'ai des grandes difficultés avec les curateurs qui se prennent pour des artistes. »

La place des commissaires d'exposition crée de plus en plus de polémiques. A la Biennale de Lyon cette année, ce furent sans doute eux qui ont reçu le plus de lumière des médias. A l'heure où les rôles dans le monde de l'art contemporain sont remis en cause, certains préfèrent faire fi des catégories et s'inventent des parcours atypiques. Rencontre avec Edith Doove, à l'occasion de l'exposition Multiplier dont elle fut l'instigatrice.

En entrant dans une exposition collective, on espère toujours cerner d'un coup d'œil ce qui unit les pièces. Pour la galerie des Filles du Calvaire à Bruxelles, Edith Doove a réuni une dizaine d'œuvres de jeunes artistes belges ou basés en Belgique. On pourrait, sans trop forcer, y voir des lignes de forces communes. Des matériaux fragiles, des formes légères, presque sans épaisseur, sans poids : photocopies, papier plié, dessin mural, vidéo... Certes les sculptures d'Emmanuelle Villiard affirment leur volume, mais suspendues, elles semblent en apesanteur ; les peintures de Pieter Vermeersch sont de tailles impressionnantes, mais l'immatériel affleure à la surface. Tout semble d'une manière ou une autre aussi malléable que la matière remodelée à l'infini dans la vidéo de Edith Dekyndt. On pourrait même y trouver des thématiques communes, autour de ce mot valise qui tisse un réseau entre les œuvres. « J'aime jouer avec les mots, et c'est comme ça que j'ai trouvé le titre Mutliplier. Pour moi un titre c'est très important comme départ. Quand j'écris aussi, c'est très important un titre. Multiplier, c'est une manière de parler de cette multidisciplinarité. Avec le slash, il y a un accent sur le plié et même si je ne suis pas une experte, il y a cette notion du pli : qui cache et qui s'ouvre ».

Dans les méandres, rien n'est affirmé, rien n'est imposé. Edith Doove déteste les définitions trop strictes. Ce mot, multiplier n'est pas un sésame. Il signale juste un point autour duquel circuler, les coordonnées d'une rencontre potentielle.

« Quand j'étais curatrice du musée Dhondt-Dhaenens, ou quand j'étais journaliste ou critique d'art pour la radio ou De Standaard,

il y avait beaucoup de gens qui accordaient trop de crédit à ma parole : « Vous avez écrit ça donc c'est vrai », me disait-on souvent.... c'est quelque chose que j'ai essayé d'éviter ».

Les mots n'ont de sens que s'ils évoluent ou bien s'ils se recouvrent et se croisent les uns les autres. Lorsqu'elle se présente, Edith Doove hésite à utiliser le terme de curateur, même si elle le préfère à celui de commissaire. Mais il semble bien étroit pour ses activités de manager, de critique, de professeur etc... Au fil de son parcours, elle définit par touches successives un rôle composite, inédit où rien n'est jamais absolu et fixe, où la relation à l'autre est primordiale.

« Avec le temps je m'intéresse de plus en plus à la collaboration. Je peux être l'instigatrice ou l'hôte mais immédiatement après, c'est ensemble que les choses se jouent. Il y a souvent cette critique, assez juste, à propos des curateurs qui se mettent au même niveau que des artistes. J'ai des grandes difficultés avec ça. Je suis la personne qui donne le titre, le début, mais immédiatement après je laisse la place aux artistes. »

Edith Doove invite des artistes, pas des œuvres. Il faut que les choses soient intenses, donc vivantes. Si l'exposition se termine le jour du vernissage c'est que quelque chose a fait défaut. Pour qu'elle continue à se déplier même après ce moment fatidique, il faut que suffisamment d'énergie ait circulé en amont, qu'un équilibre précaire et incertain ait pu générer une interaction.

« J'ai une idée de ce que les artistes vont présenter mais je ne sais pas précisément quoi. Dans le processus de l'expo, lentement les idées viennent pour les travaux. Quand je choisis Pieter Vermeersch, je sais que c'est un peintre. Ou Nathalie Hunter, je connais bien son travail. Mais par exemple Heidi Voet, elle, fait des



Vue de l'exposition à la Galerie Les filles du calvaire, Bruxelles: MULTIPLIER Peter Hulsmans "I arrived yesterday", 2007, 8 structures en papier noir - technique mixte 130 x 205 x 93 cm Courtesy Galerie Les filles du calvaire, Paris-BXL

choses à chaque fois tellement différentes... C'est son choix finalement qu'elle va présenter. C'est très rare que j'ai un travail en particulier à l'esprit auparavant. Ce sont presque toujours des gens que je connais, et donc c'est assez personnel et intuitif. Mais je savais aussi que c'étaient des artistes qui avaient la capacité de travailler avec d'autres. Ce n'est pas évident que les artistes soient ouverts aux travaux des autres. En tenant compte du jeu des confrontations, dans cette expo, une des questions à résoudre se situait au niveau de l'emplacement idéal du travail dans l'espace ».

Si les œuvres fonctionnent ensemble, ce n'est pas en vertu d'un regroupement thématique ou didactique, ou encore d'une scénographie, mais d'un cadre de travail commun, réfléchi et élaboré avec les artistes. Bien qu'elle se défende d'être considérée comme l'un d'eux, il est indéniable qu'Edith Doove crée aussi quelque chose. Et ce qu'elle crée, c'est un contexte inédit. Les conférences, le curateur invité, la réorganisation de l'accrochage deux mois après le

suite page 11

Gérard Titus-Carmel : le corps paysager.

Gérard Titus Carmel est ambivalent : il peint comme il écrit. Nul ne s’étonne de la répétition des mots chez l’écrivain, pour qu’il précise sa pensée, communique avec l’autre. La peinture — englobant sous ce terme toutes réalisations d’art plastique, dessins, estampes, etc. — recherche aussi le dialogue : elle se réalise pour exprimer le désir de transmettre le message de son auteur. Celui de Titus-Carmel est essentiellement originel, dans le sens où il se réfère toujours à des sujets de matière organique, qu’ils soient humain ou végétal. Les stéréotypes reviennent fréquemment ; leur évolution, considérée sur une période de créativité relativement courte, subit peu de variations et cependant chaque « planche » diffère de la précédente, tantôt par les couleurs, tantôt par le format ou la matière. Chaque regard que l’artiste — tout comme le commun des mortels — porte sur le monde extérieur est différent, même si, à force d’habitude, la différence n’apparaît pas au premier abord. Il faut donc être artiste, ou poète, pour capter ces infimes variations, peut être mieux ressenties en musique. J’ai utilisé le mot « planche » pour préciser les travaux de Titus-Carmel : en effet, son ŷuvre fait songer à un gigantesque herbier, tel que les naturalistes en constituent depuis le moyen-âge. En parcourant la liste impressionnante des expositions personnelles qui atteste les activités de Titus-Carmel, une constante dévoile un autre aspect de sa personnalité. En effet, il paraît affectionner tout particulièrement les lieux de méditation ayant survécu aux destructions guerrières ou révolu-

