



FLUX NEWS

Trimestriel d'actualité d'art contemporain : sept., oct., nov. 2007 • N°44 • 3 €

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



2 Édito, “Ombres au Paradis” une expo du FRAC du Nord Pas-de-Calais qui a réuni, en deçà et au-delà de la frontière française, des œuvres originales qui tentent de représenter des moments de l’Histoire. par Michel Voiturier.

3 Art, Alchimie et Relation, une expo de Jacques Lennep au Mamac de Liège, par Raya Baudinet.

4 Accords excentriques. Arts plastiques et musique en résonances au BPS22, par Vivine de Taux.

5 Panorama 8, une exposition au Fresnoy, présentation des travaux d’élèves et d’artistes intervenant dans l’école, par Michel Voiturier . Cloaca 200/2007, une exposition de Wim Delvoye au Casino Luxembourg.

7/8 Portraits sur commandes au Mac’s interview d’Angel Vergara par Joanna Leroy et Sophie Trivière

9 Au musée Matisse, une rétrospective du travail de Norman Dilworth. Dans la lignée de l’art construit à partir de 1948, par Michel Voiturier.

10/11 “Lovemachine”, un projet original initié par Selcuk Mutlu et Yves Weynant

13 Biennale de Venise, Événements collatéraux, interviews de Jean-Hubert Martin et de Francesco Alvim sur le Pavillon africain .

14/15 Page d’artiste de Michel Couturier, “Bonfire Venise” Biennale de Venise en off

16 En marge de la Biennale d’Istanbul un entretien avec Hou Hanru.

17 Exposition de Laurent Impudiglia aux Brasseurs par Caroline Coste, Texte sur Julien Gerber par Aldo Guillaume Turin.

18/19 “La femme infinitésimale” Notes éparses sur Jacqueline Mesmaeker par Alain Géronnez.

20 Prix de la jeune peinture 2007 au Bozar, le débat continue avec Isabelle Lemaître et Colette Dubois.

21 Disparition de Luciano Fabro, un entretien inédit entre Lino Pologato et Luciano Fabro.

22/23 Architecture. Un dialogue autour du cube enre Pascal Leclercq et Pierre Hebelinck.

24 Expo d’Emmanuel Dundic à l’Émulation. L’art contemporain, un monde à part? Dossier par Marie Guérisse.Tournai, L’envol des boursiers par Michel Voiturier.

25 Conversation de Jean-Paul Thenot et de Franco Torriani autour de l’œuvre de Jean-Pierre Giovanelli.

26 Damien Hustinx chez Arte Coppo. Babel, 12 artistes à Tinos. Une sélection de livres à découvrir par Christophe Veys.

Edito

L’*Homme-art* de couverture de Jacques Lennep sert de tremplin et de passage à ce 44e numéro de FluxNews, agrémenté d’un cahier couleur nouvelle formule. Nous avons voulu marquer le coup, en ce début de saison, en nous concentrant sur les deux événements qui ont marqué l’été. Je parle bien sûr de la Documenta et de la Biennale de Venise sur lesquelles nous nous étendrons abondamment dans nos colonnes. Le « passage » sera donc privilégié et valorisera de nouveau un tissu relationnel entre l’art et la vie. Le feu de Michel Couturier, illustrant la page centrale, en est le vecteur métaphorique par essence, tout comme la page de couverture du cahier couleur, tentative affichée de sortir du cadre... Comme l’est également la balade du Pavillon Tahiti, avec ce passage du off dans le in des Giardini de la Biennale. Passage, art, feu et vie sont au centre des questionnements, il suffira de feuilleter ces pages pour s’en rendre compte... Comme beaucoup parmi vous, j’ai visité cet été Venise et dans la foulée Kassel. J’avoue être sorti de la Biennale démoralisé et dépit par l’état général dans lequel l’art semble tomber aujourd’hui. C’est avec des pieds de plombs que je me suis donc rendu à Kassel. Je dois vous avouer que la Documenta a véritablement fonctionné pour moi comme une planche de salut et un agent stimulateur qui ont reboosté une envie d’encore croire en l’art. Je pense, à ce sujet, ne pas être le seul. Il faut remercier pour cela Roger M. Buerger d’avoir pu résister au chant des sirènes et d’être resté intègre jusqu’au bout. Le tableau était bien campé cette année : d’un côté la Biennale avec Robert Storr, un challenger sans thématique précise, égrenant sans beaucoup de risques sa liste de “noms” et, de l’autre côté, Roger M.Buerger qui instaure dans sa Documenta de nouveaux codes de valeur et qui bouscule totalement les conventions tacites en usage dans le milieu. Plus de socles artificiels, plus de stars, plus de fausses illusions... En faisant de sa Documenta un carrefour de connexions improvisées où les choses apparaissent et sont vécues en tant qu’espaces indissociables, Buerger pousse le

spectateur à se confronter à d’autres lois et codes de lecture. Sensation bizarre, comme si tout d’un coup, un coin du voile se levait pour illuminer la scène. La cohabitation d’œuvres et de temps différents semble être là pour faire émerger des connexions nouvelles. Faire cohabiter des œuvres pour faire émerger des connexions, comme si, subitement, les lois de synchronicité prévalaient sur les lois de causalité généralement admises ... Il est de plus en plus clair qu’un marché de l’art ne suffit plus à garantir, sous des dehors factices, un semblant d’unité. Nous devons nous réjouir de toute tentative qui cherche, vaille que vaille, à débroussailler le terrain et à nous guider vers d’autres voies du possible. La Documenta en était cette année l’éclairante démonstration. Un éclairage rendu plus vivace encore par le fait d’une désastreuse Biennale de Venise engoncée dans son décor de strass et de paillettes et s’enfonçant de plus en plus dans une théâtralisation du vide. Les stars vieillissantes, étoiles imaginaires d’un été finissant, ne suffisent plus à colmater les brèches d’un ennui tenace. Désormais, la question fondamentale à poser ne serait plus « Qu’est ce que l’art ? » avec sa nature indicible préformatée, mais « Quand l’art advient-il réellement ? » À ce jeu, la Documenta nous l’a prouvé, il faut être au minimum trois. Le sacro-saint dualisme entre le regardeur et l’objet est dépassé. Entre en jeu un troisième larron, l’élément indispensable : le témoin. L’observateur, le témoin de l’observation et le sujet observé sont perçus en tant qu’une forme d’énergie indissociable. Sous l’angle purement humoristique, un bouleversement aussi fort qu’avait pu l’être, en son temps, la naissance de la physique quantique, confrontée aux vieilles lois de la géométrie euclidienne...

« OMBRES AU PARADIS » : L’ART EN GUERRE



Au coeur des Fagnes, Pierre-Yves Brest a retrouvé des cabanes d'observation rappelant les miradors des camps de concentration.

Montrer des aspects de la guerre appartient aux reporters. Les artistes, depuis Goya sans doute, mettent leur sensibilité à transmettre les émotions que suscitent les horreurs engendrées par les conflits armés. Le FRAC du Nord Pas-de-Calais a réuni, en deçà et au-delà de la frontière française, des œuvres originales qui tentent de représenter des moments de l’Histoire, qui ne tentent pas de voir mais de percevoir.

Si quelques rares pièces se trouvent dans les locaux du Frac à Dunkerque, l’essentiel s’intègre dans le Fort des Dunes de Leffrinckouke, au fort Napoléon d’Ostende ou au Fields Museum d’Ypres... La vidéo y tient part importante. Joséphine Meckseper

mêle des scènes de manifs à d’autres provocations, en un montage proche de l’op art. Dmitri Mkhomet a filmé, entre les caps Gris et Blanc-Nez, un horizon qui ne cesse de disparaître alors que sont proches des traces de cratères de bombes. Monica Bonvicini passe en boucle un marteau fracassant inlassablement un mur, métonymie de l’agression. Ange Leccia lance aux yeux ses explosions répétées, amère analogie avec les feux d’artifice. C’est à une remise en cause de la propagande soviétique que se livre le Lituanien Deimantas Narkevicius tandis que Philippe Meste offr un montage esthétique de bombardements. Les peintures inventaires en imitation de nomenclatures pour monuments aux morts permettent à Allen Ruppersberg de mêler des réalités tragiques avec l’absurdité drolatique d’événements d’actualité et la causticité de certaines de ses remarques. Leo Copers transforme les balles assassines en bijoux précieux, les retranchements en retraite dorée protégée par une mitrailleuse. Pierre-Yves Brest a fixé sur pellicule des cahutes d’observation à l’abandon dans les fagnes, témoignages posthumes des miradors des camps, sur fond de voix d’un prisonnier russe. Quant à Graham Fagen, il prend prétexte d’un travail théâtral pour montrer comment naît et se reproduit un conflit dont le côté ludique ne gomme pas la violence.

L’installation du Cercle Ramo Nash rappelle que les décisions politiques sont aussi technologiques. Gregory Green ose ironiser à propos du terrorisme en créant des bombes à l’aspect de ridicule bricolage qu’on imagine d’autant plus meurtrières. Alain Declercq inscrit un message de paix paradoxal puisque écrit au moyen d’impacts de balles. Tous révèlent le réel par image transposée.

Divers lieux en Belgique (Ostende, Poperinge, Willebroek, Ypres...), France (Dunkerque, Leffrinckouke, St-Omer, Villeneuve d’Ascq), Angleterre (Douvres, Ramsgate) jusqu’au 11 novembre. Infos : 00 33 328 65 84 28

Michel VOITURIER

A l’Ikob «La Ricarda», un projet initié par Michel François

La Ricarda, Projet de film de Michel François 28.10.07>13.01.08

En juillet 2006, à l’initiative de Michel François, 13 artistes sont invités à vivre à la Casa Gomis, et à y filmer, chacun librement, avec ou sans acteurs, les séquences d’images que le lieu leur inspire. Oeuvre architecturale majeure des années 50, bâtie par l’architecte Antoni Bonet, au milieu d’une forêt de pins, sur le domaine de la Ricarda, ce haut lieu de rencontres (Tapiès, John Cage, Miro...) s’est retrouvé progressivement enclavé entre la mer, la banlieue grandissante de Barcelone et son aéroport qui ne cesse de s’étendre. Impossible aujourd’hui d’y vivre encore. Un enjeu réunit les artistes : expérimenter la possibilité d’une œuvre commune au-delà des styles ou des disciplines propres à chacun des intervenants (plasticiens, chorégraphes, vidéastes, scénographes) ; explorer une autre manière de faire un film dont la trame s’écrit dans la dynamique d’un montage ingérant toutes les images. Sans autre cadre directif, les tournages se succèdent de manière à nourrir, à flux tendu, un montage intra-muros qui se poursuit, plus tard, à Bruxelles. Petit à petit, des personnages naissent et, dans un chassé-croisé de destins fantômes, s’approprient la villa, lui réinsufflent la vie, l’animent d’une fiction sans récit, d’une fluidité hypnotique, qui s’offre comme autant de possibles histoires, de narrations incertaines, d’éclats visuels et sonores.

La Ricarda,

Avec des vidéos de: Joerg Bader / Joël Benzakin / Lucia Bru / Jordi Colomer / François Curlet / Jos de Gruyter et Harald Thys / Pierre Droulers / Ann Veronica Janssens / Michel François / Simon Siegmann / Loïc Vanderstichelen / Angel Vergara / Richard Venlet Ouvert du mardi au dimanche de 13 à 18h Fermé les 1er et 2 novembre, 25 et 26 décembre et le 1er janvier Loten 3, 4700 Eupen www.ikob.be Tel. 087 560110

Agenda Ikob:

Stefanie Klingemann, lauréate du Prix- ikob en 2005 expose jusqu’au 14/10, 2007 "Déjavu"

L’artiste allemande présente une installation constituée de photos, objets et affiches.

Art, Alchimie et relation

> Mamac

Alchimiquement vôtre Jacques Lennep

Dedans l'institution, il y a un Van Lennep historien d'art féru d'érudition alchimique passé pendant près de quarante ans par les Musées royaux des beaux-arts de Belgique, spécialiste de la sculpture belge du XIXe siècle. Dehors, il y a le Lennep artiste qui dit rester un peintre d'histoire qui met en œuvre un processus relationnel impliquant un traitement de l'image et du mot et pour lequel le rapport entre les éléments de l'œuvre, comme des liens avec le public et la portée diégétique qu'elle déclenche à sa suite, importe plus que le support de l'œuvre.

Double casquette depuis le commencement, agent double comme il le dit de lui-même, mais aussi créateur et fondateur du CAP, Cercle d'art prospectif qui de 1972 à 1981 avec Lizène, Courtois, et Nyst pose dans le champ esthétique le concept de relation, qui lie ensemble : chose, concept et personne. Ce rapport ouvert à l'œuvre devient alors le paradigme des liens qui peuvent exister entre un récit qui dépasse la première personne de l'artiste et s'attache à une dimension plus large de l'œuvre, permettant de résister à la réification des productions plastiques comme des personnes par le marché. Une conception construite sur l'histoire et donc inscrite dans une pensée structuraliste d'époque dont on peut dire qu'elle a fait des émules hors des frontières de Belgique et n'a pas cessé depuis d'être déclinée selon une destinée politique parfois bien différente par d'autres artistes et curateurs ; Nicolas Bourriaud ancien directeur du Palais de Tokyo à Paris en tête, avec sa théorisation de l'esthétique relationnelle.

Partant de là, conclure qu'il faut être deux pour faire une image, Marcel Duchamp en avait précédé la trouvaille, l'art fourmille en effet des preuves d'un ou de plusieurs hors champs.

Lennep par souci d'exactitude, et parce qu'il est historien, va construire à Liège une rétrospective. Pour nous, il s'agira d'entrer en scène, nous qui animerons l'espace d'exposition ; pour lui de parfaire un mécanisme où il refera le chemin à l'envers de la transformation d'un historien d'art en artiste autant que d'une esthétique qui ne dit pas son nom en faisant croire le contraire, c'est-à-dire qui réalise que peut-être la meilleure manière d'évacuer le prétendu mystère de l'œuvre est de la transformer en analogie. Entre quoi et quoi et de quelle nature ?

Jacques Van Lennep est spécialiste d'art alchimique : « Il faut essayer de se replonger dans la littérature de l'époque de Bruegel pour retrouver le mécanisme de pensée de ces artistes. » explique-t-il, ainsi compose-t-il des travaux plastiques avec ce savoir : « le ciseau c'est comme la lance symbole



©Jacques Lennep

du feu. La chevelure a un rapport avec la fiente... » Composer des images, c'est ainsi permettre qu'elles soient aussi bien perçues que lues. Et ce code secret peut bien être alchimique.

S'il y a alors volonté de décryptage des images, qu'est-ce qui différencie Lennep artiste d'un Van Lennep sémologue ou d'un spécialiste d'iconologie comme Panofsky ?

Sa langue fourchue, une diablerie d'enfant, qui joue avec le hasard des rencontres fortuites ou agencées entre l'art et la vie pour échapper à la raison trop sérieuse.

N'a-t-il par fait d'Ezio Bucchi supporter du Royal sporting club de Charleroi, avec ses tenues zébrées « un homme-art », et pour finir un créateur d'univers, et l'encadrant dans son Musée de l'homme, reconnu alors comme un vivant Buren ?

Si l'alchimie, cette quête utopique et séculaire de la transmutation du plomb en or, fascine adeptes et contempteurs, c'est que d'un même mouvement cette pratique préscientifique œuvre dans la matière et l'esprit faisant d'elle une physique extravagante matinée de savoir ésotérique et une philosophie des profondeurs.

La connaissance dont elle procède exige une initiation, dès lors le matériau alchimique est riche de significations symboliques multiples bien que cachées.

Lennep a retiré de cette érudition qui sent le souffre, un goût pour les promenades au musée d'un genre particulier. Celle du MAMAC se présente en dissémination fragmentée d'objets qui ont pour nom : peintures monochromes noires, vidéos filmant des rituels bizarres (*Buffet aux trois couleurs*, *l'aventure extravagante d'un poulet*, *Homard quantique mayonnaise*), ves-

tiges des personnages bien réels issus du Musée de l'homme (*Yves Somville Jésus christ de Ligny*, *Tania modèle pour photos de charme...*), journal de bord sur le vif (*Devoirs quotidiens*), hommage à Robert Garcet lithomane pacifiste... Des matériaux et travaux plastiques qui, si on le souhaite, et si on veut bien le voir, se réfèrent à des symboles usités en alchimie.

Tout cela avec pour guide un Homard. Que vient faire un crustacé au musée me direz-vous ?

C'est mal connaître et l'homme, et l'art, qu'il illustre : de l'œuvre au noir à l'œuvre au rouge.

Il se trouve qu'étonnamment la bête noire au fond des mers devient rouge transmutée par l'effet d'une plongée dans l'eau bouillante d'une cocotte.

La physique quantique a résolu depuis cette énigme. Et pour la critique — que Julien Gracq soucieux déjà d'indépendance décrivait comme gens qui croyant posséder une clé, n'ont de cesse qu'ils aient disposé votre œuvre en forme de serrure — l'exercice est périlleux face à ce travail qui joue déjà au jeu des interprétations, arrosant l'arroseur lui-même. Lennep a découvert que la voie symbolique était souvent plus exacte que la lettre à condition que cela reste un jeu.

Car il y a chez Lennep artiste une recherche de réalité jusqu'au cabotinage ; on dit bien d'un acteur qu'il surjoue, et parfois jusqu'au génie. Et plus c'est réel, et plus il y a de redoublement entre la réalité et une autre réalité, fut-elle falsifiée pour les besoins de sa réalisation. Il est sans doute parfois effrayant d'être artiste qui en engageant du sens engage aussi des idées occultes perdues au milieu d'une part subjective qu'il faut tenter de contourner. Ce travail d'invention à partir de soi est



moquer son évidence absurde, en prise également avec la coïncidence avec d'autres, ou bien même en lien direct avec la réalité de ses témoins et de son contexte.

Dans *l'Alchimie du sens*, Lennep cite une lettre que lui envoie René Magritte : « [...] La pensée surréaliste doit être imaginée mais n'est pas imaginaire ; elle a une réalité du même « genre » que la réalité de l'univers. Cette réalité est irrationnelle, son irrationalité n'est pas imaginaire mais elle doit être imaginée. » Quant à Lennep, il pourrait tendre à nous aveugler de signifiés pour mieux nous faire voir vrai. Un peintre Yves Klein titrait : « *Le vrai devient réalité* » lors du *Manifeste du Chelsea Hotel* de 1961. Ces artistes, sont-ils les mêmes ? Sont-ils différents ?

À chacun de trancher le nœud gordien des doubles entre lesquels point la blancheur d'un interstice.

¹ Langue des oiseaux : langage crypté dont la tradition remonterait au Moyen – Âge qui joue de l'homophonie et l'homonymie des mots donnant à la phrase un sens caché ésotérique et/ou alchimique.

² René Daumal (1908-1944), poète, conteur, pataphysicien, spécialiste du sanskrit, fondateur avec Roger Gilbert-Lecomte et Roger Vailland de la revue *Le Grand Jeu*. Son principal ouvrage *le Mont Analogue* (1944, livre resté inachevé) est soustrait : *Roman d'aventures alpines*, non euclidiennes et symboliquement authentiques. (Gallimard, Coll. L'imaginaire, Paris, 1981).

Raya Baudinet

MAMAC/Musée d'art moderne et d'art contemporain de Liège

Du 5 octobre au 2 décembre 2007

Tél. : 04 343 04 03

À l'occasion de l'exposition, publication d'*Une Pierre en tête* (Travaux d'alchimie), ouvrage comportant un recueil de huit opuscules inspirés à l'auteur par la Science hermétique de Jacques Van Lennep, édition Yellow Now.

éludé chez Lennep par la transitivité du sens qui accole le champ artistique au champ social. Lennep toujours du côté de la limpidité, la ligne de son dessin est d'ailleurs claire, travaille le réel sur le réel, jusqu'à exposer des êtres humains.

De fait, n'est-ce pas bien assez que les choses existent ?

Lennep n' imagine rien, la réalité est à recodée à la langue des oiseaux¹ ou à prendre brute.

La preuve des mythes collectifs peut se trouver dans la réalité que l'on n'aurait pas suffisamment élucidée, *le Mont Analogue* livre de René Daumal² est une démonstration du langage analogique qui permet la découverte de ce que personne ne voit : un sommet montagneux jamais encore gravi. Dès lors, le livre de Daumal procède d'une écriture non pas surréelle mais surnaturelle i.e d'une absurde évidence, évidence définie par l'écrivain ainsi : « certitude douloureuse cherchant le mot si *clairement* introuvable. »

Il y a à n'en pas douter une fonction affabulatrice des mythes et des symboles de prime abord. À partir de là, le mythe est une forme symbolique qui concentre en lui un condensé des représentations collectives, en d'autres termes, il a aussi une fonction et une détermination sociale avérée, agissant sur l'affectivité des individus en l'objectivant.

Le mensonge, « le Man songe », l'homme qui rêve, l'affabulateur, qui renoue avec le bestiaire fantastique de Jérôme Bosch, c'est ici le personnage artiste Lennep affublé d'un homard ou d'un poulet, qui va tourner autour de l'absence d'image puisque toujours en devenir ou occultée car barrée d'un trait, barbouillée encore jusqu'à

Accords Excentriques: Arts plastiques et musique en résonances au B.P.S.22 de Charleroi

Présentée au B.P.S.22, après le Château de Chamarande au sud de Paris, *Accords Excentriques* s’est placé à la croisée de deux univers : celui de la musique et des arts plastiques. Un parcours joué avec finesse entre le visible, le sonore et les ‘accords’ multiples que leur rencontre peut générer. L’exposition regroupe une quarantaine d’œuvres multiformes issues du département de l’Essonne et de collections privées.

Les échanges entre le domaine des arts visuels et sonores sont légions aujourd’hui. Ces deux mondes s’attirent mutuellement et engendrent des formes dont il est parfois difficile de qualifier l’appartenance. L’ouïe interagit sur la vue, le palpable s’allie à l’impalpable afin d’accentuer l’implication physique du spectateur et de l’emmener sur des territoires inattendus. L’exposition du B.P.S.22 explore les liens entre la culture rock, punk, disco et les arts plastiques. Mais attention, pas de fête disco dans le grand hall industriel du B.P.S.22 ! Judith Quentel et Pierre-Olivier Rollin – curateurs de l’événement – ont su esquisser les clichés du genre. On y trouve une sorte d’énergie commune et d’infiltration populaire qui irrigue les deux disciplines.

Au fond de l’espace central, le *Free Jazz Mobile* de Peter Coffin fonctionne comme une belle amorce au propos de l’exposition. Grosse caisse, violoncelle, tambour,..., accrochés dans les airs, sont les éléments disparates d’un mobile géant. Suspendu, l’orchestre démantelé se trouve une liberté nouvelle. L’artiste évoque le célèbre musicien Don Cherry et la transition du jazz vers une expression plus *free style*. Par une simple suspension, Peter Coffin a su greffer l’expression de l’imaginaire aux formes de la réalité. L’instrument est désormais libre de jouer à l’infini avec les ondes de son propre mouvement. C’est moins l’objet qui importe que son expérimentation. L’artiste utilise le visible pour mieux interroger la multiplicité des sens – dont l’ouïe – et impliquer le spectateur

dans un rapport plus intime à son environnement. Plus loin l’œuvre de Saâdane Afif offre également une perspective intéressante aux liens entre visuel et sonore. Il conçoit son travail comme ‘un accélérateur de sens, (...) qui génère une histoire.’ Alors qu’au mur un tableau aux couleurs fondues annonce le titre de son disque, le banc sur lequel on a pris place répond par une composition lumineuse à la musique distillée dans les écouteurs. *Blue Time vs. Suspense*, bien que possédant sa propre logique de fonctionnement, est imprévisible. Par un brouillage continu des frontières, il intègre le spectateur à sa composition interne. Une œuvre interpellante mais pour laquelle – elle n’est pas la seule – on aurait préféré un parcours plus intime afin de permettre une conscience plus active de nos sens. Si le grand hall du B.P.S.22 permet quelques résonances réussies, il en oublie notre impuissance à tout embrasser.

La problématique sociale est plus significative chez certains artistes. Tel est le cas du travail de Jeremy Deller. On y raconte le pouvoir de résistance de la musique et son implication dans les mouvements de contestation sociale. *History of the World* rallie dans un grand chassé croisé historique la mort des fanfares ouvrières à l’émergence des groupes technos. Quant à Jean-Luc Blanc et Rainier Lericolais, ils s’attaquent aux icônes de la musique. Réappropriation pour le premier et manipulation à l’envie pour le second, le travail plastique laisse glisser l’image vers une réalité inattendue.

L’artiste italien Davide Bertocchi convie le chanteur carolo Glavidio D’Ignoti à venir chanter sur un socle le soir du l’ouverture. L’œuvre intitulée *Monumento a D’ignoti (Monument aux inconnus)*, qui n’existe que le temps de la chanson, devient un monument pour les émigrés et les oubliés de l’histoire. La sculpture s’inscrit dans diverses temporalités, celle de la mémoire, celle de l’écoute et celle du souvenir de l’expérience vécue par le spectateur. Sur un



Jean-Luc Blanc *Sans titre*, 2003 - 2006 Huile sur toile Collection du FDAC de l’Essonne Domaine départemental de Chamarande • Steven Parrino *The No Title Painting*, 2003 Sculpture - installation Collection du Fonds régional d’art contemporain de Bourgogne (France) • Florian et Michael Quistrebert *If you’re ready, come go with me*, 2006 Installation mixte Collection du FDAC de l’Essonne Domaine départemental de Chamarande © Giancarlo Roméo

mode aussi performatif, on retrouve le travail de Marina Abramovic. Présente en flou sur un écran, elle nous invite à venir rejoindre sa danse, muni de chaussures magnétiques sur une piste métallique.

L’exposition, on l’aura compris, cultive la diversité des approches. Quand Dario Robleto présente ses objets mystérieusement manufactu-

rés, Michael et Florian Quistrebert cultive le pop kitsch et Laurent Montaron, la discrétion du secret. On remarque la vidéo de Cécile Paris qui démantèle avec finesse les codes et stéréotypes du rockeur. *Accords Excentriques* ne propose pas de formes définies aux accords joués entre son et image. On note pourtant une voie ouverte par le biais des arts plastiques. Car même si la musique et sa culture sont souvent les acteurs principaux de l’œuvre, ils existent en écho à la forme auquel ils donnent une consistance plastique plus forte. L’artiste s’approprie les nouvelles voies offertes afin d’explorer l’alchimie complexe des perceptions humaines. Parmi les quelques instants d’émotion esthétique vécus dans l’exposition, on retient enfin l’œuvre de Céleste Boursier-Mougenot. Dans une grande pièce d’eau autour duquel on est convié à prendre place, flotte toute une vaiselle de porcelaine blanche. Les jeux de l’eau qui favorisent le frottement des assiettes, divulguent une musique aussi légère qu’un carillon. On se trouve dans un temps suspendu où son, rythme et visible orchestrent conjointement un état quasi méditatif.

Accords Excentriques
Jusqu’au 4 novembre 2007
B.P.S.22 espace de création contemporaine
Site de l’Université du Travail
Boulevard Solvay 22
Charleroi
Tél. +32 71 27 29 71
<http://bps22.hainaut.be>



« PLUS D’OPIUM POUR LE PEUPLE »

Edité à un millier d’exemplaires et fait main, nul doute que ce livre objet, va bientôt s’arracher à la vente... Cet ouvrage est le suivi logique de l’exposition que Johan Muyle a réalisée au BPS22. La première partie du livre contient un texte magnifique et original de Raoul Vaneigem, tellement original que les corrections d’origines faites à l’encre bleue par l’auteur font partie de l’ensemble. Une nouveauté en soi qui ajoute au phénomène de trompe l’œil qui caractérise l’ouvrage dans son entièreté. Revenons au livre, il synchronise à merveille le travail de Johan Muyle. De nombreuses planches (photographies, des dessins, animations en pop-up, allusion aux fenêtres des pub sur le net) nous font entrer dans l’univers de l’artiste. En bref, un vrai petit bijou à garder jalousement dans la « chambre des machines ». Sur un fond de poésie pure, le « melancholy man » nous ouvre des fenêtres sur le monde, sur la belgitude, sur la mort, sur le temps qui passe et qui repasse. Saluons pour l’occasion le travail du BPS22 et de la Province de Hainaut qui permettent que ce genre de productions puisse encore avoir lieu.

Disponible à la vente au BPS22, rens. T. +32712729721

TECHNOLOGIES ESTHÉTIQUES : « PANORAMA 8 »

> Le Fresnoy

Comme chaque année, le Studio national des Arts contemporains de Tourcoing (Le Fresnoy) présente les travaux d'élèves et d'artistes intervenant dans l'école. Sous le titre « Prémés coupables », Dominique Païni s'oppose à toute censure officielle d'œuvres laissées au jugement des visiteurs et non d'un quelconque pouvoir judiciaire comme il advint à Bordeaux en 2000.

La majorité des réalisations de la cinquantaine de participants est liée aux technologies audio-visuelles récentes. Certaines font rapport avec la peinture traditionnelle. Ainsi de *Bialle* de Cécile Beau promène sa caméra sur des paysages qui s'apparentent aux toiles d'Eric Foureux. À ceci près que les sons ajoutent une dimension spatiale envoûtante. Benjamin Goujon, avec *Le Service des nuages*, invite le visiteur à modifier par sa présence et le bruit de ses pas les cumulus et autres nimbus qui défilent au-dessus d'Honfleur tandis que fusent des bruits

captés sur place. Chez Bertrand Rigaux, une installation régle la vitesse du défilé des nuées en fonction de la luminosité calculée par un radiomètre, comme si vent était transformé en lumière. Étrange, la *Galerie des portraits flamands* d'Éléonore Saintagnan étale en gros plan des personnages ordinaires. Photos en apparence banales, si ce n'est qu'en les approchant, on s'aperçoit que ses visages figés par l'objectif ont un regard qui scrute, vit, bouge, investigate quasi imperceptiblement : souriez, vous êtes visés. Les clichés de Chantal Ackerman, eux, filtrent à travers des stores l'impossible terre promise de Tel-Aviv.

Référence à la sculpture pour David Burrows et *Lucent Landscapes*. La densité sonore du trafic autoroutier lillois a été enregistrée. Transformée en graphique ondulatoire, elle matérialise, dans un aquarium empli de fumée, des vagues mouvantes qui visualiseraient simultanément les pollutions atmo-



Ryoji Ikeda suggère sa vision de l'infini.

sphérique et auditive devenues esthétiques. Raphaël Siboni se targue, lui, de mettre en relation pratique du tuning avec sculpture en mouvement, avec l'hécatombe des crashes automobile, la fascination pour les super-héros

médiatisés. L'installation *Electric Chair* de Leslie Bloquet permet à chacun de concrétiser par le mouvement des mains une présence invisible dont la masse et les contours s'expriment par impulsion phonique. Caresse, intrusion, pression engendrent des timbres divers. Peut-être verra-t-on aussi une sorte de haut-relief à travers ce film ultra bref d'Yves Ackerman : un homme se désarticule sous l'effet d'une rafale de mitraillette en dehors de tout contexte, comme s'il s'agissait d'une simple expérimentation de l'efficacité d'un armement sur cobaye humain.

s'insère dans la durée d'une performance de limites. Sébastien Cabour travaille l'espace-temps sur Roubaix-Tourcoing, vision urbaine verticale alors que Zenchen Liu décrit la destruction de Shanghai par les gratte-ciel. Torsten P. Bruch met à mal la narration via Perrault et son *Barbe-Bleue* pour le tourner en dérision en y jouant tous les rôles. De leur côté, Ana Maria Gomes et Damien Manivel mettent la masculinité à l'épreuve des images, l'une dans *Antichambre*, l'autre dans *Viril*. Cela et d'autres recherches sont au rendez-vous sur <http://www.panorama8.net>

Michel VOITURIER

Dominique PAÏNI, « *Panorama 8 : Prémés coupables !* », Tourcoing, Studio Le Fresnoy, 120 p.

Wim Delvoye : Cloaca 2000 - 2007



Wim Delvoye, *Cloaca* 2000, photo Dirk Pauwels

Le Casino Luxembourg, en collaboration avec le Mudam Luxembourg, présente, du 30 septembre 2007 au 6 janvier 2008, une grande exposition monographique consacrée au projet *Cloaca* de Wim Delvoye.

« J'aimerais créer un village dans le sud de la France, avec une église, et y créer une religion *Cloaca* ». C'est ce que Wim Delvoye avait confié à Pierre Sterckx lors d'un entretien réalisé en 2004. A défaut

de village, il a quand même réalisé une partie de son rêve en créant, sur le net, un site totalement dédié à sa religion (www.cloaca.be). Une excellente manière pour lui d'introduire ses produits dans le système économique global. Plus besoin de galerie après tout, l'artiste crée sa propre économie parallèle et vend ses produits manufacturés. J'y suis allé par curiosité et ai pu constater qu'une page du site était consacrée à la vente de ses «cloaca shit», un petit paquet scellé sous

cellophane qui protège la marchandise. L'étron est ici bien visible, pas de mystère comme dans les boîtes de Manzoni qui, aux dernières nouvelles, seraient vides... Le logo Cloaca, tamponné à la Walt Disney, finalise et labellise le produit.

En tête de page sur le site, la mention « Buying Cloaca shit has never been easier! » invite le client à déboursier. Pas de chance, la vente était sold out... Du début à la fin de la chaîne, l'artiste se coiffe de la casquette de chef d'entreprise et veut tout contrôler. Et ça marche! Ce «dépanté baroque» a déjà plusieurs cordes à son arc. A ce petit jeu, sans vraiment scandaliser son parterre, il a su, avec intelligence, profiter du chemin déjà parcouru par d'autres, Manzoni en tête de liste... Ce qui le caractérise par rapport à ses contemporains belges - je pense évidemment aux bricolages pauvres de Panamarenko - c'est que chez Wim Delvoye, tout fonctionne. Il fait appel aux meilleurs ingénieurs pour que ça marche vraiment. S'il a gardé de cet esprit belge l'humour et la dérision, il a déjà mis un pied en Amérique en récupérant les signes d'une ingénierie qui gagne. Tans pis pour le romantisme! Ce sera donc en grandes pompes que Wim Delvoye va occuper la place de Luxembourg en ce début d'octobre. Pour la première fois, toutes ces machines vont pouvoir être réunies et c'est au Casino Luxembourg, endroit symbolique par excellence, que ça va se passer. Deux *Cloaca* fonctionneront simultanément, l'une appartenant à la première génération (*Cloaca* — New & Improved, 2001) et l'autre à la dernière (*Personal Cloaca*, 2007). Elles seront « nourries » par des restaurateurs locaux. Pour l'occasion, le Mudam Luxembourg activera Super *Cloaca* pendant trois jours, à partir du samedi 13 octobre (Nuit des musées), où elle restera exposée jusqu'au 26 novembre.

Jacques Charlier

Bon nombre de travaux, compte tenu du médium, renvoient nécessairement à la notion de temps. Le *Ce qui nous traverse* de Delphine De Blic allie l'effort physique d'un acrobate — poussé jusqu'à l'épuisement sur un écran suspendu — à la voix d'une cantatrice interprétant une variation de cri sur un écran posé au sol. Le corporel

Des Fantômes et des Anges au MAC's



Art & Language, *Hostage n° LXXVI*, 1990
Musée Villeneuve d'Ascq ©: Philip Bernard © ADAGP Paris 2007

07/10/07 > 13/01/08

Pour son cinquième anniversaire, le MAC's nous propose une exposition à partir des collections du Musée d'art moderne Lille Métropole, Villeneuve d'Ascq (MAM — France).

«Des Fantômes et des Anges» occupera l'ensemble des salles d'exposition du Grand-Hornu et rassemblera près de 150 pièces issues des trois collections du MAM qui concernent l'art moderne (donation Geneviève et Jean Masurel), l'art brut (donation L'Aracine) et l'art contemporain.

La sélection des œuvres que Laurent Busine, commissaire de l'exposition, nous propose sera articulée dans une scénographie rythmée par l'ombre et la lumière. Une façon de revoir l'architecture des salles du MAC's.

Pour la première fois des œuvres d'art moderne, d'art brut et d'art contemporain, vont dialoguer suivant les hasards et les rapprochements de choix défendus par son commissaire. Ainsi se retrouveront réunis Art &Language, John Baldessari, Georges Braque, Aloïse Corbaz, Fernand Léger, Allan Mc Collum, Joan Miró, Amedeo Modigliani, Pablo Picasso, Nicolas de Staël, Kees Van Dongen, Adolf Wölfl...

Featuring: Louisa Achille, Nils Andrews, Joanna Angel, Hannah Anger, Ramona Arlos, Martin Arnold, James Axelson, Fiona Barker, Thomas Bayle, G. Beckman, Belladonna, Marc Blij, Andrew Blake, Angela Bullock, Tom Burr, Bruce Cabrita, BUFF magazine, Marilyn Chambers, Club 80, Gerard Clovis, Nathalie Dujberg, Marcel Duchamp, Einarsson & Droppet, Maria Eichhorn, Andrea Frazee, General Idea, Jean Genet, Mark Luke G., Garry Gross, Guerrilla Girls, Sophie Hanai, Rowitha Heide, Dorothy Johnson, Robert Indiana, Jenna Janssen, William S. Jones, Richard Kern, Edward S. Nancy Kienholz, Terence Koh, Stanley Kubrick, Royal Kusana, Michael Laub, Zoe Leonard, Joop van Lieshout, Tracy Lords, Joseph Mallat, Robert Mapplethorpe, David Margulies, Dana Ann McAdams, Ian McKel, Slav Metkell, John Miller, Jim R. Artie Mitchell, Otto Muhi, Robert Mueller, Bruce Nauman, Henrik Olsson, Panik Culture, Harris Pellapoulos, Dean Preator, Dece Raku, Martha Rosler, Oupa Sekren, Carolee Schneerson, Shap Oaga, Valerie Solanas, Annie Sprinkle, SUPERM, Paul Thomas, Paul Verhoeven, Erik Visser, Lawrence Weiner, Gaborio Winkyski, Johannes Wonnseifer, Nick Zedd.

EVENTS

Thurs 13 Sep
7:30 p.m.
Novelist Michael Turner talks about pornography and literature.
Language: English
Location: De Schouw,
Witte de Withstraat 50, Rotterdam

Wed 16 Sep
6:30 p.m.
Screening Bodies. Silent Witnesses. Lecture by freelance curator Francesco Bernardelli.
9:30 p.m.
Film program followed by music from DJ Fritz Ostermayer.
Language: English
Location: Off_Grade, Kruidskade 22, Rotterdam

Thurs 27 Sep
7:30 p.m.
Post Porn Power, lecture by sociologist Maria-Hélène Bauzilar.
Language: English
Location: MoM Auditorium

Thurs 15 Nov
7:30 p.m.
Arte Elektronika. Or: What's pornography? talk by writer Johannes Grenzfurthner.
Language: English
Location: MoM Auditorium

Thurs 22 Nov
7:30 p.m.
EROTIC NOUVELLE? No, my body, and pornography by Professor Marie-Luise Angerer.
Language: English
Location: MoM Auditorium

For details see www.wde.nl

Witte de Withstraat 50,





WIM DELVOYE

CLOACA 2000 - 2007

30 SEPTEMBRE 2007 - 6 JANVIER 2008

Casino Luxembourg-Forum d'art contemporain
41, rue Notre-Dame L-2013 Luxembourg / T.+352 22 50 45
info@casino-luxembourg.lu / www.casino-luxembourg.lu

Bonnefantenmuseum
Maastricht
Mai-Thu Perret: Land of Crystal
11.09.07 - 06.01.08
Sol LeWitt: Works from the collection
until 06.01.08
Shoeshine & chocolate bar
and other moving images from the collection
from 29.09.07

www.bonnefanten.nl

MAC's : Portraits sur commandes

Interview d'Angel Vergara

5 juillet 2007

Joanna Leroy : Dernièrement, vous avez participé à l'exposition « Portraits » au Mac's où vous présentiez sept portraits. Aujourd'hui, le Mac's vous commande, pour célébrer son cinquième anniversaire, une nouvelle série de portraits des voisins du musée. Faites-vous une distinction entre ces deux séries ?