tionnaires : telle abbaye, telle église dont les ruines silencieuses accueillent de nos jours des manifestations culturelles, baignées dans l’ambiance si chère aux romantiques, accentuant le caractère de profonde réflexion sur notre environnement. La présence respectueuse du plasticien est ainsi mise en valeur, ses réalisations échangent leur charge de message avec le cadre prestigieux du lieu. Son atelier, dans la localité de Oulry-le-Château (dans l’Aisne) occupe la chapelle d’un ancien carmel, au milieu d’un parc envahi par une folle végétation. À défaut de pouvoir présenter dans le cadre de cet article l’abondante carrière de Titus-Carmel, contentons-nous de survoler son évolution au cours de la dernière décennie. Il regroupe ses œuvres en autant de « chapitres », chacun d’eux constituant un approfondissement, en même temps qu’une large ouverture, sur le cheminement de son inspiration. Il y aurait lieu d’étudier, en parallèle, les écrits — poèmes et textes critiques qu’il fait paraître simultanément — lesquels jalonnent et confirment l’aspect « littéraire » de son expression, indissociables de ses créations plasticiennes. Ceci aussi devrait faire l’objet d’une étude approfondie. Envisageant les peintures (toujours à l’acrylique), elles se regroupent en une dizaine de « séries », depuis les « Forêts » (1995) jusqu’aux « Jungles » (2004) et évoluent en abordant les « Nielles » (1997), les « Sables » (1998 — 1999), les « Quartiers d’hiver » (1999), les « Memento mori » (2001), les « Feuillées » (2000-2003) et les

« Laisses » (2003). Si, comme les titres l’indiquent, les sujets plongent dans l’univers végétal, deux périodes font exception, qui ont pour thème le crâne et le torse humain. « L’homme est né du feuillage de l’arbre rouge. » Le végétal existait-il avant l’animal ? Sans doute que oui, puisque la structure, le squelette de l’homme semble dériver du rythme, de l’éclosion, de l’épanouissement. Voyez l’harmonie du squelette : le tronc s’est mué en colonne vertébrale, les branches en membres, lente métamorphose accomplie mais non interrompue. Il est évident que les frontières entre les « séries » ne sont pas étanches, des incursions peuvent intervenir. Titus-Carmel se transforme en magicien : il aime semer le doute dans la perception de certaines acryliques de grand format (jusqu’à 162 x 130 cm). Ses « Feuillées », — frondes de fougères ou palmes — se métamorphosent en tronc : « S’agit-il vraiment d’un arbre et d’un bouquet de feuilles rouges ?... La forme des branches peut très vite se transformer en un thorax, avec le dessin visible de la clavicule et des côtes... » (1) Le végétal devient ainsi non seulement animal, mais humain. Passage de la nature exubérante à l’ex-voto : le temps est responsable de la déchéance. Si le végétal disparaît, le squelette humain cependant demeure, malgré la prévision biblique, la poussière n’étant pas présente dans les Vanités. Un autre glissement s’ensuit, la transformation de ce qu’il faut bien appeler squelette en Nielle, ou l’apparition d’une certaine « œuvre au noir » dans le parcours de l’artiste. Quoique le nielle



Gerard Titus-Carmel, Jungle VI, acrylique sur toile, 2004

Pression à froid. Suite de la page 10

plus de 40 ans d’âge, a-t-il besoin de se professionnaliser ? Certains trouveront la chose désolante au sens où l’entreprise risque de se formater et de s’uniformiser. D’autres considéreront indispensable que « l’exposition », une grosse machine en vérité à laquelle on demande d’être original et visionnaire, procède d’une réflexion et d’une construction exigeant un savoir-faire et un travail d’équipe avisé quant à l’ampleur de la tâche et des financements à assurer ! N’est-ce pas la pire critique pour un commissaire, que de s’entendre dire « ceci n’est pas professionnel » ! Pourtant, elle est énoncée dans

bien des cas, que l’exposition ait lieu dans le cénacle des musées ou dans la précarité des lieux alternatifs — parfois à l’emporte-pièce et avec légèreté. Car je maintiens que si une exposition nécessite une infrastructure et une synergie entre les parties, la qualité s’obtient à l’investissement personnel et à l’expérience. Un dernier point sur le catalogue qui a d’abord le mérite d’exister et qui a été réalisé avec grand soin. Cet outil de promotion pour les deux parties, artistes et commissaires qui en seront les principaux (voire les exclusifs) bénéficiaires

leur sert en effet de carte de visite inestimable pour la suite à mener par chacun d’eux. Sauf si à l’entrée de l’exposition, par excès de « professionnalisme », il n’est pas remis au critique d’art qui la visite, en discute et prend des notes. Un détail en soi qui démontre que le métier ne doit pas s’encombrer de trop d’officialité et de règles péremptoires mais qu’il requiert aussi une simple présence d’esprit.

Isabelle Lemaître

Edith Doove. Suite de la page 10

vernissage, la recherche d’autres lieux pour accueillir l’exposition ainsi que le travail en amont excèdent le cadre d’une galerie au sens strict. Il faut que quelque chose circule sans cesse. Elle n’aura de cesse durant l’entretien de s’enthousiasmer des liens d’amitié qui se sont construits entre les participants de l’exposition et qui perdurent. La première étape de cette lente construction empirique, la première affirmation de cette singularité a été le choix d’un terrain fertile. Edith Doove s’est décidée il y a une vingtaine d’année déjà pour ce petit pays jouxtant sa Hollande natale. Depuis elle se considère à moitié belge... « Il y a une notion de nationalité dans l’art qu’il est impossible de nier, même s’il faut être prudent avec ça. Par exemple je m’intéresse beaucoup à l’art de l’Islande. Il n’y a pas beaucoup de monde dans ce pays, mais il y

a quand même un grand pourcentage d’artistes, et en plus ils sont tous multidisciplinaires : peintre, musiciens, plasticiens. Je pense en y réfléchissant que c’est parce que c’est une île, et tout y est permis. On peut faire ce qu’on veut. Et jouer. Ca c’est aussi typiquement islandais. Quelqu’un m’a dit un jour : « Tu sais, Bruxelles est comme une île ». Les artistes y sont plus souvent multidisciplinaires qu’ailleurs en Belgique. Mais je pense que ce pays dans son ensemble a une place particulière dans le paysage de l’art contemporain. (...) La Belgique n’est pas vraiment quelque chose de défini. Coincés entre les Pays-Bas et la France, on fait ce qu’on veut. On peut laisser les choses suivre un parcours particulier. Contrairement à un pays comme la France qui face à son histoire, se remet difficilement d’avoir perdu sa place centrale... Sans ce poids, la liberté est d’autant plus

grande. (...) C’est pour moi la plus belle aventure et le gage de tous les possibles... »

Aux dernières nouvelles, Edit Doove prépare avec l’université de Louvain une collaboration entre artistes (dont Veronica Jansens, Anne-Mie Van Kerckhoven) et scientifiques, qui à partir de 2010 donnera lieu à une biennale.