Angel Vergara : Oui, je fais une distinction. La première série proposée au Mac's était, dans sa relation au portrait, plus abstraite, dans le sens où je me suis d'abord figuré des types de portraits, que j'ai tenté de décliner. Les modèles de cette première série sont des personnes que j'ai choisies. Ici, il s'agit d'une commande qui s'inscrit dans une histoire, une histoire du lieu, des gens qui ont vécu et qui continuent à vivre dans un environnement qui s'est transformé très fort socialement, politiquement, économiquement. L'autre différence majeure, c'est que nous avons lancé un appel aux voisins. J'ai fait le portrait de tous les gens qui ont répondu ; il y aura 14 tableaux, allant du portrait d'une personne au portrait de groupe, en passant par le portrait de famille. La relation que j'ai pu avoir avec ces voisins du musée, la destination que ces tableaux vont connaître, tout cela est très différent de la première série.

Sophie Trivière : Vous ne vouliez pas verser dans le portrait sociologique où l'on a parfois fait des séries qui renseignent plus sur la manière de vivre d'une région que sur les individus ?

Angel Vergara : J'ai voulu aborder la chose avec un point de vue distant et un peu indifférent, dans le sens utilisé par Georges Bataille dans un très bel essai qu'il a écrit sur Manet. L'indifférence qui fait que la peinture entre partout et prédispose le peintre à traiter autant ce sujet-ci que celui-là, avec la même intensité mais sans sentimentalité. Autre chose qui s'est passé, et que j'ai laissé faire, voire encouragé, c'est que, dans l'action qui se produit, les gens parlent beaucoup ; il y a un dialogue entre les gens dont je fais le portrait et une personne hors-cadre et une action interne aux tableaux, assez minime, qui fait que les gens sont presque toujours occupés. J'ai laissé les choses se faire, j'ai essayé d'intervenir le moins possible en dehors du cadrage ; aucune utilisation d'éclairage ou de technique extérieure. Il n'y a que la caméra, le pied, la personne. Les portraits ont été faits chez les personnes et c'est elles qui choisissaient plus ou moins l'endroit du portrait en fonction de petites contingences liées à la lumière ; en général c'est le lieu où elles aiment se tenir la journée.

Joanna Leroy : Il n'y a donc pas de mise en scène de votre part ?

Angel Vergara : Non, ou le moins possible, même si elle existe forcément puisqu'il y a cadrage. Chaque fois, les gens ont une relation avec



Angel Vergara, photo de famille

un objet ou simplement avec le lieu dans lequel ils habitent.

Sophie Trivière : Au niveau de l'exposition, faudrait-il toujours montrer ces portraits ensemble ? Sont-ils indissociables ?

Angel Vergara : Oui, le sujet est cet ensemble. Il est important qu'à travers la multiplicité des individus qui les composent, on rencontre, de manière synthétique, le voisinage. Quatorze portraits sur cinq cents personnes qui vivent dans le quartier, ça ne peut pas être véritablement analytique mais il y a des gens dans des logements sociaux, dans les corons et aux alentours ; il y a des enfants, des personnes âgées, des familles, le grand magasin du coin... Une panoplie qui permet d'avoir une idée du lieu, de l'approcher sociologiquement mais ce ne sera jamais complet. C'est un travail pictural avant tout.

Joanna Leroy : Dans la première série, on ressent fortement les références à l'histoire de la pein-

ture. Y-a-t'il pour vous le même type de références ici ?

Angel Vergara : J'en ai eu une perception différente. Comme je l'ai dit plus tôt, la première série était conçue avec des allers-retours bien précis de ma part vers l'histoire du portrait. Ici, le dénominateur commun est plus populaire, les scènes étant ancrées dans un contexte social précis. Cette série me semble peut-être plus liée à un portrait comme celui des ouvriers de VW, où les spectateurs voient du Courbet. Je crois que je ne pourrais pas m'empêcher de faire ces liens ...

Sophie Trivière : Vous avez une connaissance et une pratique du métier, il n'est pas possible que vous ne portiez pas « un regard de peintre » sur la réalité...

Angel Vergara : Il y a énormément d'inconscient de ma part... Pour certains, c'est le cadrage qui amène à telle référence, pour d'autres, une couleur ou encore le sujet. Il s'agit de portraits en mou-

vement, filmés, mais en les regardant on pense à la peinture, pas au cinéma. Les formats sont d'ailleurs des carrés, des rectangles qui ne sont pas les ? les 16 septembre du cinéma. Le grand travail que je fais est celui de la composition. Au départ, je prends un champ assez large en sachant que je vais couper dedans, comme Pierre Bonnard par exemple, qui, une fois ses tableaux réalisés, les recadrait beaucoup, les recoupait. J'ai donc un plan large que je viens ensuite recomposer pour donner une place à chaque élément, tendre les lignes correctement, les points de force.

Joanna Leroy : Comment en êtes-vous venu à faire ce genre de portraits ? Y pensiez-vous depuis longtemps ?

Angel Vergara : C'est le développement du travail que je mène depuis pas mal de temps avec les actions du personnage *Straatman* : se mettre dans une situation qui est de l'ordre du direct, de l'action, du présent.

Joanna Leroy : Pourrait-on parler de performances pour ces portraits ?

Angel Vergara : Non, ni pour *Straatman*, ni pour les portraits. Je n'ai jamais considéré que je faisais des performances parce que cela voudrait dire que l'objet principal est la performance alors qu'il s'agit simplement des conditions nécessaires à la production d'autre chose. Avec *Straatman*, j'ai commencé à peindre de manière fictive. À un moment donné, il y a eu le déclic de ne garder que la main. La première fois que je l'ai fait, c'était l'été passé, nous étions plusieurs artistes invités par Michel François à la Ricarda à Barcelone pour la réalisation d'un film dans lequel chacun proposait une courte séquence et c'est arrivé... J'étais le premier étonné ! C'est la richesse du travail ; ces événements très minimes renvoient à des questions immenses.

Sophie Trivière : Il fallait une maturation du processus pour que finalement vous parveniez à ne garder que l'attribut du peintre. Avec *Straatman*, il y avait encore une certaine théâtralité alors qu'ici, tout devient mental et le spectateur peut presque rentrer à l'intérieur de ce processus, ce qui crée un trouble.

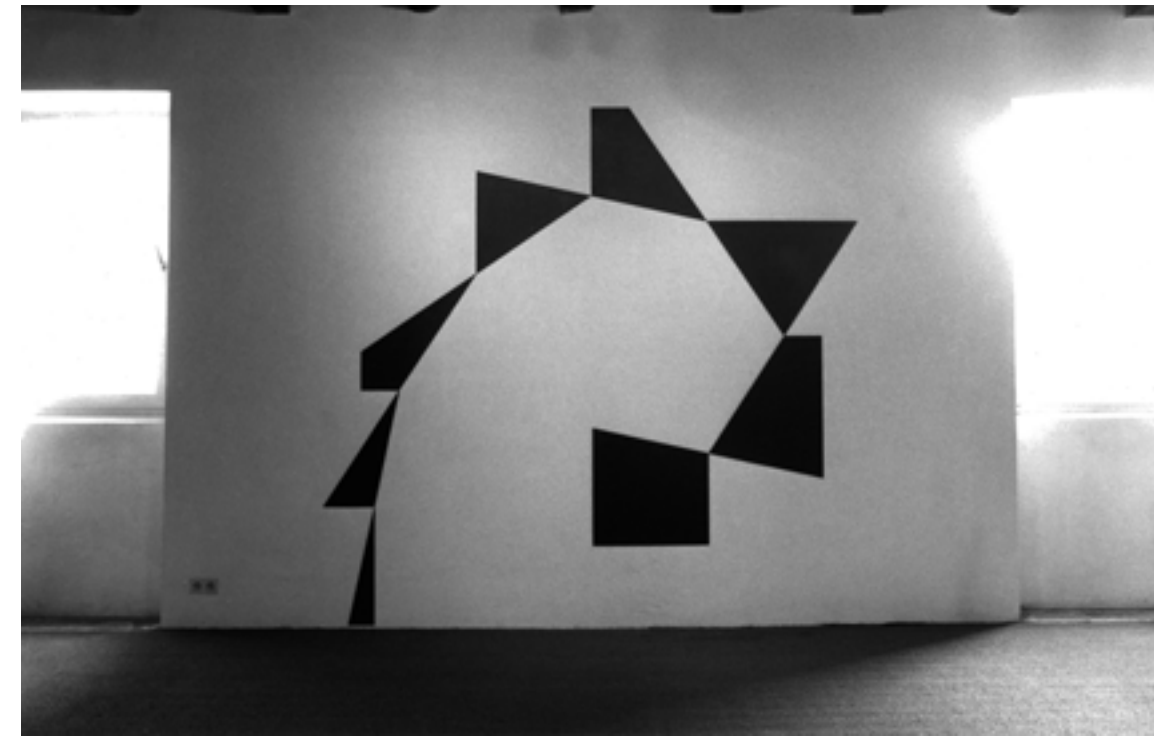
Angel Vergara : Tout à fait. Cette main, elle appartient à tout le monde. C'est ce qui est assez étonnant parce qu'au départ, ça peut apparaître comme une blague. D'ailleurs, les gens pensent que c'est un trucage, que j'ai fait les choses séparément pour les assembler ensuite. L'esprit dissocie spontanément l'action de peindre et celle de filmer le portrait.

Sophie Trivière : Votre travail au départ, c'est le fait d'être en relation, d'être immergé dans des situations. Dans l'exposition « Portraits », lorsqu'on regardait les grévistes de VW, le fait qu'un homme sorte son appareil photo pour vous singer permettait au public de comprendre le dispositif. Je trouve que c'est ce qui crée la dimension humaine de votre travail ; il n'est pas strictement conceptuel, pas seulement une réflexion sur la peinture et l'histoire de l'art.

Angel Vergara : On quitte le concept et on est dans l'action ; il y a plusieurs présences : celle des pixels, de la lumière projetée sur une surface qui la réceptionne et la renvoie et l'action qui vient construire cette peinture absente. Il y a aussi la présence physique de l'objet, du tableau lui-même et toutes les présences physiques en question que sont les spectateurs. C'est plus qu'une approche conceptuelle de la peinture.

Joanna Leroy : Qu'est ce qu'un portrait pour vous ?

Angel Vergara : Le champ est large mais si l'on parle de pein-



Norman Dilworth, *Parts of a square*, 1985 Bois peint, 400 x 400 cm Atelier de l'artiste, Lille
Photo Philip Bernard

Anglais d'origine, Norman Dillworth s'est installé à Lille. Une rétrospective reprend son travail dans la lignée de l'art construit de 1948 à aujourd'hui.

Norman Dilworth (Orrell, 1931) est un mathématicien ludique. Il part de figures géométriques qu'il dissèque, divise, décompose, assemble. Ce sont combinaisons infinies de portions de cercles, de fragments de carrés assemblées pour construire à partir de la déconstruction de la forme initiale. Il y a

de la fascination à voir et à écouter comment il s'y prend pour élaborer des compositions à partir de sections proportionnelles nées de purs calculs. † Ne voir qu'un aspect décoratif dans ses tressages et associations de lignes et d'éléments visuels rationnels serait passer à côté de la force plastique qui se dégage des réalisations peintes ou sculptées de petits formats autant que des pièces monumentales. D'une certaine systématisation naît un univers attrayant.

Probablement est-ce dû au jeu auquel l'artiste se livre. Il est du même ordre que celui de l'acharné qui jubile en manipulant son « rubik's cube », du stratège préparant ses coups à l'occasion d'une partie d'échecs, du passionné qui réunit et désassemble à l'infini les morceaux du tangram, du scientifique qui éprouve plaisir à résoudre de nouvelles équations. Donc non point un jeu anarchique mais nourrit de contraintes précises, de recherche systématique dans l'optique

DILWORTH : Art et Maths



de ce qu'affirmait Van Doesburg en 1922 : « *L'art est un jeu, le jeu a ses lois* ».

En fait, tout part du simple. Puis, l'agencement des éléments constitue une complexe déclinaison de leur apparence voire de leur essence. Il suscite une croissance, un développement arithmétiques qui érigent de nouveaux ensembles orthogonaux ou hyperboliques dont la déconstruction se structure en configurations inédites et, semble-t-il, inépuisables.

Si certaines compositions des débuts s'apparentent à l'op art, les expérimentations actuelles de Dilworth prennent davantage compte du matériau (bois, inox, acier corten). Toutes affirment une présence dont l'évidence amène nécessairement à se poser la question de leur processus. L'esprit alors s'en empare comme de ces

casse-tête chinois dont la solution patente n'apparaît qu'après bien des managements alors qu'elle était d'une avérée simplicité, d'un raisonnement imparable, mais astreignant à envisager d'autres points de vue qu'habituels.

Michel VOITURIER

Au musée Matisse, Palais Fénélon à Le Cateau-Cambrésis, jusqu'au 30 septembre.
Infos : 00 33 327 84 64 50. Catalogue : « Norman Dilworth », Paris, ArchiBooks, 104 p. (22 €)

Histoire de l'art & art contemporain Cours l'après-midi et en soirée

D'octobre à décembre 2007

Initiation et de découverte artistique 20 heures, de 18h à 20h

Christophe Veys Quoi de neuf? L'art d'aujourd'hui au prisme de Documenta XII
Olivier Vergin L'art de « l'autre » Europe : regards sur la création contemporaine est-européenne
Olivier Duquenne Ballades en Absurdes: non = sens, psychanalyse et fêerie dans l'art

Approfondissement et développement artistique 20 heures, de 14h à 16h

Laurent Courtens Freaks: monstres et hybrides, des Gorgones à Alien
Sébastien Biset Relation / Création: le phénomène relationnel de l'art et de la culture aujourd'hui
Marc Hérouet et Gilles Rémy Projections et partitions: de la fonction à la composition de la musique au cinéma

Rentrée

Conversation entre Pierre Sterckx et Wim Delvoye mercredi 19 septembre, 18h30
Journées Portes Ouvertes, leçons inaugurales et visites de l'Institut du 1^{er} au 4 octobre
Festival du film sur l'art du 19 au 21 octobre
Exposition: Didier Mahieu Evoco Phase I: le complot du 5 octobre au 1er décembre



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



Angel Vergara, famille Tettamanti - M. Bevilacqua et son camion

suite de la page 7

ture, c'est un cadrage, une lumière et une certaine matérialisation de l'objet que l'on peint. Ici, on est sur une brèche, sur une lame de rasoir : d'un côté, on tombe dans quelque chose de matérialiste, de l'autre, tout nous échappe. L'œil se concentre sur l'endroit où le pinceau se dépose et cette action « provoque » la peinture dans notre cerveau, pour la déréaliser tout de suite et réaliser la touche suivante et ainsi de suite... Ca ne s'achève jamais. C'est ce qui m'intéresse. On est toujours occupé à chercher ce qu'on vient de rater. Cette chaîne se met en route et crée l'objet ; après, je le fixe, le détache, lui donne une certaine matière. Je réunis des codes spécifiques qui viennent acter tout ce qui va donner sens à ce tableau. Malgré cette complexité, c'est tout de suite clair. J'ai vu certaines personnes, qui pensaient ne pas avoir accès à ce type de travail, le ressentir aussi. Il y a un côté physique et sensible très important, alors que, en un sens, ce n'est rien de tout ! C'est formidable quand même ! Un aspect qui a toujours été important pour moi et qui est en relation avec ma provenance sociale, c'est d'aller vers un langage sophistiqué mais qui reste toujours en contact avec un dénominateur commun très large. C'est un besoin de communication, une envie de ramener l'art et sa pratique à quelque chose d'accessible sans pour autant abandonner un engagement très précis, ici, un engagement formel. Dans la relation que j'ai eue avec les voisins, quelque chose d'important s'est produit au niveau relationnel. C'est un travail en commun ; on le réalise à deux, à trois, à quatre ou en groupe et la présence du modèle équivaut à une réelle participation. Il y a une présence très directe des personnes, quelque chose de l'ordre de l'apparition.

Joanna Leroy : Y a-t-il un aspect des portraits que vous voudriez approfondir ?
Angel Vergara : L'approche de la couleur que j'ai toujours beaucoup considérée. Les spectateurs en parlent peu. On ne la remarque pas forcément quand on ne connaît pas bien la pratique de la peinture. Je n'étale pas la couleur, je passe d'une couleur à l'autre. Il y a peut-

être des moments où c'est plus explicite, quand on observe un balayement par exemple. J'ai entendu dire plusieurs fois « il souligne » Mais il y a des textures ! Dernièrement, j'ai été voir un petit autoportrait de Rembrandt ; on voit la manière dont c'est travaillé, avec des milliers de coups de pinceau. Ce sont chaque fois des choses qu'on vient souligner, qu'on efface, sur lesquelles on revient. Toutes ces interventions, tous ces petits coups de pinceau forment un réseau. Des relations se créent quand je vais de tel jaune à tel vert, de tel objet à tel autre, de l'œil à la main, etc. Je peux aussi commencer à faire communiquer entre elles des choses contenues dans le tableau. La chose la plus évidente, c'est quand je trempe mon pinceau dans l'eau, mais je le trempe aussi ailleurs, je vais chercher tel éclat de l'œil pour le mettre sur tel geste parce que je pense que ça parle. Il y a aussi des endroits où je ne vais jamais, des choses que je ne vois même pas. J'ai une certaine cécité sur ce qui est en train de se passer parce que pendant l'action, je suis hyper concentré sur ce que je fais, un œil sur une partie du tableau et l'autre qui essaye d'être attentif à l'ensemble, qui me permet de réagir si la personne tourne la tête, par exemple...

Sophie Trivière : Parfois, un doigt se substitue au pinceau et caresse la lumière, on sent que vous écrasez la matière...
Angel Vergara : Oui, la première fois que je fais ces gestes, c'est inconscient ! On est dans des textures, dans des matières, dans des couleurs qui sont construites par un ensemble de traits, de volumes, d'ombres et de lumières. J'utilise d'ailleurs le vocabulaire classique de la peinture alors qu'en réalité, c'est fictif.

Joanna Leroy : Le temps que dure le portrait est-il égal au temps que vous prenez à réaliser la peinture ?
Angel Vergara : Parfois un peu plus longtemps parfois un peu moins mais la stratégie de Straatman reste : « Le temps de l'action est égal au temps de la peinture ». Mais j'ai sciemment éliminé la mention du temps qui figure nor-

malement dans la fiche technique du tableau ; le temps de la peinture est implicite. Il y a aussi des constantes qui apparaissent : après un moment, les gens fatiguent, mais rien n'empêche qu'un portrait dure une journée ou deux minutes ; si je me mets face à un paysage, je peux en peindre les 24 heures.

Sophie Trivière : Quand on regarde vos tableaux, il faut retenir que vous avez fait tel ou tel geste et c'est comme ça que l'image se construit, presque à rebours, c'est assez fascinant. Pendant l'action, mémorisez-vous où vous en êtes dans le tableau ?
Angel Vergara : Oui, bien sûr. Il n'y a pas vraiment de partition mais il y a une mémoire de ce qui s'est produit pour arriver à un point final, « c'est fini » et ça recommence. Je trouve ça très fort. Quelque chose qui, pour moi, a toujours été difficile, ce n'est pas spécifiquement de finir mais plutôt de fixer. Ces portraits échappent au terme « figé » que l'on emploie pour parler d'un mauvais portrait. Ici, au contraire, la chose n'est pas morte, au lieu de mourir en s'exhibant, elle vit en se montrant.

Joanna Leroy : Pourriez-vous faire le portrait de tout le monde, peindre n'importe quel sujet ?
Angel Vergara : Oui, parce que finalement, ce que je fais, c'est peindre le monde entier. Je peux autant m'attacher à une petite miette sur la table qu'à un pli dans un drap, qu'à un grand paysage de montagne avec des éclairs. Je peux passer du sublime au micro événement. Pour Castellon, par exemple, où je suis en train de préparer une exposition, j'ai mené quelques actions dans la ville où je me promène avec un pinceau et où je peins tout : le mur, la personne qui passe à côté... Tout est peinture, tout est fiction. Je ne vais pas dire que je suis capable de peindre tout mais j'aimerais bien... Un regard, un sourire, un arbre, une fleur, un escargot, une fusée.

Baudelaire parle d'un artiste qui parcourt le monde, qui dessine tout ce qu'il voit et qu'il définit comme « l'artiste en tant qu'homme du monde, homme des foules et

enfant ». L'implication de l'artiste au monde et à la société, la manière dont il s'y inscrit est très importante pour moi. Ce sont des choix qu'on ne fait pas dès le début, qui se déterminent petit à petit et qui finissent par constituer une approche de l'art, de la peinture.

Sophie Trivière : Qui dit peintre dit un certain médium alors qu'ici, nous sommes en face d'une image fixe et en mouvement ; c'est ce rapport entre les différents médiums qui crée la spécificité. Imaginez-vous parfois revenir à la peinture proprement dite ?
Angel Vergara : Je ne la quitte pas et rien ne m'empêche de présenter un tableau, une toile, un châssis, de la couleur...

Joanna Leroy : Dans ce cas-ci, comment pensez-vous les projeter ?
Angel Vergara : Selon le même système que pour l'exposition « Portraits », sur des toiles, sans doute un format moyen, presque à échelle 1er janvier car le fait de projeter sur des supports bien précis et pas directement sur le mur donne son caractère au portrait, c'est là qu'il se réalise complètement. Si le support est absent, l'objet film sera trop présent. Tout a son importance : le support, la vidéo, la peinture, le fait que ce ne soit pas projeté dans le noir complet...

Sophie Trivière : Réussissez-vous tous vos portraits ?
Angel Vergara : Non, il y a des portraits que je rate complètement : soit je décroche au bout d'un moment, ou la personne en face de moi décroche, soit rien ne se passe, c'est très étrange. Rien n'est gagné d'avance.

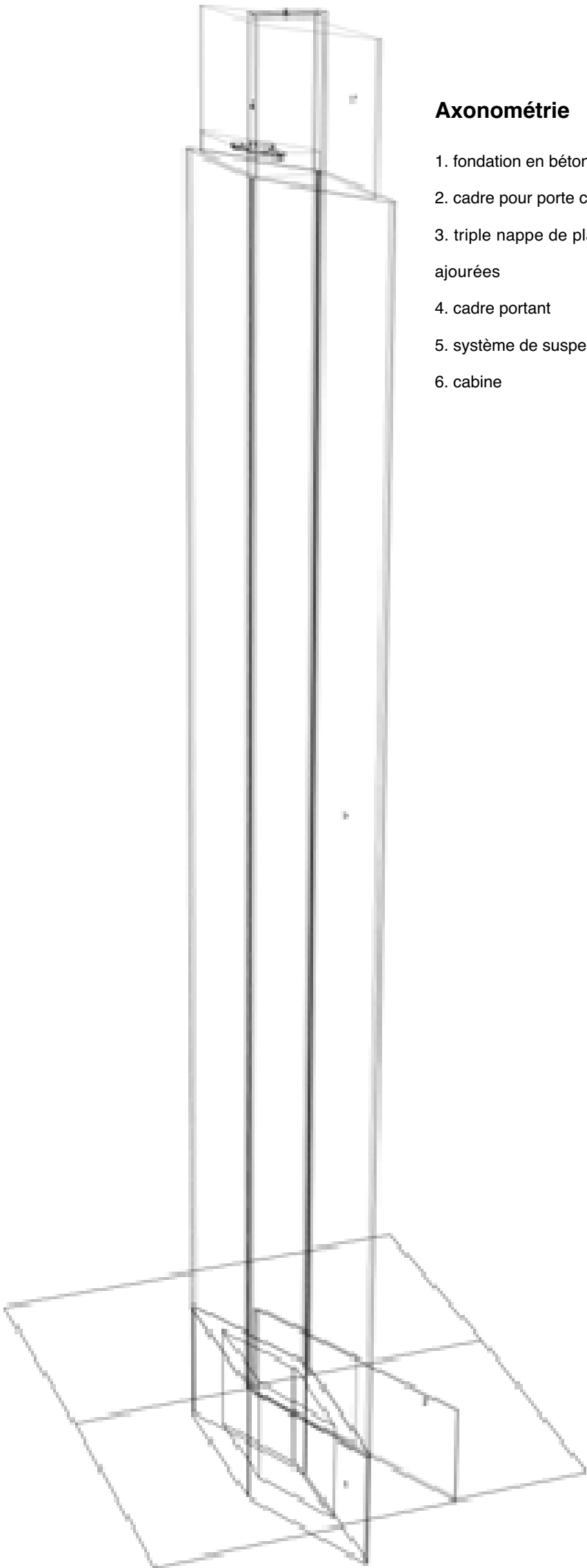
Sophie Trivière : Que faut-il selon vous pour qu'un portrait soit « réussi » ?
Angel Vergara : C'est à moi de faire en sorte que tous ces éléments jouent : les objets contenus dans le cadre, l'action occupée à se produire. Je ne peux divulguer plus que ce que la personne me donne. Connaître la personne, ce n'est pas l'objet ; c'est pour cela que j'ai choisi cette attitude d'indifférence.

Je préfère que l'intimité de la personne soit préservée, qu'il y ait une aura mais qu'elle soit donnée par la peinture.

Joanna Leroy : Qu'aimeriez-vous qu'on retienne de vos portraits ?
Angel Vergara : Qu'ils sont vivants. Que la peinture est vivante et par conséquent nous aussi.

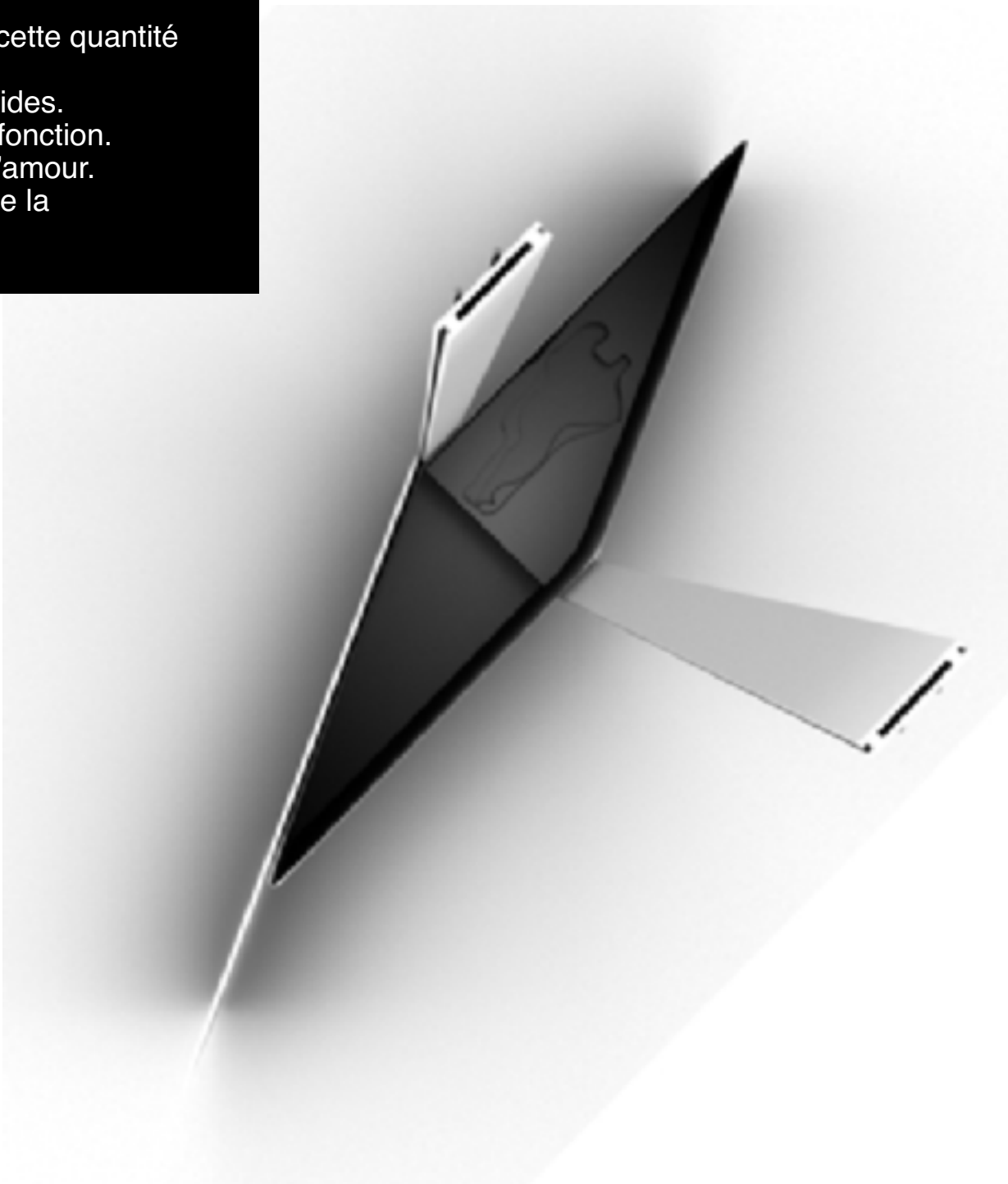
“ Il y a des portraits que je rate complètement. Rien n'est gagné d'avance ”

La Lovemachine produit de l'Amour en quantité inégale (cette quantité dépend de l'état de ses utilisateurs).
La Lovemachine fonctionne grâce à la circulation des Fluides.
La Lovemachine ne rend pas amoureux, ça n'est pas sa fonction.
La seule fonction de la Lovemachine est de produire de l'amour.
L'induction est un des éléments du bon fonctionnement de la Lovemachine.



Axonométrie

- 1. fondation en béton armé
- 2. cadre pour porte coulissante
- 3. triple nappe de planches ajourées
- 4. cadre portant
- 5. système de suspension
- 6. cabine



LOVEMACH

Ils commenceront sur cette question, une nuit de grande ivresse : N'est-ce pas que c'est folie pure que de se laisser aller à penser qu'une machine puisse, un jour, produire de l'amour ?

C'est sur ce mot laconique que ça commence, que la machine se met en branle. Ils ont du mal à répondre. Peut-être ont-ils besoin d'une femme pour les y aider. Peut-être que leur difficulté vient du fait qu'ils sont seuls. Sans amour. Pourtant, souvent, ils séduiront ! Séduire. Une machine peut-elle produire de l'amour ? L'homme-machine ? Ils se promettent de réfléchir à ces interrogations. Ils penseront à l'art du XXème siècle, au monde moderne, à l'espérance avant le désenchantement et la fatalité... Ils pensent à une intervention spontanée dans leur ville, puis ils pensent au monde entier. Ils pensent à l'exposition d'Harald Szeemann, aux « Machines Célibataires », à Villier de l'Isle-Adam, à « L'Ève Future », à Pierre Bourgeade aussi, à l'« Éros Mécanique ». Ça sera une œuvre d'art à part entière, une œuvre d'art total. Ils se promettent de construire une forme en mouvement et à rouage. Elle sera huilée régulièrement pour qu'aucune poussière n'enraye ses pistons. Son mouvement vertical devra permettre un changement. Il le produira. La Lovemachine produira de l'amour comme on produit du papier-cul, du savon de Marseille ou même de la guimauve colorée ! Leur conception prévoit le montage et le démontage de la Lovemachine dans plusieurs villes choisies par eux. Il s'agit d'un projet nomade. La fondation de la Lovemachine sera mise en place un mois avant son arrivée (par cela, les populations locales prennent connaissance du projet en cours). Il s'agit d'un prisme en forme de losange réalisé en béton armé coulé sur place. Ce prisme dépassera de 40cm le niveau du sol en créant un lieu d'information, de repos et de rencontre (c'est l'idée du banc public). La Machine, elle-même, est accessible aux visiteurs en actionnant une borne qui en contrôle l'accès et leur

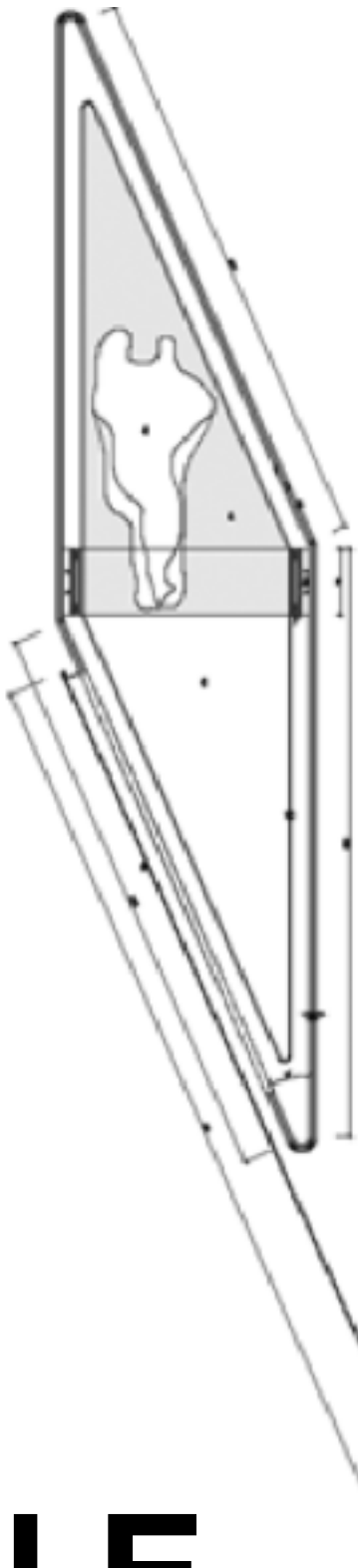
accorde un temps précis d'utilisation. Ses utilisateurs n'auront donc pas la possibilité de contrôler la cabine ou son temps. Un des principes de la Lovemachine est l'abandon du temps, le temps propre à chacun (une possibilité de sortie d'urgence est évidemment mise en place). Actuellement, les plans de la Lovemachine sont au stade de l'exécution. Une estimation de son coût de réalisation prévoit un montant total de 95.000 €, - hors frais d'étude et de TVA.

Fondation

La machine laissera une trace — une marque plus précisément — qui restera présente ou existante à l'endroit où elle a été montée. C'est un prisme, un diamant en béton armé. Ses parois auront une épaisseur de 40cm. Son fond, qui reste creux, gardera cette même épaisseur. Des indications seront apposées sur son bord (nom de la machine, date d'installation et de fonctionnement, nom des auteurs, etc.) qui dépassera de 40cm le niveau du sol et constituera un banc public.

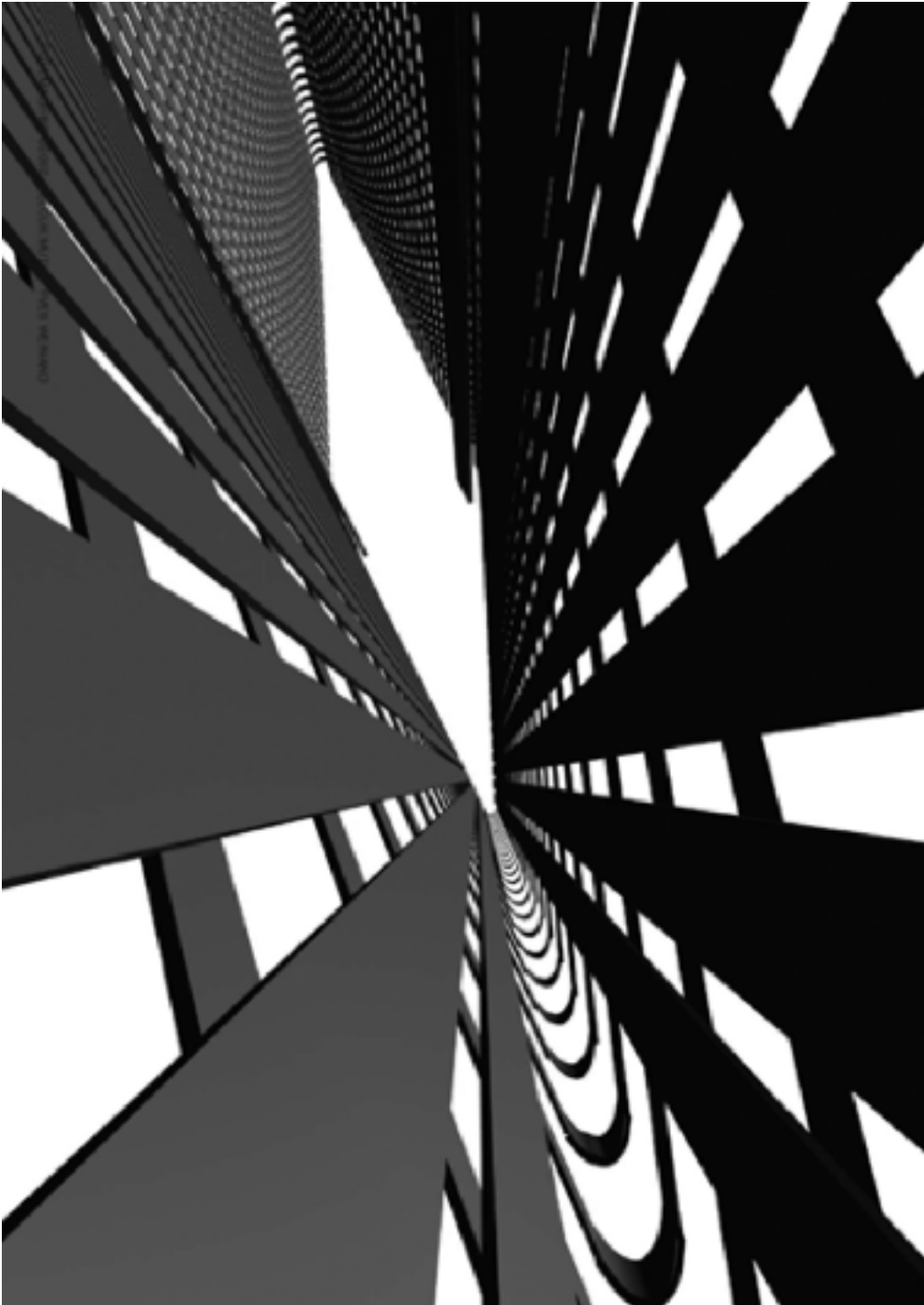
Du bois tressé

Sur la fondation vient se fixer une structure en bois, un tressage. La structure de la Lovemachine, à proprement parler, est constituée de trois couches de planches en mélèze qui sont croisées entre elles. La géométrie de ce croisement est calculée en fonction de la hauteur et de l'accélération de la cabine-même. Dans la première zone inférieure, les planches sont disposées en suivant la géométrie d'une courbe de l'accélération de la cabine. Pour la seconde zone plus haute, les planches reprennent l'angle significatif de vue en plan. Le maillage est fermé vers le bas et ouvert vers le haut. Hormis l'idée de son esthétique, il assurera la stabilité globale de la machine.