Florent Delval

MUTIPLIER du 9 nov. au 26 janvier 2008
Galerie Les filles du calvaire
Bd Barthélemy, Kanal 20, 1000 BXL
me-sa 11-18 H tel +32 (0)2 511 63 20
Elke Boon, Harrison, Peter Hulsmans, Nathalie Hunter, Jimena Kato Murakami, Edith Dekyndt, Nurse, Sophie Nys, Benoît Platéus, Mira Sanders, Emmanuelle Villard, Pieter Vermeersch, Heidi Voet
www.ed-projects.com

relève davantage d’un travail d’orfèvre, de petites dimensions, d’incrustation de cet émail noir dans le sillon tracé au creux de la plaque, Titus-Carmel recourt au sens de la démesure lorsque, sur papier ou sur toile, toujours à l’acrylique, il compose ses « Nielles », pouvant atteindre 300 x 1000 cm. Le motif du torse dénudé, amaigri, émacié, certains diront même torturé, apparaît alors, d’abord sur des sérigraphies ou des dessins privilégiant une économie de couleurs (noir dominant, bruns, gris ou bleu pâle) pour adjoindre la sanguine en fin de développement du processus.

*
**

La présence de Titus-Carmel aux cimaises de Belgique n’est pas régulière, il se fait désirer, réapparaît de temps en temps. Nous avons rencontré ses réalisations au début de sa carrière, à l’A.P.I.A.W de Liège, peu après chez Manette Repriels (Vega), ensuite chez Charles Kriwin à Bruxelles et, encore un bond plus tard, chez Elisabeth Franck à Knokke. Aux murs aussi de l’artothèque (2) de Woluwe Saint Lambert, dans une sélection très éclectique réunissant « 22 dessinateurs ». Tout ceci entre 1970 et 1983 : c’est dire que sa présence chez nous était plutôt désirée, alors qu’il exposait régulièrement chez Templon ou Lelong à Paris et un peu partout dans le monde (e.a., Tokyo, New-York, etc.). Une participation plus récente (1995) pour son œuvre gravé, au « Centre belge de la gravure et de l’image imprimée » à la Louvière (3). L’année suivante, un passage à la galerie Osiris. Grâce à l’installation à Bruxelles de la galerie Acteon, nous retrouvons, après plusieurs années d’absence chez nous, celui qu’Eddy Devolder résumait en une formule lapidaire : « l’écriture, la peinture, ensemble. ».

Les textes critiques qui parlent des travaux de Titus-Carmel sont nombreux : ils attirent les commentaires parce qu’ils s’adressent aux sentiments les plus généreux, les plus accessibles de nos mémoires cognitives. Au hasard, nous avons noté quelques mots qu’il convient

de méditer et qui nous font pénétrer davantage dans le monde de l’artiste. Parlant de sa technique, on précise qu’il procède à un « dépeçage de la peinture », ce qui provoque une « sensation d’une intense musicalité ». Son long cheminement dans le monde végétal aboutit à une patiente exploration du domaine paysager, en gros plan rapproché, capturant l’élément essentiel, isolé, pour aussitôt se plonger, comme débordé, envahi, dans le fouillis naturel, en désordre incontrôlable. Le souci de l’artiste est de contenir ce foisonnement. Le pas est vite franchi, de la forêt foisonnante au rameau unique, mis à part, observé quasi scientifiquement, mais bientôt la jungle indomptable reprend possession de l’espace, envahissante. Imperturbable, Titus-Carmel poursuit son exploration du monde naturel, prolifique, tel l’archéologue qui découvre des restes humains enfouis dans l’humus de la jungle : ses travaux anatomiques nous plongent au plus profond de la sylvie. Le crâne blanchi aux orbites creuses, vidées, mais qui continuent à vous fixer à travers les siècles : image qui restera longtemps ancrée dans notre subconscient, récurrente mais cependant, à chaque vision, renouvelée. Peut-on encore parler de regard, alors que les yeux sont absents ?

Jacques De Maet

Exposition jusqu’au 28 janvier à la Galerie Actéon
Rue de la Fourche, 50 - 1000 Bruxelles
+32 (0)2 218 52 98 ou +32 (0)473 64 69 20
www.acteon-galerie.com

(1) Texte de Paul Louis Rossi in « Feuillées et memento mori » publié à l’occasion de l’expo de Gérard Titus-Carmel à l’Abbaye aux Dames de Saintes, juillet — septembre 2002.
(2) Galerie de prêt d’œuvres d’art, château Malou, Woluwe Saint Lambert, expo « 22 dessinateurs, de Jacques Bage à Andrzej Wisniewski », février — mars 1983.
(3) Exposition « La part du livre », mars — avril 1995. Publication : aux éditions Dumerchez. « À part entière » texte de Patrick Casson ; « l’écriture, la peinture, ensemble » texte de Eddy Devolder. Le centre possède une sélection des estampes de G. Titus-Carmel, de 1974 à 1995.

Arlon, l'Académie des Beaux-Arts et Ara Lunae.

Installée sur les hauteurs d'Arlon (Saint-Donat) dans le Luxembourg belge, Ara Lunae – Arlon avait en effet primitivement la forme d'une lune – est une galerie financée par la Ville, l'Académie des Beaux-Arts s'occupant de sa programmation depuis plus d'un an maintenant. Avec la disparition momentanée du Centre d'Art contemporain du Luxembourg belge (Caclb) de Jamoigne, Ara Lunae est l'un des rares espaces consacrés à l'art contemporain à plus de 50 km à la ronde. Ara Lunae, c'est plus de 200 m2 d'espace blanc et lumineux sur deux étages, rythmé par des vitrines et quelques panneaux amovibles. Cette galerie est plus qu'un espace communal ouvert à l'art d'aujourd'hui, c'est un véritable projet pédagogique coordonné par l'Académie dirigée par la peintre et directrice faisant fonction Nathalie Pirotte – ce projet pédagogique concernant les 400 élèves inscrits de l'Académie mais aussi tous ceux des écoles primaires et secondaires de la région. En effet, chaque professeur durant l'année est amené à inviter un artiste lié à son atelier pour une exposition en la galerie mais aussi des cours, des visites guidées et des stages autour de chaque pratique. Au quotidien, c'est Pascale Schmitz qui s'occupe du bon fonctionnement de la machine Ara Lunae, aidée pour les accrochages et la mise en scène de chaque événement par deux professeurs – celui d'esthétique et de peinture François Liénard et celui de gravure Daniel Lannoy (alias Daniel Daniel). Sept expositions ont déjà été réalisées depuis l'automne 2007, la première intitulée "Entr'ouverture" réunissait professeurs, élèves et artistes de la région. Martine Bettel, Jean-Marie Boons, Dominique Collignon, Myriam Homard, Claire Lavendhomme, François Liénard et Laurence Meyer proposant en une joyeuse émulation peintures, collages, sculptures, vidéos, bijoux et objets. La suivante, avec le Français Jean-Marc Munerelle, s'aventura dans un univers vidéographique transfigurant le quotidien de l'artiste par un déroutant jeu de sons et d'images. Elodie Antoine habilla ensuite l'espace de sculptures souples, de dessins – les "Cadavres ex-aequo" réalisés avec François Liénard –, de photos et vidéos, exposition qui suscita l'intérêt de plusieurs ateliers de l'Académie et d'un public plus diversifié. Ensuite et comme en chaque fin d'année scolaire, ce fut au tour des finalistes de l'Académie toutes techniques confondues d'habiter l'espace jusqu'à l'été. A la rentrée, Dorothée van Biesem et Pierre-Alan Paul, respectivement professeurs en textile et multimédias, proposèrent une installation complice mêlant sculptures et ornements d'un vaudou hardcore en tissus avec un son et lumières à la plastique impeccable et aux rythmes puissamment rock. En novembre