Vue en plan

- 1. planches mélèzes 120x15mm
- 2. planches mélèzes 120x15mm
- 3. planches mélèzes 120x15mm
- 4. feutre couvert de cuir
- 5. feutre couvert de cuir
- 6. métal blanc laqué
- 7. composé soudé épaisseur 40mm
- 8. système de suspension
- 9. porte coulissante vitrée
- 10. verre trempé 4/1/4
- 11. bois thermoformé



I N E © 2007 Selçuk Mutlu Yves Weinand associés

Le losange en plan présente une grande inertie selon sa hauteur et est renforcé par un portique en acier composé, soudé selon un axe d'inertie faible. Selon cet axe faible, le maillage en bois, en collaboration avec le portique en acier, assure une stabilité absolue.

Le maillage s'inscrit dans un axe temporel. Le rythme de disposition des trois couches devra suivre la courbe correspondant à l'accélération (et la décélération) de la cabine. L'interaction n'est, actuellement, pas exprimée sur les dessins.

Trois éléments sont d'importance :

- 1. Un maillage serré en bas ; un maillage ajouré en haut.
- 2. Une géométrie d'ensemble triangulée par trois nappes avec l'ajourage qui se fait selon le rythme de l'accélération.
- 3. Le matériau bois pour trancher avec le matériau verre.

Le sol est légèrement incliné sur la moitié du prisme en plan selon un angle de 9°.

Le maillage est uniquement ouvert au niveau de l'entrée au sol et au sommet (qui permet la sortie de la cabine de verre).

Un cadre métallique permet de guider une porte vitrée de 3.0m de large.

Un autre cadre métallique guide la cabine verticalement et dépasse le fut en bois tressé (qui atteint une hauteur de 26.0m) d'environ 4.0m.

La cabine

Les parois et le plafond de la machine sont en verre collé 2x4mm. Le sol est en métal blanc laqué. La moitié de la cabine est surélevée de 40cm. Cette zone est réalisée en feutre et est recouverte de cuir brun. Les tranches verticales laissent le feutre visible. Le centre de cette partie reçoit un défoncement de 10cm en forme de « double-corps humain ». La transparence totale de la cabine permet un filtrage de la lumière naturelle.

Le temps que prend la cabine pour l'ascension est calculé de telle sorte qu'arrivé au sommet, le dernier étage, le seul,

les êtres admettent le premier changement, celui qui permet les autres. L'esprit se perd et le cœur bat.

Mouvement/perspective/temps

La Lovemachine est une véritable projection dans l'espace et le temps : l'effet de perspective y est important spatialement, temporellement et visuellement.

- La Lovemachine fonctionnera dans plusieurs villes du monde selon les accords passés.
- L'utilisateur ou les utilisateurs sont donc couchés sur le cuir de la partie surélevée de la cabine pendant son ascension, jusqu'à sa hauteur maximale, face vers le ciel.

En son sommet, elle fournit un point de vue d'exception à 26 mètres de hauteur, selon l'emplacement de la machine (ville, campagne, forêt etc.).

Premier Contact (fiction relative à l'utilisation de la Lovemachine)

« J'ai donc vu cette tour haute et effilée, dont je n'avais cependant pas vu le chantier, comme si elle était apparue là du jour au lendemain (« encore une construction ! » ais-je soupiré). Sa hauteur m'a fait lever la tête pour la première fois dans cette ville, et c'est aussi la première fois que je voyais cette personne qui se tenait au pied de l'édifice, l'air dubitatif. Elle aussi levait la tête dans la même direction.

Nous serons proches l'un de l'autre, mais je m'en fous.

Là, elle caressera un point lumineux qui déclenchera apparemment l'ouverture de la porte. Vers la gauche.

Elle hésitera à peine pour franchir l'entrée et tout en disant « Héloïse » qui devait être son prénom (comme pour se présenter mais toujours sans un regard), ou peut-être une personne à qui elle pensait (aujourd'hui, je sais que c'est son nom).

Elle leva à nouveau la tête vers le ciel... Moi, j'ai souri en la suivant.

L'espace étroit nous poussera naturellement vers la seconde partie plus sombre. C'est une sorte de renforcement clairement défini. Mais qui définit quoi ? Je reste méfiant. Elle me rassure (par sa présence)...

Et elle se couchera sans rien dire et je me coucherai sans rien dire. On ne se touchera pas et j'oserai à peine lui jeter un regard, elle qui est ailleurs. Ou plutôt ici, mais pas avec moi.

Des bouffées de chaleur me tiennent mal à l'aise. Ou le contraire, je ne sais plus.

« On peut regarder le ciel dans cette position », penserai-je sans rien dire (évidemment). Comme ça, on voit un ciel bleu. Comme ça, elle est belle. Comme ça, je pense à elle et ne m'aperçois pas que nous sommes enfermés, et que nous nous élevons vers la clarté, vers le blanc.

Et mon cœur battra. Il bat. C'est même tout mon corps que je sens battre. Je bats.

Maintenant, je sens une poussée, mais vers où ? Je vole et tout est blanc. Je peux fermer les yeux et je peux ouvrir les yeux, je suis toujours là, elle est surtout là, elle qui est contre moi maintenant. Je crois. Je me perds. « Qui suis-je? » oserai-je, d'ailleurs, à mi-voix.

« Nous sommes dans un aquarium ! » dit-elle sans me regarder (drôle de réponse). En effet, tout est transparent, on est dans du vide. Ou plutôt dans du rien. Je flotte. Mais depuis combien de temps suis-je là ? Avec elle (Héloïse) ? Suis-je là ? Je rêve éveillé. Elle aussi. J'espère.

[...] Ça sera une chute vertigineuse. Nous ne formons plus qu'un seul être. Ivre d'impuissance, enfin. Je crois que je m'abandonne, ou plutôt : j'abandonne !

Nous déferons ces corps, sans les trahir. Ils ne seront plus à nous mais à l'autre. Jamais je ne la reverrai.

[...] »



accords excentriques
musiques et arts plastiques

08/09 ➔ 04/11/2007

Collection du Fonds départemental d'art contemporain
de l'Essonne - Domaine départemental de Chamarande

Expo : mercredi ➔ dimanche - 12.00 ➔ 18.00

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

Venise, événements collatéraux

«Artempo» au Palazzo Fortuny Entretien avec Jean-Hubert Martin



Jean-Hubert Martin © FluxNews

L'expo se poursuit jusqu'au 7 octobre. Présentée comme un véritable cabinet de curiosités, c'est probablement l'exposition à ne pas rater à Venise durant la Biennale... L'antiquaire belge Axel Vervoordt présente dans l'exposition près de 200 œuvres de toutes les époques. Sur la façade, le magnifique manteau d'El Anatsui attire le regard des passants. A l'intérieur, plusieurs pièces contemporaines se confrontent à d'autres plus anciennes.

FluxNews : L'art et le temps, c'est une thé-

matique très à la mode...
Jean-Hubert Martin : C'est un sujet bateau ! C'est l'idée d'établir des correspondances entre l'art contemporain et l'art moderne, avec l'art du passé. Il y a des pièces archéologiques et beaucoup d'objets. Et puis, comme ce lieu est un décor très 19e, on a créé une atmosphère en réunissant toutes sortes d'objets dans l'idée des cabinets de curiosités. Les deux étages sont centrés sur un art de méditation avec des correspondances telles que Fontana, Manzoni ou Yves Klein et Gutai qui faisaient la même chose au même moment, c'est à dire qu'ils quittaient la peinture représentative ou abstraite pour se concentrer sur les éléments eux-mêmes. Cette peinture est directement en relation avec des objets asiatiques ou archéologiques en abolissant complètement la distance du temps.

F.N.: Une tentative d'établir des ponts...
J-H.M. : Oui, mais sans exclusion. Il y a aussi des vidéos, de jeunes artistes belges peu connus comme Ersébeth Baerveldt. C'est plutôt le sens qui m'intéresse. Les techniques me sont indifférentes, ce sont toujours les rapports de sens qui me paraissent importants. Dans cette expo, on essaie d'établir des relations par des références au visuel. Il n'y a pas d'explications, pas de longs discours...

F.N.: Quand l'art advient-il, selon vous ? Peut-on encore soutenir l'idée de la représentation aujourd'hui, à l'ère de la communication ? L'œuvre d'art peut-elle encore se définir en tant que fétiche ?
J-H.M. : Tout à fait ! J'en suis complètement certain. Le marché n'arrête pas de créer des fétiches, à coups de millions. Qu'est-ce que cela



Sur la façade du Palazzo Fortuny, le magnifique manteau du Ghanéen El Anatsui attire le regard ©FluxNews

deviendra dans cinquante ans ? C'est une autre histoire... Il y a beaucoup d'œuvres contemporaines qui sont mimétiques par rapport à la communication, à la pub. Je comparerais cela à la peinture de paysages du 19e. Il y avait des milliers de peintres qui faisaient des œuvres mineures. Il y a plein d'artistes aujourd'hui qui font des œuvres stéréotypées selon des modèles à la mode. Notre boulot, en tant que curateur, c'est de trouver ceux qui dépassent ce niveau de littéralité et qui arrivent à produire du sens. Mon propos, c'est de revenir non pas nécessairement à la matière, mais à l'œuvre, à la création, et de mettre le visiteur nez-à-nez avec ça... Loin des grands discours autosuffisants de la critique d'art qui vous fait sourire ou vous met en colère. On n'y comprend généralement pas grand chose. (rire)

F.N.: Votre plus belle expérience en tant que commissaire, quelque chose qui vous fait dire : à cet instant, je suis dans l'art...
J-H.M. : La constitution de la collection du château d'Oiron fut un réel plaisir. Il faut pour l'art de la passion et du plaisir. Sinon, on travaille à la banque. J'ai pu avoir le temps d'élaborer cette collection, de discuter longuement avec les artistes sur l'emplacement idéal de leurs pièces. Nous n'étions pas dans l'urgence des expos temporaires. Je peux vous citer un exemple. Avec Boltansky on a discuté trois ans, on a essayé des trucs, fait des projections et tout à coup, il me téléphone de Londres, c'était l'idée qu'il fallait. On a pris le temps de mûrir avec une pièce qui était complètement adaptée à la situation.

Fernando Alvim : « Je suis un humaniste de nature, je le revendique »

Nouveau venu sur la scène de la Biennale de Venise, le Pavillon africain a été au centre de nombreux scandales. La presse en a abondamment parlé. Un de ces scandales, curieusement, n'a jamais fait l'objet de publicité de la part des médias. Le prix récompensant le projet curatorial de ce pavillon a été décerné très tard, à peine deux mois avant sa création. Concrètement, cela voulait dire que les heureux élus devaient trouver, eux-mêmes, en deux mois, les fonds permettant de couvrir leur budget...

FluxNews: Comment êtes-vous parvenu à financer le Pavillon africain ?
Fernando Alvim : Ce qui est inadmissible, c'est que l'on nous a donné deux mois pour créer ce Pavillon. On a su convaincre des sponsors de l'opportunité d'une extension de la Triennale de Luanda. Les 30 artistes invités l'ont été par la Fondation Sindoko. Je pense que la création de ce Pavillon africain, dont Robert Storr est l'initiateur, a été faite pour que ses amis de New York gagnent le concours. Manque de pot, le jury a choisi ce qu'il a voulu... Nous avons appris, en arrivant ici, que le Musée d'Art moderne de New York offrait 100.000 \$ au Pavillon africain. Vu les délais très courts, c'était comme si nous avions gagné un prix. J'apprends que cette somme nous a été retirée parce que nous sommes une collection privée... Finalement, ce Pavillon africain est entièrement financé par les Africains: j'ai réussi à récolter auprès des sponsors 980.000 \$ en un mois.



Fernando Alvim, Venise 2007 © FluxNews

F.N.: Pourquoi Warhol et Basquiat ?
F.A.: De la même façon que les Européens accueillent les artistes Africains dans leurs expos, les Africains peuvent accueillir des Européens et des Américains. Je n'ai jamais compris pourquoi on n'a jamais reconnu la contemporanéité africaine. Il existe des musées ethnologiques mais pas des musées qui s'interrogent sur l'Afrique en Europe.

F.N.: Quand verra-t-on Fernando Alvim directeur de la Biennale ?
F.A.: Je suis d'abord artiste. Ce qu'il faut éviter, c'est que les artistes deviennent les esclaves d'un système artistique.

F.N.: Comment un directeur artistique peut-il encore rester libre face aux enjeux financiers ?
F.A.: Je suis et resterai toujours un électron libre, c'est la seule condition pour que je puisse travailler. C'est ce qui a séduit le collectionneur. J'ai 44 ans et lui 34 ans, ensemble, nous avons créé la Fondation.

F.N.: Un drapeau africain ?
F.A.: Je le ferais transparent. Chaque pays est touché par le continent africain. La musique a été plus influencée par le jazz que par Beethoven ... n'oublions pas que l'esthétique mondiale a été faite par des hommes qui ont été emmenés de force...
Ce n'est pas une question de gauche et de droite, je crois à l'ordre naturel des choses, je suis humaniste de nature, je le revendique.





Hou Hanru est actuellement le commissaire de la 10e Biennale d'Istanbul et du Pavillon chinois à la Biennale de Venise. Né en 1963 en Chine, il s'est installé à Paris dans les années 1990. Il a organisé un grand nombre d'expositions d'art contemporain internationales. Il travaille actuellement à l'Art Institute de San Francisco. Rencontré à Venise, nous l'avons interviewé.



Hou Hanru devant l'installation de Shen Huan au Pavillon chinois ©FluxNews

Lino Polegato : Vous êtes présent partout : à Venise comme commissaire du pavillon chinois, à Istanbul comme directeur artistique, dans la ville de Luxembourg comme commissaire. Où se situe le challenge aujourd'hui ?

Hou Hanru : Je crois encore à la possibilité d'intervenir dans la société et à celle de faire des propositions qui améliorent nos conditions. Je travaille dans des structures différentes, ça me permet de tester différentes possibilités. Par exemple rendre le travail artistique, significatif d'une certaine manière dans des contextes différents comme ici à Venise avec le travail de quatre femmes artistes. Ce n'est pas pour défendre les femmes, c'est pour défendre une certaine vision qui est moins machiste que la modernité...

L.P. : L'art contemporain est devenu un art macho ?

HH : Oui, d'une certaine manière ; comme avec le spectacle, la consommation, la rationalisation, l'efficacité, etc. On rentre aujourd'hui dans une espèce d'euphorie de célébration mais c'est le moment où il faut poser les questions...

L.P. : Quelles sont les bonnes questions à poser ?

HH : Dans le contexte chinois la modernisation qui a lieu pour le moment est très spectaculaire. La Chine ne devient pas simplement capitaliste dans le sens propre. Ce qui est en train d'être inventé dans le contexte actuel, c'est un nouveau système qui mélange le bon et le mauvais des différents systèmes. C'est extrêmement intéressant et en même temps, on court le risque d'être com-

plètement excessif d'un côté et de l'autre, complètement ignorant. Ce qui est le plus spectaculaire c'est l'urbanisation qui se traduit notamment par ces immenses tours que l'on voit partout. Dans la culture c'est pareil. On cherche le lien automatique de rendre l'argent pour voir la culture. En réalité on réduit la liberté d'existence à une liberté de pensée et, surtout, une sorte de rationalisation qui fonctionne comme une restitution de possibilité d'une humanité.

L.P. : Il y a un paradoxe dans ce que vous dites. Ce système culturel est défendu par le pouvoir économique en place et l'art contemporain s'inscrit dans cette démarche de propagation économique. Donc se mettre en résistance par rapport à ça, c'est se placer dans un débat anti-national...

HH : On ne peut faire seulement de la résistance, il faut aussi proposer d'autres visions possibles... Par exemple, dans un contexte de pavillon national, je refuse la notion de représentation nationale.

L.P. : Pourquoi ne pas avoir choisi des artistes étrangers ?

C'est encore trop tôt. Il y a dans ce pavillon des femmes qui représentent la notion la plus libre et la plus indépendante de la création chinoise, une manière de faire un petit *statement*, pour dire : voilà, elles sont la comme des individualités indépendantes. Au niveau international, c'est une extension de la question du rôle de la femme et de la vision féminine.

Hou Hanru : «L'art doit se réinventer pour refuser d'être défini comme un objet de consommation.»

L.P. : Pour vous, dans le cadre de la Biennale de Venise, le concept des pavillons nationaux est devenu obsolète ?

HH : Je ne dirais pas obsolète dans le sens absolu. Je comprends aussi qu'il y a une sorte de besoin pour certaines nations de se mettre dans un contexte global à travers une représentation ou une image nationale. On vit un moment extrêmement intéressant et contradictoire. On célèbre la globalisation et en même temps, à cause de ça, il y a une sorte de crise d'identité. Tout le monde cherche à se mettre à la table comme une nation, même au sein de l'Europe. C'est intéressant de constater la faillite de la constitution européenne, ça démontre un doute par rapport à une certaine utopie. Quelle est la recette aujourd'hui ? Doit-on revenir à une idée de représentation nationale à la Sarkozy qui a inventé un ministère de tendance fasciste ? On remarque que les nouveaux pays entrant dans la Biennale, comme la Chine, l'Inde, l'Afrique, ou les nouveaux états sortis du joug soviétique ont besoin d'avoir une visibilité internationale. Comment font-ils ? Ils cherchent d'abord à se construire une nouvelle identité. C'est pour cela que l'on voit d'autres pavillons. Donc, la question qui doit se poser, ce n'est pas de soulever que le concept de nation est obsolète mais on doit plutôt se demander quelle nouvelle définition on peut apporter à cette notion d'identité et comment on peut créer un système qui puisse répondre à cette notion d'identité plus ouverte. On est plus dans la complexité que dans le fait d'assumer la fin de la nation.

L.P. : Que pensez-vous de l'idée d'abandon du principe national pour le remplacer par le support d'une marque ? Chaque pavillon serait sponsorisé directement par une marque...

HH : C'est horrible ! Ceci dit, quand tu regardes les programmes politiques, il n'y a plus de vision politique aujourd'hui. Il n'y a plus que du management de la part des pouvoirs politiques soi-disant publics pour permettre au système économique de fonctionner.

La solution, c'est de continuer à trouver des stratégies, des « *momentums* » des moments où on peut sortir certains « *statements* » (déclarations) : C'est un peu comme le jeu du chat et de la souris. Tous les projets que je fais, c'est un peu ça... Ils sont tous liés.

L.P. : Comme pour la Biennale d'Istanbul ?

HH : Le projet d'Istanbul est complexe. Il fonctionne 24 heures par jour, c'est un projet qui essaie d'exploiter différents aspects des différentes modernités générées par différents contextes. En utilisant le contexte d'Istanbul comme exemple, on fait face à une certaine crise, à une utopie. En même temps, on veut encore sortir de certaines alternatives. L'art doit aussi se réinventer pour refuser d'être défini comme un objet de consommation. C'est pour ça que j'ai trouvé un titre très long : la structure est complexe, c'est fait pour que les spécialistes ne puissent pas définir le projet en trois lignes.

Istanbul est un *statement* culturel, artistique et pourquoi pas politique. Nous allons demander à des curateurs internationaux de venir faire des conférences. Le plus important, c'est que le public redécouvre l'histoire de sa ville. Il y a une histoire de la modernité qui est très importante pour l'histoire de ce pays. La Turquie est en ce moment au centre de conflits géo-politiques et il y a une sorte de crise d'identité vis-à-vis de l'Europe. Comment les artistes peuvent-ils intervenir là-dessus et proposer quelque chose ?

L.P. : Ce sera une Biennale politique ?

HH : Il n'y a pas d'autre choix. Tous mes projets sont conçus par rapport à la situation locale et politique. Au Luxembourg, j'ai essayé de développer un programme d'art public, pas seulement pour mettre quelques œuvres dans un beau lieu, mais

aussi pour proposer certaines plateformes de discussion aptes à faciliter les rencontres des gens. Si on regarde un peu la situation générale dans les villes, aujourd'hui, on privatise partout. C'est le moment de tester autre chose, non seulement de refuser mais aussi de proposer quelque chose pour que les gens se rendent compte que certaines choses ne fonctionnent pas.