demier, Ara Lunae accueillit avec "Ultra-Light" une sélection d'œuvres choisies dans les collections de la Ville de Dudelange (L). Une anthologie d'un art très contemporain fait de réalisme photographique, le documentaire s'acquinant à l'art pour l'art en des photographies, collages et objets des artistes internationaux Rineke Dijkstra, Hsia-Fei Chang, Jacky Lecouturier, Jean Rault, Thierry Tillier ou Liana Zanfrisco. Début 2008 ce sera Dominique Baudon, professeur de dessin, qui présentera une grande installation de ses dernières œuvres, elle sera suivie de Thierry Lenoir et Laurence Gonry qui exhiberont leurs gravures et images imprimées. Puis en juin comme c'en est la coutume, les finalistes toutes disciplines mariées montreront leurs derniers travaux aux jurys, amateurs, amis et voisins. Au 2^{ème} semestre 2008, l'artiste pluridisciplinaire Johan Muyle reconnu en nos frontières et bien au-delà présentera une sélection d'œuvres en rapport avec les visées pédagogique précitées. Le futur est malgré tout plus incertain car la Ville émet des doutes face au projet Ara Lunae en général et

menace dans l'avenir de couper les vivres – la galerie ne coûtant pourtant, outre les frais naturels occasionnés par le bâtiment, qu'un emploi à 3/4 temps étayé par beaucoup (trop) de bénévolat. Il serait regrettable qu'elle cesse de croire en ce projet pourtant unique, à cette chance offerte aux étudiants, écoliers et amateurs d'art de toute une région. Il faut pour que la galerie (sur)vive que les publics d'Arlon, de Lorraine, de Gaume, d'Ardenne, de France et du Luxembourg proches continuent à soutenir les expositions de leur présence et leur intérêt. Peut-être Ara Lunae sera-t-elle demain un pôle culturel incontournable en relation avec l'Orangerie de Bastogne, le Casino et le Mudam de Luxembourg, les musées de Sarrebruck ou de Metz (nous sommes en Grande Région). Peut-être fermera-t-elle ses portes à la fin de l'an prochain, par manque d'affluence nous ne le croyons pas, tout ici est surtout question de diffusion de l'information et d'éducation au sens large, et tout cela est en bonne voie. Il suffirait de peu de choses pour qu'Arlon montre fièrement Ara Lunae comme elle le fait avec son Musée gallo-romain, son histoire, ses traditions, sa Fête du Maitrank aux touristes de demain. Simplement une foi en la culture, en bonne intelligence entre quelques hommes et femmes de bonne volonté, et ce pour le bien de tous.

Franck Léonard, déc. 2007.

Galerie Ara Lunae
Rue Porte Neuve (Saint-Donat) 6700 Arlon
0497/318793 ara.lunae@swing.be www.beauxarts-arlon.net

Livres d'art et catalogues d'expositions.

La sélection de Christophe Veys

La nouvelle garde suisse :
ECAL. A success story in the Art and Design, Jpr/Ringier, 40 €, 392 p.
Valentin Carron, Jpr/Ringier , 25€, 64 p.
Philippe Decrauzat, Jpr/Ringier , 25€, 64 p.
Stéphane Dafflon, Les presses du réel, 25€, 164 p .
L'art suisse est en vogue. Ces livres permettent de découvrir quelques-unes des jeunes pousses de l'art helvétique. Tout d'abord, un livre anniversaire à propos de l'école cantonale d'art de Lausanne. Il salue en avant le travail des professeurs, des étudiants et de la direction qui font, ensemble, de cette école un must du moment. Un ouvrage à mettre, de toute urgence, entre les mains des personnes soucieuses de l'enseignement supérieur artistique. Valentin Carron, Philippe Decrauzat et Stéphane Dafflon furent étudiants à l'ECAL. Ces livres analysent leurs pratiques : Carron questionne la prétendue authenticité suisse, Decrauzat réinterprète l'art optique et Dafflon interroge la notion de display. De quoi susciter un grand intérêt international et une grande attention.

• Collections et collectionneurs :
Die Sammlung Rausch, Verlag der Buchhandlung Walther Köning, 38 €, 372 p.
De leur temps (2), Archibooks, 25 €, 206 p.
Portikus a organisé une exposition autour des œuvres d'un couple de collectionneurs atypiques : Monsieur et Madame Rausch, concierges de l'académie des Beaux Arts de la ville de Francfort. Leurs murs sont ornés des créations des plus grands artistes allemands du moment. Depuis quelques années, ils accumulent des trésors reçus ou achetés. Précisons toutefois que les œuvres rassemblées sont d'intérêt variable. On regrettera d'autant plus l'absence d'une interview permettant de connaître plus avant ce couple et ses choix. Le musée des Beaux-arts de Grenoble accueillait, quant à lui, la seconde édition de la triennale des collectionneurs organisée par l'ADIAF. Si le catalogue bénéficie d'une belle brochette d'auteurs, les textes donnent une sensation de trop peu. On regrettera l'absence totale de commentaires liés aux œuvres sélectionnées.

• Monographies:
Peter Friedl. Travail 1964-2006, Analogues, 38€, 380 p.
Le titre et la taille du catalogue Friedl peuvent laisser croire à un moment de clarification et d'approfondissement d'une pratique parfois nébuleuse. Ce n'est hélas pas le cas. Seules les personnes averties du travail de cet artiste autrichien y trouveront un intérêt.
Inverse Times. Angela Detanico Rafael Lain, Paris musées, 20 €, 56 p
Detanico et Lain sont brésiliens. Ils vivent à Paris. Leur été fut riche : ils représentaient leur pays à la biennale de Venise et bénéficiaient d'une exposition au musée Zadkine à Paris. Le texte de ce catalogue est parfait. Malgré sa brièveté, il éclaire avec calme et retenue les différents projets du duo. Les artistes nous font prendre conscience de la poésie du « presque rien ». A l'exemple du volume d'encre nécessaire à l'obtention d'un i ou d'un g et donc du poids de chaque lettre.
Chloé Piene, Carré d'art de Nîmes, 25 €, 104 p.
Chloé Piene est une des jeunes artistes américaines les plus en vue. Elle s'exprime au travers de la vidéo et du dessin. Un étrange mélange entre sensibilité et violence, corps à la fois décharnés et vivants. Ce catalogue illumine un travail très sombre.

Piotr Uklanski, Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg, 35€, 80 p.
Ce catalogue présente la totalité de la série « Joy of photography ». Il s'agit de la relecture par un Piotr Uklanski, en posture de photographe amateur, d'un manuel photographique de la firme Kodak. Il délaisse, pour une fois, la forme du livre d'artiste. Toutefois, on attend avec impatience un ouvrage complet sur la carrière de ce jeune polonais.
Choreh Feyzdjou . Centre national des arts plastiques, Isthme éditions, 25€, 224p.
Choreh Feyzdjou était une femme iranienne d'origine juive. Sa vie fut brève. Ses toiles recouvertes d'une solution noirâtre révélaient la terrible déliquescence de son pays. Respect d'interdits qui ne sont pas les nôtres, voilage de la figure. Ce

livre puise dans le fond d'atelier de l'artiste (racheté intégralement par le FNAC qui le mit en dépôt au CAPC de Bordeaux). Un hommage digne et utile. Certaines illustrations ne parviennent malheureusement pas à transmettre la magie qui transparait dans ses œuvres.
Georges Tony Stoll. Dessin infini, éd. Septembre, 29€, 94 p.
Connu dans les années 90 comme l'une des grandes figures de l'art intime, Stoll nous propose une autre facette de ses talents au travers de ses Œuvres sur papier. A l'origine du texte d'Eric de Chassey son incompréhension de certains dessins. Un très bon moyen pour traverser l'œuvre de cet artiste français. Saluons l'extrême clarté de ce livre édité par une jeune maison d'édition à suivre.

• Des formes et des monstres:
A moitié carré, à moitié fou, les presses du réel, 20 €, 175p.
The freak show, les presses du réel, 25 €, 144p.
Début 2007, la villa Arson proposait une exposition à propos de la relecture des formes et des dispositifs de l'art minimal. Y étaient convoqués les grands et futurs grands noms de l'art d'aujourd'hui : Afif, Boyce, Creed, Hein, Mercier, Monk, Tremblay, Mayot, ... Les textes de ce catalogue attestent de l'importance et de la pérennité des questions soulevées il y a plus de 40 ans par Judd et Flavin entre autres. Plus au Nord, à Lyon, le musée d'art contemporain proposait, sous commissariat de « la salle de bain », une exposition ayant pour prétexte le mode d'exposition des freaks (femmes à barbes, géants et autres hommes alligator). Aucune figure dans ce catalogue, mais des objets « freaks » : bottes géantes de Lilian Bourgeat, guitare molle de Christian Marclay.



[non mais oui...]
Sortir les étudiants hors de l'école pour les confronter à la réalité d'une expo à organiser...
(une carte blanche de la maison folie (le manège.mons) à l'atelier IDM© atelier images dans le milieu par l'asbl box-son)
du 25.01.2008 au 16.02.2008

Depuis quelques années, l'atelier iDM© / Image Dans le Milieu Image (ESAPV.Mons) a entamé un processus de réflexion sur la ville et la société, basé sur le questionnement du genre: De quelle façon l'art est-il capable d'aborder certains problèmes de la société?
L'atelier imagine différents types d'interventions sous la forme d'affichages et d'interventions in situ .L'idée est de confronter des travaux d'étudiants et d'anciens étudiants (Karine Marenne, Christine Fonteyn, Micha De Ridder, Hassan Darsi...), avec des artistes "invités & amis" comme Johan Muyle, Pascal Bernier, Lise Duclaux, Babis Kandilaptis, Michel Cleempoel, Djos Janssens (...),

Dès le début de ce projet, les étudiants ont été confrontés à la conception, le choix des artistes, le choix d'un titre, l'esthétique de la communication... IDM© est également un état d'esprit, qui tente de sortir les étudiants hors de l'école pour les confronter à la réalité d'une expo à organiser, ou d'expériences pluridisciplinaires etc...

Lieu : Maison Folie : Espace des Possibles + La Marginale (Manège.Mons)
commissaires : Jean-françois Octave et Luc Grossen
rens.: maison folie : 8 rue des Arbalestriers 7000 mons
065 39 59 12 www.maisonfoliemons.be

En 2008, le CCNOA FÊTE SES 10 ANS



Ward Denys, « the complete video exhibition set », 2007, courtesy ccnoa.

nouveaux médias ou de l'architecture. Chaque année, le CCNOA organise au moins huit expositions solo ou de groupe, mais il n'en reste pas là, il développe aussi des contacts internationaux qui lui permettent de nouer des liens de coopération avec des artistes et des institutions artistiques en Belgique et à l'étranger. Ces contacts se concrétisent sous la forme d'échanges et d'expositions itinérantes¹, mais aussi par la présence au CCNOA d'un public international qui en fait un lieu de rencontres enrichissant. Chaque activité du CCNOA se veut une expérience vivante, vibrante, constructive et continue de l'art contemporain au sein d'une atmosphère ouverte, chaleureuse et accueillante. Une autre activité importante de l'association tient aussi dans l'édition de multiples, de livres d'artistes, de catalogues, de CD audio et de DVD.

En septembre dernier, le CCNOA a présenté le multiple d'Emmanuelle Villard et Léopoldine Roux, Kurt Ryslavy et Douglas Park ont réalisé un marché aux puces avec caricoles et lecture d'un long poème, Annemie Maes a présenté « Notovo », une installation sonore interactive. Des jeunes artistes du HISK² ont pu y réaliser une exposition... Une activité débordante au cœur de laquelle se trouve Petra Bungert. Dès son arrivée à Bruxelles en 1998, elle a pris l'initiative de réunir d'autres passionnés et a décidé de mettre au ser-

vice de la vie artistique bruxelloise un savoir faire glané au New York's P.S.1 (où elle fut directrice administrative) et au « Petra Bungert Project » (1995-1997). Petra est l'âme du CCNOA, c'est elle qui l'anime avec une passion, une énergie et une chaleur sans égale.

Peu de moyens

Pour subsister, le CCNOA bénéficie de subventions du Vlaamse Minister van Cultuur, Jeugd, Sport, de la Vlaamse Gemeenschapscommissie, et de l'Échevinat de la Culture de la ville de Bruxelles. Ces fonds ne couvrent que 25% du budget, ils permettent à l'association de vivre, mais pas de produire toutes ses activités. Il faut alors, pour chaque projet partir à la recherche de fonds supplémentaires auprès d'institutions publiques ou privées. Depuis 2004, il est possible d'adhérer aux « amis » du CCNOA, cette adhésion aide l'association en même temps qu'elle permet à l'adhérent de recevoir chaque année un multiple numéroté et signé, de participer à un buffet annuel et d'obtenir une réduction sur les publications. L'interactivité est donc au cœur du programme de l'association, être visiteur c'est rapidement devenir ami, le site web lui-même est un lieu où l'on peut s'exprimer et échanger.

Pour ouvrir l'année anniversaire, entre le 14 décembre et le 20 janvier, le CCNOA a invité Martijn Lucas Smit du Nieuwe Vide de Harlem (NL) à concevoir « Seen ans not seen », une exposition de groupe rassemblant des pièces sonores, de la vidéo et de la sculpture et des dessins. Toutes les pièces présentes dans cette exposition ont comme point commun de présenter des œuvres qui évoluent lentement dans le temps, un hommage au mouvement lent, presque invisible, vu et pas vu, fascinant. Pour connaître le programme de l'année 2008 rendez-vous sur le site web de l'association.

Colette Dubois

CCNOA Center for contemporary non-objective art – boulevard Barthélemy 5 – 1000 Bruxelles – 02 502 69 12 – www.ccnoa.org

¹ Citons entre autres en 2004-2005, 'Minimalpop' à la Florence Lynch Gallery New York City et à la Galerie Les filles du calvaire Paris & Bruxelles et 'Painted Objects' @ PS Amsterdam, en 2006, '2step' à la Kunstneres Hus Oslo et à l'UH University Galleries Hertfordshire, en 2007 « Pas de soucis...@nos non objectif sud » à Tulette (F), 2007.