L.P. : Aujourd'hui, le salut pour un curateur, c'est l'institution publique, pas la privatisation... Quitte à parfois se faire instrumentaliser par un système...

HH : Absolument ! En tout cas, j'évite à tout moment de me faire instrumentaliser par une idéologie.

L.P. : Vous préférez la République turque à Coca Cola ?

HH : Absolument !

L.P. : Mais nous avons besoin des deux aujourd'hui...

HH : C'est vrai, mais les deux ne sont pas noir et blanc. C'est peut-être la troisième voie que je cherche... Quand tu regardes un gouvernement ou une institution publique, sa nature est complètement déformée de la vision traditionnelle qu'on a d'une république. Aujourd'hui la politique devient de plus en plus un management qu'une vraie proposition de projet social.

L.P. : Mais derrière tout ça, il y a le marché. Les gens viennent pour voir les artistes qui y figurent...

HH : Tant que je peux, je leur dis : si vous investissez dans quelque chose, n'investissez pas dans ceux que je défends, mais investissez dans les autres. On cherche toujours la troisième voie...

L.P. : Le nomadisme, c'est la solution idéale...

HH : Pas seulement dans le nomadisme du déplacement physique mais aussi dans celui de l'idée, de l'architecture, de la vie. Mais surtout, je crois que l'art est un domaine où on a encore un peu de vocation pour continuer à aller au-delà.

L.P. : Votre meilleure expérience dans l'art, par rapport au public, aux artistes ? Une chose concrète qui vous a apporté beaucoup de plaisir...

HH : Il y a une chose qui me revient toujours, ça s'est passé lors de la Biennale de Johannesburg en 1997. Une partie du projet était d'amener des vidéos dans différents cafés, dans des townships, chez les blacks. Il y a une histoire qui me reste en mémoire. C'est une rencontre avec le patron du bar, un vieux black, qui me dit : « Ah ! tu es chinois, parles-tu le cantonais ? » Comme par hasard je suis cantonais. Et il commence à parler ce dialecte avec moi. Je lui demande comment ça se fait qu'il parle le cantonais. Il me répond qu'il a grandi dans le township sans jamais sortir du pays mais enfant orphelin il a été adopté par une famille cantonaise venue s'installer là. Ce type a aujourd'hui 70 ans. Il me dit que c'est grâce à cette famille qu'il a su faire son business et qu'il a appris comment créer une nouvelle vie. Grâce à ce petit geste que l'on a fait, on a retrouvé toute une histoire de migration, de globalisation, d'échanges culturels, de circulation économique. Comment peut-on aider les gens à inventer leur vie, comme la pièce de Shen Huan que je présente ici au Pavillon chinois et qui parle de l'adoption des enfants

Ça donne un sens à mon travail, je ne suis pas simplement satisfait de me contenter de ce que l'on a aujourd'hui. Grâce à l'art, j'aimerais que l'on ait encore un petit peu de liberté, d'excuses, de prétextes pour amener d'autres façons de vivre ou d'autres façons de faire des choses. C'est pour moi le plus important. Le reste, c'est le petit jeu quotidien de survivre.

Laurent Impeduglia au-delà des murs

> BRASSEURS

L'exposition personnelle de Laurent Impeduglia proposée aux Brasseurs à Liège dans le cadre du cinquième cycle d'expositions individuelles « Dissidence » a débuté le premier septembre. Elle s'ouvre sur une proposition poétique et ludique, une invitation faite à chacun matérialisée.

Sous la forme d'une sculpture réaliste celle d'un puits surmonté d'une enseigne lumineuse où s'inscrit la phrase suivante: « Make a wish, build your life » (« Faites un souhait, construisez votre vie »). Outre le caractère humoristique de cette installation interactive, d'autres réflexions se profilent en une série de questions plus profondes: Quoi de plus aléatoire qu'un souhait pour construire sa vie? Mais cependant quoi de plus naturel qu'un souhait pour avancer dans sa destinée? À qui, a quoi doit-on s'en remettre pour réussir celle-ci? Aura-t-on plus de chance une fois la pièce de monnaie lancée ou pas? Qu'est-ce qui tombe dans l'eau notre souhait (plouf) ou la pièce? L'artiste ne donnera à ces questions aucune réponse (pas plus ici qu'ailleurs dans l'espace), mais plutôt des clés de lecture à la fois intime et universelle, des pistes à prendre ou à laisser selon notre désir de participer ou non à ce « vaste jeu de construction ».

Laurent Impeduglia a revêtu son bleu de travail, son alter ego en témoigne puisque

l'artiste est représenté dans ce vêtement emblématique plusieurs fois dans l'exposition que ce soit dans ses peintures ou grandeur nature en une sculpture réaliste. Il se revendique en « Man at work » (« Homme au travail ») en référence au panneau de signalisation routière. Les Brasseurs sont dès lors envisagés comme un véritable chantier et il nous l'indique clairement avec cette plaque métallique portant la mention « Under construction » (« En construction »). Les objets plastiques s'installent donc en toute logique et nous croisons tout au long de notre parcours: des brouettes, une bétonneuse, des briques blanches et de couleurs, une escabelle ainsi que des maquettes en terre cuite d'églises ou de châteaux fortifiés. Mais ne nous y trompons pas, rien dans cette mise en place n'est anecdotique, rien n'est gratuit non plus; les sculptures réalistes répondent aux peintures, les dessins font écho aux installations dans un souci de sincérité, en répondant à ce qui semble « en chantier » et parfois chaotique dans le cheminement d'une vie.

L'artiste se cherche et nous dévoile sa recherche, il explore des domaines de connaissances aussi différents que l'imagerie enfantine (le petit prince, les héros de dessins animés, la typographie de la bande dessinée) ou les symboles de l'alchimie (les chiffres, la couleur blanche, la notion de transformation). Tout cohabite, rien n'est classé par hiérar-



Laurent Impeduglia, installation à l'étage supérieur des Brasseurs

chie... On est loin du dogmatisme, du stéréotype ou de la pensée unique. Laurent Impeduglia suggère plus qu'il n'impose comme le témoigne, me semble-t-il, la boîte à outils exposée au rez-de-chaussée. Celle-ci est caractéristique de tous les savoirs, de tous les souvenirs accumulés par chacun et cet arbre planté en son cœur et recouvert de peinture blanche est peut-être le symbole de nos idées qui ont pris racine et se développent enfin...

L'artiste joue à cache-cache, il s'amuse à créer un jeu de pistes plein d'indices sur ce qui le passionne, sur ce qui lui fait peur ou le fait sourire. L'espace est ponctué de surprises visuelles, de balises, de faces à faces insolites. Laurent Impeduglia est un homme en mouvement, un homme qui nous communique avec générosité sa curiosité du monde.

Un homme qui se montre aux Brasseurs pièce par pièce et qu'il est urgent de découvrir.

Les Brasseurs
6 rue des Brasseurs, 4000 Liège **Caroline Coste**
jusqu'au 6/10/2007
du merc. au sam. de 15H à 18H



Julien Gerber, “Mais nous on t’aime...” dessin à la mine de plomb.

AVEC UNE POIGNÉE DE LIGNES

Dans le film *Le troisième homme*, inspiré du roman homonyme de Graham Greene, on assiste à cette activité en trompe-l'œil de la part d'un obscur auteur américain consistant à dissenter sur l'art et la philosophie. En trompe-l'œil également le mobile de sa performance car, n'étant pas la personne attendue et qui porte le même nom que lui, d'où la confusion des têtes, cet invité d'un cercle littéraire profite de l'occasion pour échapper à une filature.

Orson Welles qui, affirme-t-on, fut le vrai maître d'œuvre de ce film de Carol Reed a-t-il jamais trouvé meilleur moyen d'illustrer sa thèse sur les ambiguïtés de la création? La sienne, bien sûr, mais encore celle en général qu'affecte le goût de rester en souffrance d'une explication définitive qui serait la fin de notre perplexité: la création que Blanchot dit se tenir dans l'errement, dans l'erreur. Après tout, la séquence que voici laisse se perdre notre croyance en l'auteur: celui-ci est une fiction, on verrait volontiers en lui une métaphore.

Face aux dessins à la mine de plomb de Julien Gerber, la question jaillit de savoir vers où nous nous avançons, et de cette question où déjà s'inscrit l'élégance des lignes minces, peu nombreuses, en écheveau, qui les composent, le besoin se fait pressant de se défaire pour tirer au jour l'intrigue de langage qu'ils semblent enfermer. Elle ne représente toutefois pas, cette question, un modèle idéal d'approche. Peut-être serait-il plus utile de pratiquer une incursion en direction d'une opacité que ces figures – en dépit

de la fragilité de verre qu'elles offrent au premier regard – fécondent à mesure que leur plan d'organisation paraît de moins en moins raisonnable.

À certains détails on reconnaît à de telles images le pouvoir de se satisfaire de leur condition d'images; mais à d'autres on leur trouve celui de tenter le dépassement, jusqu'à plénière évidence, de leurs traits, leurs vibrations, leurs tremblés discrets, leurs allures de lames de fond dociles à la décrue.

Le retravail vient à l'appui des éléments que ces dessins cherchent à stabiliser: ainsi nous redécouvrons plus que nous ne découvrons en eux des pistes, ce sont les pistes du déjà-vu que Gerber s'enchant à parcourir en cueillant quand il le désire tel signe élaboré avant lui puis tel autre qui lui paraît à l'avantage de sa propre mesure. Bien loin d'emprunter une icône ou une partie d'icône, soit issue de la Renaissance italienne, soit d'un manga, ou bien est-ce d'une ancienne bande de cinéma, ou des plus nobles tirages gravés sur le thème de la vestale, de la courtisane, de l'animal mythologique, il confectionne un savoir de reconnaissance. Ces citations n'achevant pas de prendre corps, se déployant sur le blanc du papier, sans décor, sans lieu où être situées, elles avouent davantage leur impéritie à l'ordre de la signification qu'elles n'affermissent leur statut en tant que langage élaboré « de toutes pièces ».

On pressent que la notion d'identité d'auteur est devenue la pierre de touche:

déportée au-delà des méandres de l'argumentation classique – argumentation qui d'ordinaire se concentre sur l'authenticité d'un signe, la facture qui réifie une sensibilité en opposition avec sa concurrente ou sa voisine, voire la succession des styles et le paradigme des maîtrises – l'identité de celui qui fabrique des figures se désigne maintenant comme une aspiration au négatif et donc à une altérité à soi qui sera plus que ce qu'elle préconise dès que réduite au sens.

L'exemple choisi dans le film de Reed ne rappelle-t-il pas qu'il y a de l'égarement nécessaire, et de l'interprétation infinie, à ces gestes, tous certes à la limite du paradoxe, où s'apprécie la pensée dans le moment qui la fonde et qui l'ouvre?

Dans leur montage serré, accidentel, troublant, faussement angélique, entre sources issues de partout et nulle part, dans leur souci de marquer à quel point ils dépendent du langage tout en refusant de le créditer de l'objet qu'il veut traduire, les dessins de Gerber interrogent la part des signes qui réclame – en vain – de saisir ce qui échappe à leur prise. Et s'ils insistent, du fait des arrêts répétés qu'ils suggèrent dans le tribut rendu aux choses, sur ce qui nous voue à l'invisible, c'est en raison de l'aliénation par le langage dont ils sont un des reflets.

Aldo Guillaume Turin



Des années plus tard, j'ai vu un processus un peu identique dans une installation de Bill Viola, en Hollande, et ceci n'a rien d'étonnant car il y avait là une idée d'installation inopérable.

Cette idée venait à Liège en 2005, lors d'une biennale consacrée à l'ouvrage au football qu'à la photographie. Dans la belle église baroque St-Aubert, Jacqueline avait disposé face au chœur de l'autel ses dessins de nuit, et par-dessus projetait un ballon de foot en réel, issu de l'image du match. Simple, évident, confondant au vu, échappé du sport consacré (le stade de l'expansion, collective, était malheureusement accolé à la voute-faïence-faïence). Lorsque les artistes s'installaient au football, c'est généralement un ballon qu'ils s'adressent: ballon cubique (Gibson), ballon rond (ou absent)... après tout, le ballon n'est qu'une enveloppe gonflée, c'est un espace vide de matérialité.

POT PLEIN, POT VIDE.

Faut-il évaluer des projets qui n'ont pas vu le jour? Je le crois, car une bonne part de l'activité d'artistes qui ne sont pas des vedettes se passe à élaborer ces projets qui ne voient pas le jour. Il y a eu plusieurs projets d'intégration liés à des lieux, à l'architecture chez Jacqueline, et aucun n'a vu le jour à ma connaissance. Elle n'est pas la seule artiste dans le cas.



LE PROJET MARIE POPPEL.

Au pied d'un logement occupé d'un couple de Bruxelles, rue de Villers, Jacqueline avait été présentée pour la réalisation d'une œuvre publique à la mémoire d'une féministe belge, Marie Popelin. Dans le projet de Jacqueline, l'œuvre de l'artiste Thibaut Remy, deux francs ne faisant face, séparés par une grille dans l'ensemble du temps. Au sein d'espaces rectangulaires, délimités comme des places de parking, étaient marqués chacun d'une femme, le tout formant le nom de la personne éponyme, le long du site part. Malheureusement, ce projet n'a pas dépassé la phase de discussion. Il est difficile d'être populaire et éminent.

Je me souviens aussi que Jacqueline évoquait une installation dans un escalier...

et contre la gauche et à droite: Projet Marie Popelin, Bruxelles, non réalisé

LA LUMIÈRE INTÉRIEURE

Alors, sainte Jacqueline? Quel rapport peut-elle entretenir au vu? Il faudrait plutôt dire: quelle rapport entretient-elle à l'œuvre? Sur une table couverte d'un linge blanc, dans une coupe hexagonale ou plus équilibrée qui pourrait contenir une tête de veau, une tête d'artiste (surtout d'un être?) se projette une figure vénéral de Saint-Jean Baptiste. Le linge blanc baptismal qui devient un miroir à la fois image de baptême et image de pré-observation, combinaison de deux images travaillant sur l'œuvre. Expliquant avec Walter: difficile de ne pas penser à Benjamin.

Dans une chapelle, à Monty, Marne, Jacqueline accroché au mur de micro-tables lumineuses très fines, sur lesquelles elle dispose des œuvres de couleurs, produisant ainsi des vitraux, par-dessous, non plus éclairés par la lumière externe, mais juste par un éclairage à piles. Dans l'escalier, à la Casa Poëlle, sur un filin elle faisait briller deux petites lampes devant la reproduction d'une gravure de la rue.

Des lampes, comme les phares des bateaux, et l'on commençait à comprendre: ce bateau silencieux, c'est ce petit point de lumière sur la rue, c'est à dire dans l'espace, cette application sur le minuscule, le petit qui parle dans l'immensité, cette lumière sans rue qui nous console. Et l'on comprend mieux le linge blanc, qui bien sûr à les yeux rouges c'est ce regard étendant de deux petits points rouges, qui vous fixent puis disparaissent d'un bond... j'ai écrit de deux l'aspect de l'œuvre, même si le paradoxe est peu orthodoxe. Ce linge, en le silence (et en le regard) sur les deux cartes postales de Jacqueline dans le portfolio publié suite aux expositions bruxelloises à la chapelle de Monty observé en 1998-2001 (coordonnées: Michel Armand, enfin, en se souvenant confusément d'une lampe de poche venue nous égarer (l'œuvre) dont le regard traversait-il (symboliquement) l'espace du "Guggenheim" accidenté du 19, place Flagey à Bruxelles lors de l'expo 2003, aussi improbable que le regard vert? Sans prétendre décrire d'aucune manière toujours ce point lumineux petit dans l'espace, ici en référence à un format romain.



à Monty, en Marne: Saint-Jean, Casa Poëlle, Marne 1998, à droite: l'escalier, Marne, Académie Belge, Casa Poëlle, 1998, Marne, Espace 2001



De par mes déambulations à Bruxelles avec l'artiste, je sais que Jacqueline apprécie le monument à la guerre 14-18 de la place Poëlle. Peut-être tentait-elle de penser le rapport de l'art à partir d'un élément aussi évident à l'œuvre? La monumentalité n'est-elle pas un programme de l'œuvre de Jacqueline, mais ce monument pouvait-il faire office de test de l'œuvre? Les deux solides rectangulaires, accolés, sortant d'une surface de pierre sans autre traitement sont certainement ce qu'on imagine de mieux exposé sur la place Poëlle. Jacqueline a un grand-père allemand et une grand-mère allemande... peut-être une petite lumière bleue d'été entre ces deux géants debout, au centre de l'immensité de la surface de pierre blanche... peut-être sont-ils là comme dans le pli d'un livre entre deux pages blanches? Jacqueline aime les livres, mais peut-être ces deux hommes valent-ils pour tous ces mots que de toute façon mal ne finit, ne sont-ils là comme deux figures de proue à l'avant du bateau blanc? Il y a sans doute quelque chose d'improbable dans l'assemblage de tout ce que nous aimons, mais en déplaçant et combinant sans relâche les pièces de ce non-puzzle, pouvons-nous trouver l'essence de l'œuvre? Je l'ignore avant le livre de Jacqueline.

Art - mai 2007

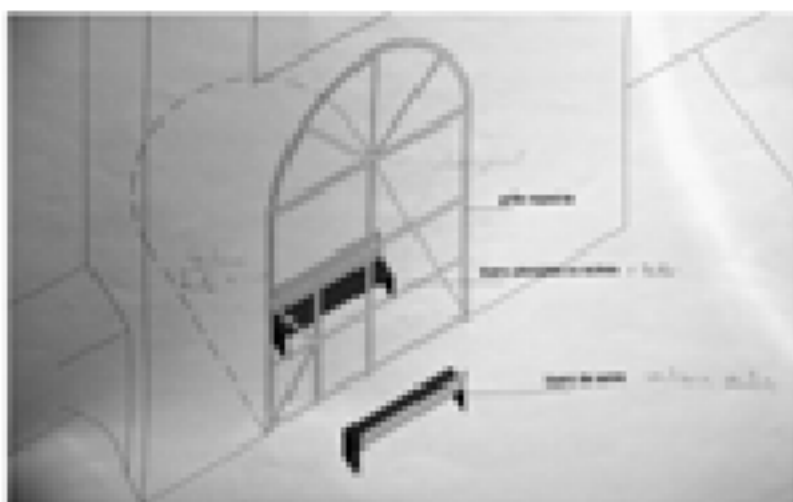


Surface de réflexion, Agnès Saint-Aubert, Liège, 2005

FAITES DU FOIE.

Jacqueline avait déjà produit un petit film dont le sujet était un match de foot, et pour l'exposition d'Évelyne Fischer, à La lettre verte, elle réalisait un album personnel - le 1^{er} exemplaire du livre: l'un n'est pas l'autre. Personnellement, une des fois, je ne le sais pas. Mais de cet album je ne me défend de m'en rendre.

Site, Agnès Saint-Aubert, Liège, 2005



à droite: l'un n'est pas l'autre, Agnès Saint-Aubert, 2005 (pour Évelyne Fischer)

et contre la droite, en fait: la ligne vient d'être comme change-tout d'un espace privé, deux cartes postales, 2003 (pour les expositions bruxelloises, Marne, Marne)

et contre la gauche: l'aspect de l'œuvre est dans la référence de l'art.

et contre à droite un bus: Charles S. Agnès, Remarque de l'œuvre bruxelloise, 2003, place Poëlle, Bruxelles

à droite: l'œuvre, exposition 2003, place Flagey, Bruxelles, 2003 - pages de catalogue par Jacqueline Monahan





Mira Sanders, L'atelier – Le Public, double projection, 2007

PAS DE LAUREAT !