² Le HISK (Higher Institute of Fine Arts) organise des post-diplômes dans le champ des arts visuels. Après avoir été basé à Anvers, il est désormais installé à Gand. Chaque année, 25 jeunes artistes belges et étrangers peuvent y approfondir leur travail dans un atelier personnel et en dialogue avec de multiples personnalités belges et internationales du monde de l'art.

En novembre dernier, Ward Denys (°1975), y a présenté « the complete video exhibition set » : une installation qui interroge tout autant la notion d'image que celle de sa monstration. La moitié de l'espace est occupée par une construction étrange à la fois massive et fragile, simple et complète (de la lampe à côté de l'entrée à ses bouches d'aération qui se déploient comme des cheminées horizontales). Véritable architecture dans l'architecture, elle exhibe sa structure et repose sur de simples caisses de carton.

L'intérieur de ce volume se présente comme une chambre noire – à la fois espace à vivre et machine à dessiner – en même temps que comme une salle de projection. En effet, la fenêtre du CCNOA est sa sixième face et devient ainsi un écran. À travers cette fenêtre/écran, on peut voir la façade du bâtiment qui se trouve de l'autre côté de la cour, ses murs de ciment gris, ses fenêtres. Derrière une de celles-ci se trouve un petit moniteur qui diffuse la copie vidéo d'un film super 8 où l'on voit jouer un enfant. Ce premier écran se répète donc une première fois dans cette autre fenêtre et une seconde fois dans le petit moniteur posé derrière celle-ci. Si, de façon anecdotique, cette installation évoque tout autant le premier studio d'enregistrement cinématographique d'Edison, la « Black Maria », que le film d'Alfred Hitchcock, « Fenêtre sur cour », les questions qu'elle soulève sont nombreuses. D'abord celle de l'image à travers le surcadrage qui produit un phénomène de mise en abîme, à travers ce qu'il y a à voir. Ce qui nous est montré ici – un enfant qui joue – est si banal que nous pouvons tous nous l'approprier, c'est pourtant cette image-là qui est triple-ment encadrée. Elle devient alors l'alibi de notre regard qui se pose sur l'ensemble de la façade, sur ses autres fenêtres, et c'est l'idée de la vie derrière ces murs qui retient notre regard et nous fascine. C'est ensuite la question même de l'écran, il se pose ici entre la réalité et l'espace construit par l'artiste, il ne reçoit que la projection de l'imaginaire du spectateur, il construit l'image autant qu'il la reçoit. C'est encore une réflexion sur l'exposition des images animées qui se voient le plus souvent simplement « mises en boîtes » par une division de l'espace d'exposition en autant de parties plongées dans l'obscurité qu'il y a de projections à montrer. L'installation de Ward Denys s'accompagne de l'édition de petits objets à emporter estampillés « the complete video exhibition set », des stylos, des cartes postales, du ruban adhésif ou des petites boîtes contenant des pilules, gadgets et outils de travail, ils accompagnent l'installation.

Le nouvel espace, baptisé « project space », accueillait un mural de Tilman (°1959), « 12 colors for Brussels » accompagné d'un multiple et dans le « screen space », Monique Thomaes (°1942) présentait une autre réflexion sur l'image, « plaatsen/lieux/spaces/orte » (1995-2007). La projection d'une image presque noire, à l'exception d'une ligne de lumière au bas de l'image qui, petit à petit, va s'éclaircir jusqu'à révéler une pièce puis un halo blanc. Ce film qui passe du noir au blanc, de l'ombre à la lumière joue sur les processus constitutifs de l'image: la chambre comme son lieu, l'ouverture et la fermeture de l'iris comme l'outil qui permet de régler son matériau: la lumière et, puisqu'il s'agit d'une image en mouvement, le temps de la boucle vidéo qui se transforme en un rythme insistant et répétitif. Décrire cette exposition, c'est décrire les particularités du CCNOA comme lieu, comme projet singulier, comme philosophie en actes, comme prise de position dans l'art contemporain.



Willum Geert, « sorry », exposition « Seen and not seen », courtesy ccnoa.

Situé boulevard Barthélemy, à deux pas de la rue Dansaert, le CCNOA, « center for contemporary non-objective art » qui se positionne dans le domaine de l'art abstrait, organise et anime des expositions qui ont une place importante dans la vie artistique bruxelloise. En 2008, le Centre pour l'art contemporain non-objectif fêtera ses dix années d'activité. L'occasion pour Flux News de s'y intéresser. Les trois artistes présentés en novembre permettent de définir ce lieu singulier et primordial.

Un espace pour un projet

Le lieu est un très bel espace blanc tout à fait modulable qui permet aux artistes de développer des pièces in situ, comme c'était le cas pour Ward Denys

et Tilman en novembre dernier. À côté de cet espace principal, une petite pièce, le « project space » permet à un artiste d'intervenir avec une proposition particulière et le palier – que tout visiteur traverse – se transforme en « screen space », dédié à des projections ou à des pièces sonores. Dans cet espace les artistes ont la possibilité de mener à terme un projet sans devoir tenir compte des impératifs commerciaux habituellement liés aux lieux d'exposition.

Le CCNOA occupe une place particulière sur la scène belge de l'art contemporain puisqu'il s'intéresse plus particulièrement à l'art abstrait, mais un art abstrait qui questionne notre contemporainité, qui utilise aussi ses outils et qui peut prendre la forme des arts visuels, du son, du film, de la photographie, des

AU Z33 DE HASSELT, LE REGARD «SLOW» DE MARINA YEE

Le Z33 de Hasselt a invité la styliste Marina Yee à concevoir 'SLOW', sa première exposition. 'SLOW' se rapporte au temps – celui qu'il est nécessaire de ralentir pour faire les choses, pour les voir de façon plus consciente – mais aussi le temps dans lequel nous vivons, celui du vingt-et-unième siècle qui nécessite une énergie nouvelle faite de légèreté et de profondeur.

La styliste montre ici les vidéos qu'elle réalise depuis quelques années, elle les confronte aux œuvres d'artistes qu'elle apprécie particulièrement. Cette sélection résolument subjective et un accrochage particulièrement personnel et novateur nous mettent en face d'une sorte d'autoportrait appuyé par la volonté de l'artiste-curatrice de nous initier à un regard différent sur l'art et sur ce qui nous entoure.

Dans « Slow », on peut voir, en plus des installations vidéo de Marina Yee, celles de David Claerbout, d'Hans Wuyts et Léon Franken, des interventions dans l'espace d'Eric Verdonck, de Florence Mascia, de Lionel Estève, d'Anu Tuominen. Instaurer un autre regard suppose aussi une autre façon de montrer et ici cela se joue particulièrement en mélangeant les œuvres. C'est ainsi que l'installation d'Ann-Veronica Janssens « La pluie météorique » entre en contact direct avec une projection vidéo de Marina Yee laissant défiler des formes aux couleurs chaudes, une sorte de papier peint mobile. La salle des peintures rompt délibérément avec les cimaises et installe les œuvres dans l'espace. Les surfaces qui les accueillent sont des socles à la taille des peintures disposés ça et là. Les toiles de



'All one', schilderijengalerij / galerie de peintures, composée par Marina Yee; peintures de Carole Vanderlinden, Luc Tuymans, Mariëlle Soons, Léon Spilliaert dans l'expo 'Slow' à Z33. photo: Kristof Vrancken

Mariëlle Soons, de Luc Tuymans et de Carole Vanderlinden se côtoient, se répondent au fur et à mesure de l'avancée dans la salle jusqu'au mur du fond qui s'organise autour du 'De duizeling (Vertigo)' de Léon Spilliaert. Pour Marina Yee, ce nouvel accrochage force le spectateur à regarder la peinture plutôt que le nom du peintre.

Il s'agit sûrement la plus belle démonstration de ce « nouveau regard » auquel Marina Yee cherche à nous initier ici.

C.D.

'Slow', Z33, Zuivelmarkt 33, Hasselt – www.z33.be – Jusqu'au 10 février 2008 – ma-sa 11-18h, di- et fériés 14-17h.

Les territoires enfouis de Jac Vitali

Et si, lorsque nous entrons dans les contrées du souvenir, nous refusions d’appliquer la linéarité que nous semblons avoir définitivement prêtée au temps ? Et si nous évitions de donner à celui-ci une direction particulière, tout en nous repassant les bandes magnétiques de notre vie passée ? Si nous nous détournions un instant de cette histoire orientée vers le futur, quémandeuse de leçons, ne deviendrions-nous pas les voyageurs d’un pays aux frontières spatio-temporelles radicalement autres et tout aussi humaines ? Ou le chemin se croise, se recroise et va jusqu’à s’emprunter lui-même ? Ou les indications cardinales sont une invitation à perdre sa boussole ?

À travers chacune de ses peintures, dans ses travaux sonores, Jac Vitali pénètre en ces domaines en même temps qu’il les élabore. Ses installations tendent à recréer en trois dimensions les conditions de sauvegarde de ces réserves naturelles de la mémoire. La représentation est l’expérience, l’installation les protège toutes deux, tout en les rendant palpables et réelles.

Portrait de l’artiste en collecteur, parcourant le temps présent à la recherche d’objets, qui seront à la fois les moyens de transports et les portes d’entrées de son territoire. C’est une chemise rayée qu’il a beaucoup portée, imprégnée de tant de significations qu’il ne peut s’en débarrasser. Ce sont des caractères d’imprimerie dénichés on ne sait où, une bobine de ficelle qu’on ne trouve plus sur le marché, de la cire, des matières qui revêtent pour le plasticien une importance particulière. Ce sont aussi des portraits, avec ou sans visage, un billet de banque allemand de l’époque de la grande dévaluation du mark, tiré d’une liasse enfouie dans un plancher. Objets ou images, agrandis, fragmentés, simplement posés là, construisent cette nappe symbolique dont l’œuvre se nourrit, et que le spectateur reçoit comme un miroir de ses propres objets singuliers, de ses images à lui.

Portrait de l’artiste en aquarelliste des sons, parcourant le pays muni d’un microphone et d’un enregistreur, couchant les ambiances de la ville d’Ouchda sur ses bandes magnétiques, la voix du muezzin, les cris des enfants dans les rues, le grouillement du marché. Rentré à l’atelier, il tente d’exploiter ces croquis sonores, mais n’y retrouve pas le Maroc qui l’a fasciné, tout juste un témoignage. De nouveau à Ouchda, il visite des salles de boxe en compagnie du champion national. Là, il capture le climat des combats. La violence des coups sur le pao lui offre la base rythmique qu’il cherchait. A l’aide de ses propres instruments, il réinterprète la tradition musicale de l’endroit. Mixé sur son

enregistreur à quatre pistes, son Maroc sonore trouve alors sa voix.

Dans le travail de Jac Vitali, la conscience touche du doigt le sacré. En dehors de tout système religieux, de tout dogmatisme d’église. Le plasticien parcourt les chemins de l’expérience intérieure, avec, pour bâton de pèlerin, la matière. C’est au départ de sons, de pigments, de branchages assemblés qu’il prépare son entrée dans la dissolution, qu’il rejoint le point où la conscience individuelle se noie dans la conscience du monde, qui l’englobe, l’engloutit, la gobe. C’est en parlant à partir de lui, de sa singularité la plus atomisée, qu’il emporte les autres dans l’universel. Et relâcher, devant ses œuvres, les freins dont s’entourent habituellement les mécanismes de la réception, c’est communiquer avec ceux qui nous ont précédé dans l’expérience.

Ils sortirent dans les bois recueillir des branchages, comme tant d’autres avant eux. Ils répétèrent les gestes de l’enfant qui soupèse, évalue, élague et rompt. Ils emportèrent dans le lieu qu’ils avaient choisi le résultat de la collecte, où ils réalisèrent des assemblages, érigeant de la sorte quatre huttes. Ils laissèrent deux d’entre elles à l’état de structure, qu’ils couvrirent de runes, complétant ainsi l’alphabet des branches entrecroisées. Ils en habillèrent deux autres de toiles, qu’ils enduisirent d’une matière opaque, grâce à laquelle le monde intérieur de la hutte se trouvait protégé. Ils pratiquèrent de petites ouvertures aux quatre coins cardinaux de ces cabanes, par lesquelles on pouvait observer leurs images reproduites et couvertes de signes. Et c’est à cet espace-là aussi qu’ils confièrent le soin de conserver la parole, qu’ils avaient récoltée auprès de toutes les générations.

Au-dessus du cocon trône la croix des quatre points cardinaux. À l’orée de ce monde, nous sommes déjà dedans. L’altération du paysage, sa densité, montre qu’il y a tout lieu de penser qu’à l’intérieur, on retrouvera pareille altération, pareille densité. L’extérieur du cocon en montre déjà l’intérieur, et l’on se surprend à penser qu’on pourrait le retourner comme un gant. Une fois retourné, s’apercevra-t-on que ce que le cocon contient est resté à l’intérieur, et qu’il n’appartient qu’à celui qui se trouve devant d’y rentrer pour en faire l’inventaire. Alors, émergeant de cette ouverture, peut-être parviendra-t-il, suivant la croix des quatre points cardinaux, à se repérer.

Pascal Leclercq



Installation, Jac Vitali

Pascal Leclercq : Comment le son est-il arrivé dans ton parcours ?

Jac Vitali : D’une manière très simple. J’ai fait de la musique de 74 à 94. À l’époque, je m’intéressais déjà aux arts plastiques, mais la musique prenait tellement de place dans ma vie que mon statut de plasticien était un peu parallèle. Puis, la musique est arrivée dans une sorte d’impasse. Et mon travail plastique a pris plus de place, et il y a eu un laps de temps, entre 94 et 2000, où j’ai volontairement mis en stand-by la musique. Les premiers temps, j’ai eu quelques difficultés à développer mon statut de plasticien puis 1er mécénat, première commande à l’étranger : un industriel norvégien, m’a passé la commande d’une installation. Jusque-là, j’étais plutôt dans un travail de peintre « classique » avec une mise en espace de peintre. Après, j’ai commencé à me poser la question, sur le travail de l’installation et de l’espace : à savoir que l’espace, non seulement n’est pas en deux, mais en trois dimensions, et qu’en plus, il y a la dimension sonore.

P.L. : Quel est le statut du son dans ton travail ?