Isabelle Lemaître

Le premier prix de la Jeune Peinture belge n’a pas été attribué! Certes, les trois autres dont on ne peut pas dire qu’ils soient *de consolation*, l’ont été. Mais tout de même, ça pose question. La raison invoquée dit que les 7 candidats retenus sur 200 dossiers réduits à 30 en présélection par Flor Bex, présentaient tous un travail d’excellent niveau et qu’il était donc difficile de les départager. En d’autres termes, aucune des œuvres originales présentées au Palais des Beaux-Arts ne sortait du lot pour obtenir la consécration offerte par le prix Gillon-Crowet d’une valeur de 25.000 ?.

De deux choses l’une : ou bien, le prix veut se rendre plus intéressant que les œuvres – et il y parvient car ce genre d’opération reçoit bien entendu un maximum de retombée médiatique –, ou bien, les œuvres affichaient des qualités diverses mais quelque peu moyennes au vu du jury. Ou encore, et c’est le plus probable, l’appréciation du jury divergeait trop selon les productions de sorte qu’aucune entente n’a pu aboutir. Dans quel cas, on aura opté pour cette sortie de conflit plutôt respectueuse à l’égard des membres du jury, nettement moins honorable en ce qui concerne les artistes et leur travail. J’ai en effet compris que le jury composé de 5 personnalités professionnelles, tous dirigeants de centres d’art aux Pays-Bas, en France ou en Angleterre *, avait été déçu des œuvres originales produites pour le concours en rapport aux dossiers sur lesquels ils avaient fait leur choix. Les dossiers très sophistiqués et finalement très semblables, exprime Jérôme Sans, n’auraient pas facilité un bon discernement. Mais le jury n’avait-il pas à se responsabiliser de son choix préalable ? Il est, en effet, pour le moins léger de remettre la faute aux dits dossiers. On a aussi entendu que la présélection faite au premier tour aurait été malheureuse. Enfin, serait-ce la pression et la mise sous tension que provoque l’exposition d’une nouvelle pièce présentée en visibilité maximale au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, qui aurait rendu difficile le bon accomplissement de l’artiste dans la réalisation de son œuvre ? C’est vrai pour certains d’entre eux et ça ne les *excuse* pas. En ce sens, on peut penser que le jury s’est montré positivement exigeant et intransigeant. Mais en fait, n’a-t-il pas tout autant *démissionné* avec un certain désabusement qui a pris le pas sur l’appréciation esthétique et ce, au détriment des artistes.

Il est certain que Koenraad De Dobbeleer en duo avec Willem Oorebeek, et Sarah Vanagt ont d’ailleurs excellés dans d’autres contextes. Ici, l’œuvre est mince et maniérée dans le cas de l’installation vidéo-spatiale de De Dobbeleer, fade et cliché de la part de Vanagt. Gabriel Lester tombe dans le panneau de faire une exposition dans l’exposition avec une œuvre constructiviste très référencée et didactique. Restent Virginie Bailly, Mira Sanders, Pieter Vermeersch et Cédric Noël. Ces trois derniers ont respectivement reçu les prix ING, Palais des Beaux-Arts et Langui tandis que les deux grandes toiles de Bailly, figurant la butte du Lion de Waterloo (sans le lion) sous impression lumineuse et captation rétinienne diffractée n’obtinrent aucune distinction. Pourtant, l’icône autant que le coup de pinceau haut en couleur, saccadé et dérapant, s’inscrivent dans la lignée d’un modernisme en peinture majeur, ni figuratif, ni abstrait et repris ici avec une force particulière. Mais la peinture en art contemporain reste sujette aux critiques les plus véhémentes. Appréhendée comme un mode artistique épuisé, elle subit un rejet préalable,

toujours pas surmonté.

Noël, pour sa part, a construit un labyrinthe et des angles de vue étudiés pour une mise en situation des œuvres qui le hantent dans ses rêves. De la sorte, il pointe la visibilité *manifeste* et *latente* d’un Toroni, d’un Merz ou d’un Broodthaers pour une traversée subjective de ce qui se donne à voir et resurgit sous l’emprise de l’inconscient. Au-delà d’un montage complexe et déséparant, l’installation anime intelligemment la question de l’image et de son interprétation. Sanders dispose en vis-à-vis des saynètes écrites et d’autres figurées par une série de caractères profilés, le tout orchestré en 14 tableaux défilant au rythme du diaporama. Ce théâtre miniaturisé ouvre sur une myriade de rencontres entre différents acteurs sociaux repris à l’histoire des images. De quoi donner pleine puissance à l’imaginaire flirtant avec l’anecdote frappée de réalité directe. Il est un fait que le premier prix aurait dû aller à Vermeersch, succinctement jugé trop académique. Son intervention noue la troisième dimension illusoire en peinture avec l’espace même dans lequel se trouve le spectateur. Il réitère la déconstruction rotative qu’a mise en place le cubisme. En faisant pivoter la salle d’un quart de tour par jeux d’ombre et de lumière travaillés en photo sur la hauteur totale du cube placé dans la pénombre, il oblige le regardeur à opérer cette rotation et par cette action, à se retrouver regardeur regardé, projeté dans le champ du tableau. Le propos qui n’est pas neuf, est superbement traité. L’installation éminemment picturale est plus classique qu’académique. Un classicisme qui aurait aveuglé le jury, passé à côté d’une œuvre qui n’hésite pas à traiter de l’illusion et du trompe l’œil pour renvoyer au spectateur, une présence dont il prend acte. C’est une chance que Vermeersch ait reçu le prix du Palais des Beaux-Arts car celui-ci lui offrira également d’exposer à New York. Et c’est une nouveauté. La visite guidée radiophonique avec entretiens et montages sonores par *Le Monde Invisible*, en est une autre qu’on apprécie.

Prix de la Jeune Peinture belge 2007

Le débat continue...

Le déroulement de l’histoire

Le « Prix de la Jeune Peinture Belge » existe depuis 1950. C’est un concours ouvert à tous les artistes plasticiens de moins de 35 ans, belges ou résidant en Belgique. Le prix est décerné tous les deux ans et la sélection se fait en deux étapes. La première sur dossiers à la fin de l’année qui précède le prix, la seconde sur les œuvres installées par les lauréats dans les salles du Palais des Beaux-Arts. Outre le prix principal (Prix de la Jeune Peinture Belge – Crowet), trois autres prix d’un montant de 12500 ? sont décernés. Cette année, les personnalités du monde de l’art qui composaient le jury étaient toutes chargées de la direction d’un centre d’art contemporain. Ann Demeester, directrice de De Appel à Amsterdam , Eva Gonzalez-Sancho, directrice du FRAC Bourgogne à Dijon, Stijn Huijts, directeur du Stedelijk Museum Het Domein à Sittard, Jérôme Sans, directeur de Programme au BALTIC à Gateshead et Nicolaus Schafhausen, directeur du Witte De With à Rotterdam ont sélectionné, parmi quelques 200 dossiers, Virginie Bailly, Koenraad Dedobbeleer, Gabriel Lester, Cédric Noël, Mira Sanders, Sarah Vanagt et Pieter Vermeersch.

LE JURY A-T-IL FAIT SON TRAVAIL?

Colette Dubois

Si l’exposition « Prix de la Jeune Peinture Belge » a occupé une partie des salles du Palais des Beaux-Arts cet été, le prix lui-même, d’un montant de 25000 E, n’a pas été décerné. Cet événement pose la question du travail réalisé par le jury et celui de l’avenir de ce concours sous sa forme actuelle. Le 21 juin dernier, seuls trois « seconds prix » ont été attribués, respectivement à Mira Sanders (prix ING), Cédric Noël (prix Langui) et Pieter Vermeersch (prix du Palais des Beaux-Arts). La raison invoquée était que « *les œuvres étaient toutes d’un niveau d’excellence comparable, mais qu’aucune d’entre elles ne justifiait qu’on lui octroie un premier prix* ». Une première question se posait, si le niveau de toutes les œuvres était comparable, pourquoi en avoir sélectionné trois pour le second prix ? Dans le public, les critiques allaient bon train, la plus fréquente était que le jury n’avait pas fait son travail, qu’il était mandaté pour attribuer le prix et que ne pas l’avoir fait relevait d’un éloignement de la réalité des conditions de travail d’un jeune artiste. Le lendemain matin, sur les ondes de la RTBF, un des membres du jury, Jérôme Sans, évoquait des dossiers stéréotypés, un manque de personnalité dans leur présentation...

Réactions et questions

Quelques jours plus tard, les sept lauréats publient chacun leur réaction et expriment leur incompréhension de ce qui s’est passé, leur désarroi face à l’absence de commentaire, d’explication, d’échange avec le jury. Ils s’interrogent sur la signification de ce « niveau d’excellence » invoqué et sur la valeur symbolique que prendra désormais ce prix. Leur questionnement porte aussi sur le sérieux du travail réalisé par les membres du jury – ils n’ont mis que quatre heures pour examiner les sept projets et pour délibérer ! Le jury publie alors une note pour s’expliquer. Il précise qu’il n’est pas responsable de l’absence de commentaire. Il explique ensuite qu’il n’a pas jugé l’œuvre globale des différents lauréats mais seulement celle produite à l’occasion du prix. Enfin, il commente leur décision de ne pas attribuer le prix : « *Le jury est parti du seul principe qu’un premier prix ne peut être attribué qu’à une œuvre digne de la mention d’« excellence ».* Une œuvre qui dérange ou brusque, elle fait une impression durable ou trouble énormément, elle fait une affirmation complexe mais néanmoins impérative, et de cette manière l’artiste prend indubitablement une position bien définie. Une œuvre profonde qui interpelle tant sur le plan conceptuel que sur le plan intuitif, elle peut être interprétée à un niveau intellectuel mais

aussi émotionnel comme une affirmation inéluctable. Le jury a considéré et considère toujours qu’aucune des œuvres intégrées à l’exposition du Palais des Beaux-Arts – malgré la complexité technique et la finition presque parfaite des différentes installations – ne répondait à ce critère. [...] Le jury s’est basé sur le fait que l’œuvre exposée est repliée sur elle-même et témoigne d’un refus – conscient ou inconscient – de nouer contact avec le spectateur. » En produisant ce commentaire, le jury a fabriqué une définition normative de l’art aujourd’hui. On peut la partager ou non, ce qui est gênant c’est qu’elle apparaît comme une prescription de l’attitude que doivent adopter les artistes. Elle révèle un nouvel académisme échafaudé par des responsables de centres d’art européens (donc de structures subventionnées, qui possèdent une certaine puissance... symbolique). En portant un jugement aussi rapide et binaire sur des œuvres nouvelles – qui s’inscrivent dans le cadre d’un travail plus large, celui de chacun des sept artistes concernés et que le jury connaissait puisqu’il a retenu les artistes sur dossiers – il n’a pas pris la peine d’entrer dans les univers particuliers que les artistes proposaient. En tardant à s’expliquer, il a manifesté un mépris des œuvres et des artistes. Cette décision pose un certain nombre de questions. Certaines concernent cette édition : Le jury a-t-il fait son travail ? A-t-il joué avec la lettre du règlement du concours ? En effet, contrairement à la plupart des concours de ce genre, le règlement ne mentionne pas la possibilité de ne pas attribuer le prix. Il prévoit seulement que « après examen des œuvres installées, le Jury se réunira à nouveau le jour du vernissage et décernera à *trois* d’entre eux les prix mentionnés »¹. D’autres questions en découlent quant à l’avenir du Prix de la Jeune Peinture Belge. A-t-il encore un sens sous sa forme actuelle ? Ne vaudrait-il pas mieux sélectionner moins de lauréats et les doter tous d’un prix égal ? Lors de l’édition 2005 déjà, les artistes avaient voulu mettre les prix en commun...

² Je souligne



A Liège, le prix Collignon marque des points...

Au Mamac, le prix Georges Collignon de 3000 E, a été décerné cette année à Sandra Biver, (sortante de la Cambre dessin) Le jury s’est ici laissé séduire par une tache de craie dessinée au sol. Cette tache est en fait le résultat d’un scanner fortement agrandi d’un point que l’artiste sélectionne parmi des centaines d’autres petits points bien alignés dans son carnet de notes. Une œuvre éphémère puisque le soir du vernissage, les visiteurs conviés par l’artiste, n’ont pu s’empêcher de marcher sur cette tache. Les empreintes de pas ainsi disséminées partout sur le sol ont structuré et reconstruit ailleurs son œuvre.

L.P.

Disparition de Luciano Fabro

Luciano Fabro s'en est allé le 23 juin dernier à Milan. Il avait 71 ans. L'artiste était en pleine préparation d'une exposition rétrospective au Musée contemporain de Naples. Pour son expo au Madre, il avait projeté de se concentrer sur une période allant de 1963 à 1967. Les années fécondent qui furent à la base de sa recherche créative. Autodidacte, il faisait partie des artistes de l'Arte Povera. Né à Turin, il fut sans conteste l'un des protagonistes essentiels de ce mouvement né dans la fin des années soixante. Sculpteur, Fabro aura toute sa vie été profondément imprégné de culture classique. Son œuvre n'aura cessé de confronter à notre modernité les grands mythes de notre histoire. Son Italie renversée, conçue en pleine période de chaos politique italien et ses marbres d'une grande beauté font parties des œuvres qui resteront gravées dans nos mémoires. Nous vous livrons ci-dessous un entretien inédit qu'il nous avait accordé il y a trois ans. Il définit la nature solaire du personnage, à la fois aérien et profond, comme la vie qui coule... Ce dialogue est intéressant dans la mesure où il nous éclaire sur la relation qu'il entretenait entre l'image et la réalité, une réflexion qui se retrouve au centre de sa démarche créative.



Luciano Fabro, galerie Micheline Szwjacer, 1994 © FluxNews

Luciano Fabro : « Pourquoi veux-tu que cette matinée devienne artistique ? »

Cet entretien a été réalisé en italien à Paris au printemps 2004, il n'a pas encore été publié. L'entrevue s'était déroulée par un beau matin ensoleillé, dans un restaurant faisant face au Palais de Tokyo.

Lino Polegato : Avec l'avènement du numérique, que pensez-vous aujourd'hui du statut de « savoir faire » dans un monde de plus en plus virtuel...

L.F. : La main n'a jamais été importante, c'est juste bon pour les ouvriers. C'était déjà le cas du temps de Rodin. Lui, pensait et faisait faire ses sculptures par ses ouvriers. Sculpter, c'est fatigant ! Même peindre... il faut aujourd'hui dix mains pour faire une bonne toile... (rire)

L.P. : Qu'est ce qui a fondamentalement changé aujourd'hui par rapport aux années soixante, quand vous avez débuté votre carrière...

L.F. : Ce qui a changé, c'est la présence de plus en plus forte des Institutions. Avant, tout se faisait dans des cercles plus étroits, avec des ambitions plus autoritaires. Tout qui faisait de l'art voulait avoir une autorité. Aujourd'hui, avec le changement de société, dans les cas positifs, il y a une forme d'interdépendance entre les institutions et l'artiste. Dans les pires des cas, il y a une dépendance de l'artiste envers l'Institution, c'est elle qui gère alors la voie qu'il doit suivre...

L.P. : L'art aujourd'hui se fait beaucoup plus à travers les prismes de l'Institution, ce qui n'était pas le cas avant. L'artiste gérait lui-même sa destinée...

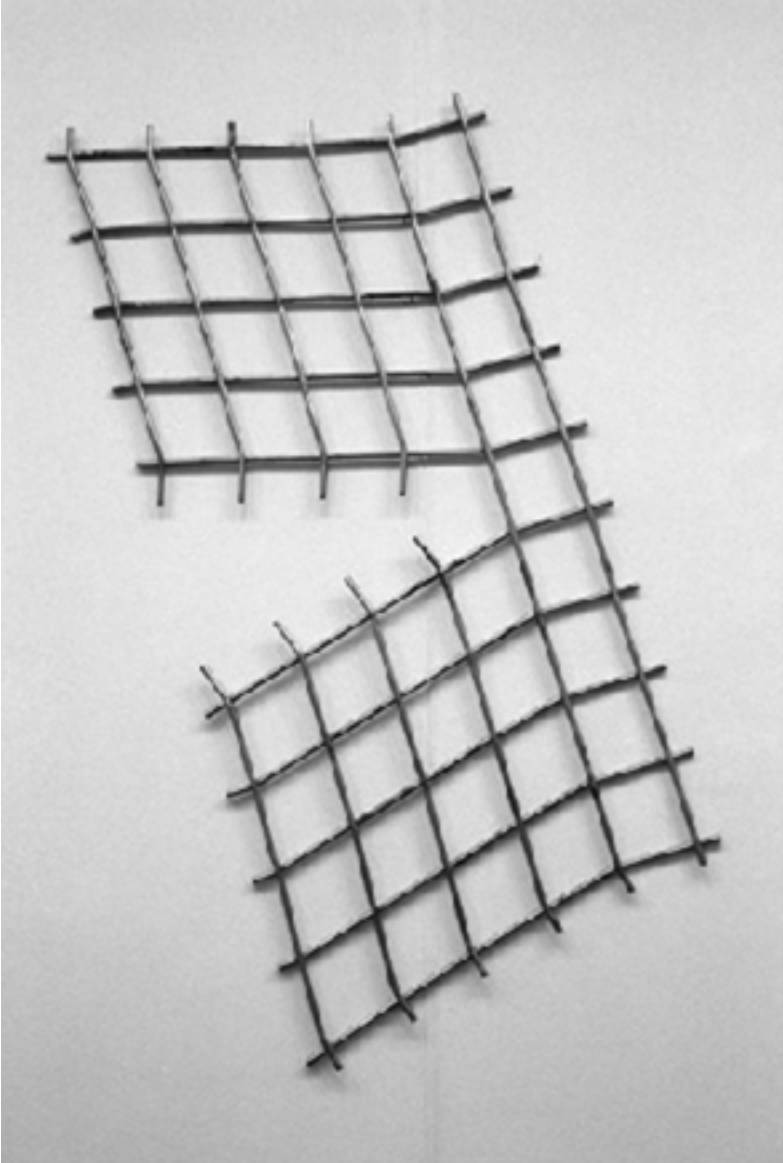
L.F. : Si on parle de l'Italie, il est clair que là-bas, c'est très différent. Il n'y a pratiquement pas d'Institutions en Italie. Il est clair qu'il est plus facile de s'en tirer en France qu'en Italie où tu as tous les problèmes sans en avoir les utilités.

L.P. : Le danger, c'est que trop d'assistance de l'Etat fait que l'art devient un métier comme un autre...

L.F. : L'art a toujours été un métier comme les autres. La différence, c'est que certaines œuvres l'ont porté au-dessus du lot...

L.P. : Comment faire des œuvres de qualité sans moyens ?

L.P. : Tu n'as la possibilité de faire des œuvres majeures que si l'Institution te vient en aide. Avant, c'était le pouvoir des Papes... Il est clair que sans moyens, tu ne peux dépasser cette notion de métier. Le travail de la fresque était à 99 % un métier, le 1 % restant, c'était réservé aux grands artistes. Le problème crucial en Italie, c'est que les artistes n'ont plus la possibilité d'exercer. On peut parler de l'art ou du métier. Ici, en France, un artiste peut exercer son métier, servir les Institutions, se faire instrumentaliser, mais c'est ce qui lui garantit un espace alternatif qui fait que s'il en a les capacités, il peut créer. L'art est un espace que l'artiste crée, mais s'il



Luciano Fabro, Italie, 1964, © Giorgio Colombo

n'existe pas ce terrain, c'est impossible.

L.P. : L'art se fait aujourd'hui hors de l'atelier, je pense à l'art relationnel par exemple.

L.F. : La communication est en effet la chose la plus sociale qui existe. Si on est deux, on peut parler d'un rapport privé. Si nous sommes trois, ça devient déjà social. Et si on est quatre, c'est l'état, alors, qui fait son entrée...

L.P. : Pour faire de l'art, il faut, par nécessité, une troisième personne...