J.V. : Je travaille beaucoup par manipulations sonores, j’enregistre la plupart du temps sur bandes, de manière analogique. Je les manipule, les ralentis, etc., puis je remets tout ça sur un quatre pistes, à l’ancienne. Mon travail, c’est de chercher dans le son ce que je cherche dans les pigments, quand je peins. Le son est une métaphore de la peinture, quand j’utilise le son dans mes installations, je ne suis pas du tout musicien, je reste plasticien. C’est ce qui explique que j’utilise uniquement le système analogique : dans le système analogique, le son, il reste perceptible, on peut dire où il est, on a une bande, on sait que le son est dessus. Dans le système digital, le son est virtuel, moins tactile. Quand on prend une bande, et qu’on la ralentit, le son ralentit, quand on la retourne, le son passe à l’envers, si on l’abîme, le son est abîmé... Tout est physique... Le son, pour moi, c’est un outil comme la peinture. C’est pas une bande sonore pour donner un plus à l’exposition. L’installation, la plupart du

temps est en trois dimensions, et les diffuseurs font partie intégrante de la matière, les haut-parleurs sont dans l’installation...

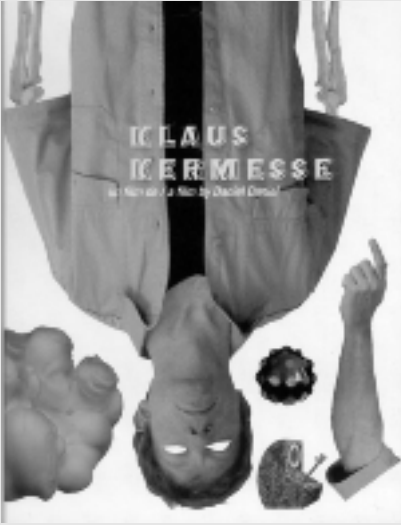
P.L. : Tous tes travaux ont-ils une dimension sonore ?

J.V. : Même si le son prend une part de plus en plus importante dans mon travail, il y a des galeries où je n’expose que de la peinture. La structure du lieu ne s’y prête pas trop, parfois, le propos du galeriste non plus. Souvent, le galeriste est là pour vendre des peintures. L’installation sonore est un médium qui se prête également aux résidences. Là, j’ai commencé à réfléchir à cette nouvelle direction parce que souvent, c’est une expérience en lien avec la population : ça m’intéresse de parler de l’histoire de l’homme. Il y a chez moi deux parties dans le son : une partie manipulée, qui est une partie très métaphorique du son, et qui vient comme une matière, et une autre qui est un collage de témoignages.

Une foire aux phénomènes

Un stand de tir, un théâtre aux « phénomènes », une grande roue, des auto-tamponneuses, un bar à cocktail ou une baraque à barbe à papa, ce champ de foire a tout les attributs de la kermesse idéale. Les attractions aux couleurs vives se détachent sur fond noir ou nuageux, et engloutissent le personnage principal, pantalon noir, blouse noir et chemise en jeans ouverte, dans une série d’aventures à la limite du burlesque et du merveilleux, ce qui est aussi le propre des kermesses. On trouve ici, réactualisées, les figures qui fleurissent lorsque l’image se nourrit de l’univers carnavalesque : le squelette, la surprise, le merveilleux, le mélange entre l’enfantin et l’adulte, le comique et le dramatique, l’inimitable angoisse des visages. Sans compter l’amour, qui surgit hors de la matière gluante et envahissante d’une barbe à papa.

À la frontière entre l’animation et la vidéo, Klaus Kermesse est avant tout



une œuvre à l’esthétique aboutie. Daniel Daniel crée une poétique de l’espace particulière : en coupant simplement certains des chalands de la kermesse juste au dessus des cuisses, et en les posant sur le sol, il crée une profondeur à son théâtre. En utilisant les techniques de déploiement de décors propres à certains livres d’enfants, il met en évidence le côté magique de cet univers. Mais il ressort également de ces courtes séquences que l’auteur est doué de concision narrative et d’un réel talent de conteur.

Pour animer les personnages de Klaus Kermesse, Daniel Daniel a pris plus de 150 clichés de chacun des acteurs, dans des expressions et positions différentes, réalisant ainsi un réservoir d’images dans lequel il a pu puiser. Le vidéaste utilise l’aspect plan de l’image photographiée pour introduire une troisième dimension : ce sont des yeux qui sortent de leurs orbites, grâce à des incisions pratiquées dans celles-ci, c’est une tête, fixée à un axe, qui tourne sur elle-même, ce sont des lamelles de liquide qui sortent de la tête du personnage principal, que d’autres personnages prennent dans leur main, puis avalent, c’est une porte qui s’ouvre, et qui, en vertu de sa très mince tranche, se voit dotée d’un véritable effet de mouvement. Le côté volontairement élémentaire de ces effets spéciaux renforce leur impact sur le spectateur, met en avant leur originalité, et sert magnifiquement le thème récurrent de la métamorphose, qui tient dans ce film de Daniel Daniel un des rôles principaux.

Pascal Leclercq

Daniel Daniel, Klaus Kermesse, La Parti prod.

Wim
Sweelove

Jeanne-Claude
Christo

Denmark

Hans
Lemmen

Ragnar
Van Velsen

Marcel
Wamaed

André
Blank

Merlin
Spie

Chrysa
Willens

Yves
Zurstrassen

Mo
Ramakers

Willy
Filz

Victor
Noël

Maik & Dirk
Löbber

Roby
Hoffmann

Eric
Legrain

Stefanie
Klingemann

Horst
Keining

Joachim
Bandau

Johan
Tahon

Sen
Chung

Stéphane
Vee

Imol
Kamp

Francis
Schmetz

Gerhard
Reinert

Laurence
Gonry

Edmond
Jamar

Antonio
Maro

Karin
Missy Paule

Ellen
Brusselmans

Roger
Wagner

Jo
Delahaut

Jan
Van Imschoot

Wim
Claessen

Barbara
& Michael
Leisgen

Lili
Dujourie

Patrick
Everaert

Ronny
Delrue

Guillaume
Bijl

Emilio
Lopez-Menchero

Helmut
Thönnissen

Johannes
Weber

Wolfgang
Vincke

Casaluce
Geiger

Ernst
Wille

Jacques
Charlier

Steve
Kaspar

Léopold
Plomteux

Michel
Leonardi

Bert
De Beul

Johan
Van Geluwe

Wolfgang
Nestler

Margot
Cohen

Jean-Claude
Saudoyez

The ikob collection

10.02.2008 - 20.04.2008

IKOB, Museum für Zeitgenössische Kunst Eupen

Loten 3 - 4700-EUPEN / BELGIEN
info@ikob.be - www.ikob.be
Öffnungszeiten von 13 - 18 uhr, montags geschlossen.
Geöffnet von 13 bis 18 Uhr, montags geschlossen.
Ouvert de 13 à 18 h, fermé le lundi.

Robert
Schaus

Karin
Frank

Vita
Drappa

Günther
Förg

Walter
Prigoda

ikob
MUSEUM FÜR
ZEITGENÖSSISCHE
KUNST EUPEN

Marie-France
Bonmariage

Ton
Slits

Jerry
Frantz

Maria
Hasemeier-
Eulenbruch

Yvonne
Mostard

Jean-Marie
Blier

Bärbel
Schulte
Kettinghaus

Michel
François

Pablo
Garcia-Rubio

Antoine
Prum

Thomas
Brenner

Roger
Greisch

Luo
Deleu