L.F. : Même une quatrième qui rentrera elle aussi dans une structure de type social. Nous sommes effectivement libres de faire ce que l'on veut, mais si nous parlons un peu trop fort, quelqu'un viendra nous remettre à une place définie.

L.P. : La société confine aujourd'hui l'artiste dans les murs du musée...

L.F. : Non ! La société a besoin de beaucoup de rôles de l'artiste dans différentes situations...

L.P. : Quel est encore le rôle de l'artiste aujourd'hui au sein de la société ?

L.F. : Pour la société, c'est qu'il puisse faire quelque chose que personne d'autre

ne pourrait faire...

L.P. : Une contestation de la société ou une décoration de l'ambiance ?

L.F. : Pour la société, l'artiste est toujours un élément décoratif. Pour les individus qui composent cette société, ce n'est pas un élément qui compte. Si nous lisons Shakespeare, pour la société de l'époque, il était décoratif. On l'utilisait pour des lectures en soirée, etc. Il est certain que chaque personne à son contact s'enrichissait.

L.P. : C'est l'interprétation de la chose qui fait l'œuvre, ce n'est pas l'œuvre qui se fait d'elle-même...

L.F. : Oui !

L.P. : Le flux vital et créatif de Luciano Fabro est-il toujours là, aujourd'hui, ou était-il seulement une impulsion en phase avec l'époque des années soixante ?

L.F. : C'est toujours dangereux de penser que tu avais beaucoup plus d'énergie lorsque tu étais jeune. (rire)

L.P. : Que devons-nous faire pour que cette matinée devienne artistique ?

L.F. : Mais pourquoi veux-tu qu'elle devienne artistique ?

L.P. : Pourquoi encore continuer à faire de l'art, vous pouvez simplement vous arrêter et prendre un café tout simplement...

L.F. : Je ne me pose jamais la question de savoir pourquoi je dois faire de l'art. Je ne me la suis jamais posée. Si tu as faim, mange !

L.P. : Faites-vous une différence entre l'économie et l'art ? Beuys a répété souvent que l'art, c'est le capital...

L.F. : Si l'économie différencie l'économie de l'art, pourquoi l'art ne pourrait-il pas faire de même ? Je suis étonné par ce concept de jugement qui fait dire que ceci est de l'art et cette autre chose n'en est pas. C'est très protestant d'avoir cette idée. Cette différence n'existe pas dans la mentalité latine.

L.P. : Tout est art ?

L.F. : Tout peut également n'être rien. Toutes les questions liées à la métaphysique sont de cet ordre. Par exemple, l'idée est une chose métaphysique, ce n'est pas physique. Au contraire de ceci (il montre une tasse) qui est une chose. L'idée de cette tasse est métaphysique, elle va au-delà de la physicité de cette chose.

L.P. : Vous parlez là de l'essence des choses...

L.F. : Non, c'est l'idée dans le sens grec et pas français. Ce n'est pas l'essence de la tasse. Le noyau mental de cette chose n'est pas l'essence.

L.P. : Qu'est-ce que l'idée dans le pur sens métaphysique pour vous ?

L.F. : La tasse est là où elle est, mais dans le même temps, elle n'est rien de ce que cette chose a de physique. L'idée est ce qui réside au-dessus et en-dessous de chaque chose. Chaque chose est l'idée de cette chose.

L.P. : Quelle différence entre l'idée et l'énergie ?

L.P. : L'énergie est une autre chose. L'énergie d'une machine à vapeur n'est pas l'idée d'une machine à vapeur. L'énergie est une force, l'idée c'est le tout. Il est curieux que les grands problèmes aient pu naître de cette différence entre mentalité anglo-saxonne et latine au sujet du conceptualisme. Le conceptualisme est un autre filon philosophique qui est, lui, plus dramatique. C'est un concept de l'idée qui aboutit naturellement à l'idéalisme. Ce sont deux positions, les deux choses peuvent parfois dialoguer, difficilement, mais sûrement pas dans l'art conceptuel.

L.P. : L'idée n'est pas un concept d'intelligence...

L.F. : L'intelligence veut dire « inter-ligare », lier deux choses ensemble. Tu peux lier deux idées si tu veux.

L.P. : Mais quelle est l'idée dans cette tasse ?

L.F. : L'idée en substance voulait dire l'image. Si j'enlève la tasse de cette

table, que reste-t-il de la tasse ?

L.P. : L'image !

L.F. : C'est une des lectures de l'idée. C'est probablement la lecture la plus réaliste. Mais ça ne l'est pas. Si je te demande de me dire comment était la forme de l'anse, tu ne t'en souviens pas, ce qui veut dire que ton image n'est pas complète. Donc, l'idée est ce qui reste de la chose, une fois la chose disparue. L'idée est un espace mental.

L.P. : C'est votre travail...

L.F. : Non, ça fait partie des histoires dans l'art de la Renaissance, de Giotto à Piero della Francesca, pour remonter plus loin, aux Grecs. Sur ces questions se sont disputées beaucoup d'écoles.

L.P. : Pour avoir l'idée, on peut donc présupposer l'existence de la chose...

L.F. : Que la chose ait existé ou que l'on puisse aussi préfigurer la chose. Par exemple, j'ai en ce moment l'idée d'une tasse plus étroite et plus haute. Ce qui survient dans l'art également : on ne peut imaginer qu'une chose ait pu exister avant, et que personne ne pouvait la penser.

Donc, cette idée était déjà présente dans la tête de l'artiste avant, il réussit à la réaliser, tu la vois et tu changes d'idée sur l'art.

L.P. : C'est le vieux discours de Michel Ange qui avançait que la sculpture préexistait dans le marbre...

L.F. : Certes ! Ca correspond également à une idée sur l'art.

L.P. : C'est un concept qui n'est plus utilisé par les nouvelles générations. Aujourd'hui, l'art est devenu de l'économie...

L.F. : C'est faux ! Il y a encore plein d'artistes qui travaillent comme moi.

L.P. : Le poète fait de l'art en parlant. Mais l'artiste, a-t-il encore besoin de laisser des traces ?

L.F. : Mais le poète a aussi besoin de laisser des traces, en paroles, rien ne change. Même le chanteur, avant de faire un disque, laisse des traces.

L.P. : Formaliser l'idée, ce n'est pas en soi perdre un peu de son contenu ?

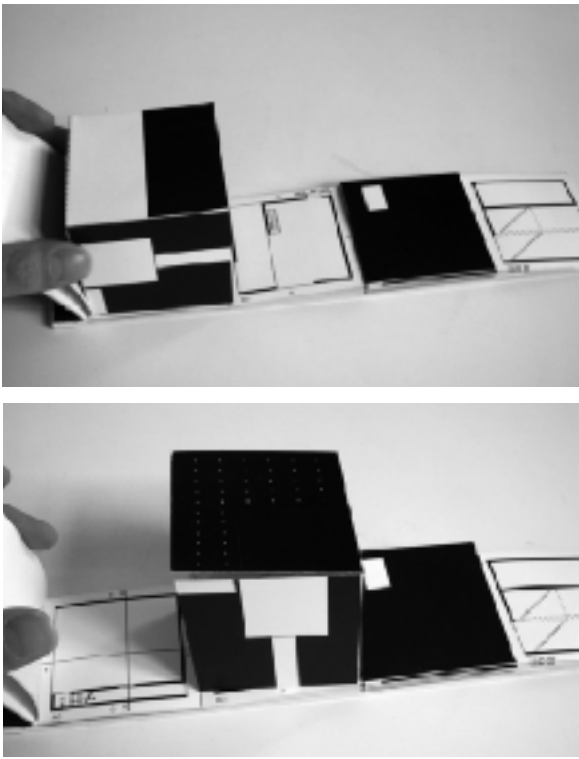
L.F. : Le fait que ceci soit du verre n'enlève rien à l'idée métaphysique de la tasse. Même si tu casses toutes celles qui sont ici, l'idée de la tasse reste.

L.P. : Sur le plan philosophique, pourrait-on changer le terme "idée" et le remplacer par "Dieu" ?

L.F. : Non ! Pourquoi a-t-on appelé "idée" une chose et "Dieu" une autre ? Il y avait probablement une raison...

Pascal Leclercq-Pierre Hebbelinck - dialogue autour du cube

Les six textes de Pascal Leclercq, à travers une écriture de création, sont une tentative de dialogue avec une recherche formelle sur le volume du cube entamée voici quelques mois par Pierre Hebbelinck. Il s'agit ici de questionner la démarche plus que de l'expliquer, de tenter de comprendre d'où elle part, ce qui la motive et ce qui la relie aux gestes de création en vigueur dans d'autres disciplines. D'éclairer la démarche singulière de l'architecte par un jeu de volume et d'espace, sur son propre terrain. L'architecture est un art essentiellement lié à la commande, et qui répond la plupart du temps à des contraintes matérielles et financières précises. Cette configuration ne laisse pas toujours place à la recherche pure, mais il arrive que certains ateliers d'architecture investissent temps et ressources humaines dans un laboratoire des formes et des idées, dont ils ne récolteront les fruits que bien plus tard.



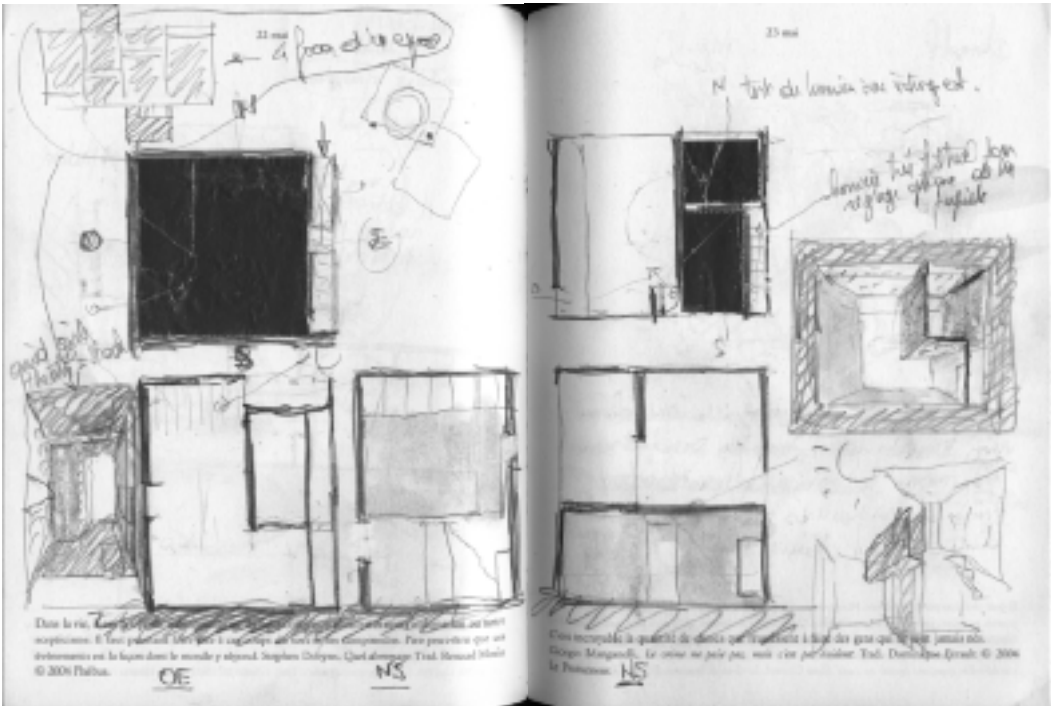
Les huit cubes sont repris dans un livre, réalisé par Lien, la stagiaire Brugeoise.

Terre. Préfabrication

Le jeudi 12 février 2004, la maison Dejardin-Hendricé sortait de terre. Sortir de terre. L'expression implique qu'il y a eu construction souterraine, que dans les profondeurs utérines du sol, un projet, un objet, une chose est amenée à maturité, puis poussée vers la surface, qu'elle déchire tout en poursuivant sa croissance, tend vers le ciel, jusqu'à atteindre sa forme finale. Ou presque, car ce qui sort de terre évolue avec le temps qui s'écoule et le passage des saisons. Ainsi, la coque d'acier de la maison mûrit-elle : à l'automne, son camouflage sera parfait, elle n'aura rien à envier aux couleurs des feuillages. Pour les riverains, le cube d'acier est littéralement sorti de la terre, c'est le côté champignon de cette maison, qu'ils ont trouvée un soir devant eux en rentrant du boulot. Et pourtant, n'est-elle pas plutôt tombée du ciel ? Référence à la grue, qui a descendu un à un les quatre morceaux du cube sur les deux rails de béton, ce qui expliquerait en quelque sorte cet air posé de la maison, la sérénité qui s'en dégage, son installation durable et avantageuse dans un paysage. Ces deux expressions indiquent que le déplacement de la maison fut vertical, ascendant ou descendant, alors que la réalité est tout autre : la coque, une fois construite dans la chaudronnerie du père Dejardin, s'est déplacée vers l'endroit où on allait la poser, horizontalement, comme si elle avait coulé pour venir se lover sur les deux rails. A première vue, quelque chose a surgi de la terre, à bien y regarder, la grue a soulevé pour ensuite déposer, mais au final que sont ces minimes mouvements en regard des dizaines de kilomètres parcourus en convoi exceptionnel, quel ordre de grandeur occupent ces manoeuvres si on les compare au passage de la coque d'acier dans les banlieues, à cet étonnement de la maison qui voit du monde ? Et une fois fixée, l'a-t-on surprise à chanter les vers de Joachim du Bellay : *Heureux qui comme Ulysse, a fait un beau voyage / [...] / et puis est retourné plein d'usage et raison/ vivre entre ses parents le reste de son âge !*

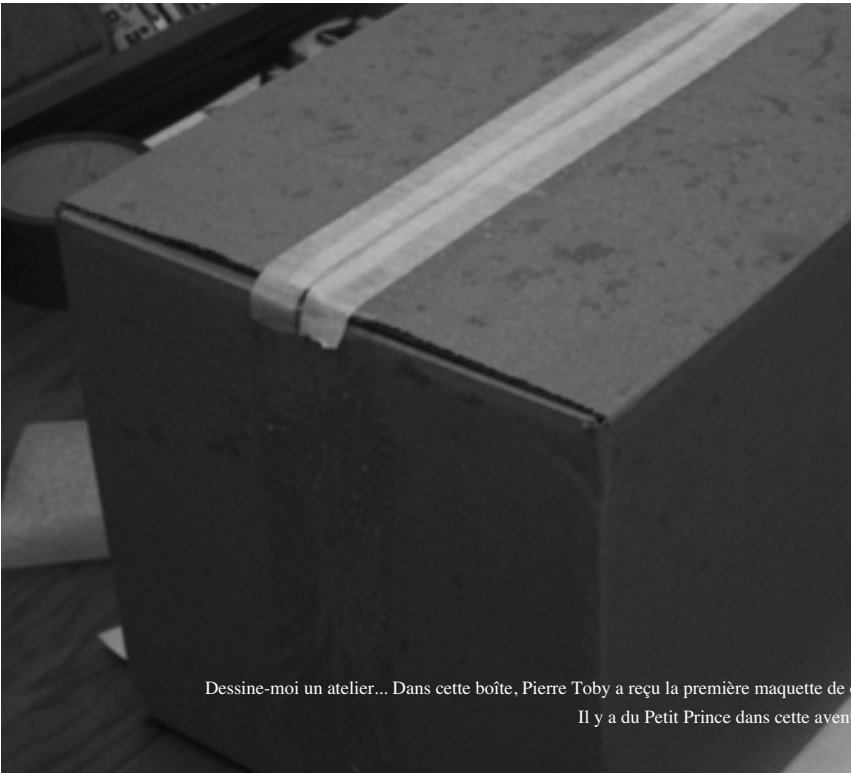
Est. Histoire

L'histoire commence le jeudi 29 mars 2007. L'histoire, évidemment, commence avant le 29 mars. On peut toujours remonter plus avant, chacun – et donc chaque histoire – est le fruit mûri du passé, mais parfois, on met le doigt sur des moments clés, des instants où un agrégat d'atomes jusqu'alors instable, se cristallise, où naît une matière nouvelle. Or, ce jeudi-là, quelque chose s'est passé, qui a précipité (au sens chimique du terme) le cours de mes idées. J'avais pris le chemin de l'atelier de Pierre Hebbelinck, en retard bien sûr, avais couru, puis marché vite lorsque je n'étais plus capable de courir, étais arrivé essoufflé. Il était question d'aller manger un bout ensemble, mais je ne voulais pas lever le camp avant de m'être fait montrer les derniers travaux de l'atelier d'architecture. Pierre a sorti une maquette, un cube en carton plume, avec sur le dessus quatre ouvertures carrées ; d'autres baies avaient été pratiquées dans les pans ; dans le coin inférieur gauche d'une façade, une porte. Il s'agissait de l'entrée de l'atelier que l'architecte avait imaginé, de manière tout à fait spontanée et gratuite, pour Pierre Toby, un artiste avec lequel il était entré en résonance quelques mois auparavant. Pierre Hebbelinck ne s'était pas arrêté là, poussé par un puissant désir d'explorateur, il avait ensuite dessiné un atelier pour un autre artiste, puis avait, pris par la force du mouvement, abandonné l'idée des ateliers pour explorer, par huit fois, l'espace idéal que cette forme lui offrait. Nous avons longuement joué à placer, déplacer les cubes, à les empiler, à les retourner sur un flanc ou sur l'autre, nous les avons passé un à un sous le flux lumineux de la lampe, changeant les orientations, mettant le ciel en bas et l'Ouest à l'Est. Pierre m'a raconté toute l'histoire de ce cube. Nous avons finalement été manger un bout, tout en continuant à papoter. Quelques jours plus tard, je partais en vacances en Espagne, où je jetai sur le papier mes premières notes sur le cube.



Pierre Hebbelinck. Premiers croquis d'un atelier pour Pierre Toby





Dessine-moi un atelier... Dans cette boîte, Pierre Toby a reçu la première maquette de
Il y a du Petit Prince dans cette aven

Ouest. Je me suis vu fabriquer un cube

Les racines de ce cube, c'est une forme d'exercice qui s'est imposée à nous dans le cadre d'un premier projet, celui de la maison de Pierre Loze, à Bruxelles. Le volume n'était pas un cube dans mon esprit. J'ai fait une première maquette, une deuxième, une troisième, et à chaque fois, je devais retirer des morceaux parce que les voisins risquaient de voir, et je me suis vu fabriquer un cube. Parce que la largeur de la façade c'est six mètres, la hauteur de l'immeuble voisin est six mètres plus haut que le plancher où l'on pouvait s'installer. On a déjà deux cotes sur trois, et la troisième c'est à force de raboter vers l'avant de la rue, parce qu'il y avait une fenêtre mitoyenne, et vers l'arrière, parce qu'on était dans un angle avec une forte tension pour pouvoir regarder, et le cube apparaît. C'est une forme hyper-rationnelle au niveau constructif, mais il apparaît non pas par une préforme, parce que je veux, mais parce que je me sou mets aux forces qui sont en présence. Et alors, l'imaginaire est venu. Du cube, j'ai prélevé trois tranches d'un mètre vingt, une horizontale et deux verticales, ce qui veut dire que, une fois qu'on a fait ce prélèvement, on réobtient un cube. Dans cet univers du deuxième cube, j'avais créé une trappe pour entrer lorsqu'on vient des étages inférieurs, puisque tout ça est mis sur un bâtiment, et d'autres trappes au sol. Tout s'ouvre, il y avait des bureaux dans le sol ; dans la couche du mètre vingt, il y a la baignoire, mais il y a une trappe dessus, donc on peut tout refermer et à un moment on ne voit plus. Dans le mètre vingt vertical, il y a un escalier qui mène au dessus – le lit, la salle de bain sans la baignoire. Il y a tout un univers de tranches qu'on voit très bien dans le plan. Il y a un escalier, et quand on arrive au-dessus, il y a une énorme bibliothèque.
(extrait d'un entretien avec Pierre Hebbelinck.)

Sud. Raconter. Matière

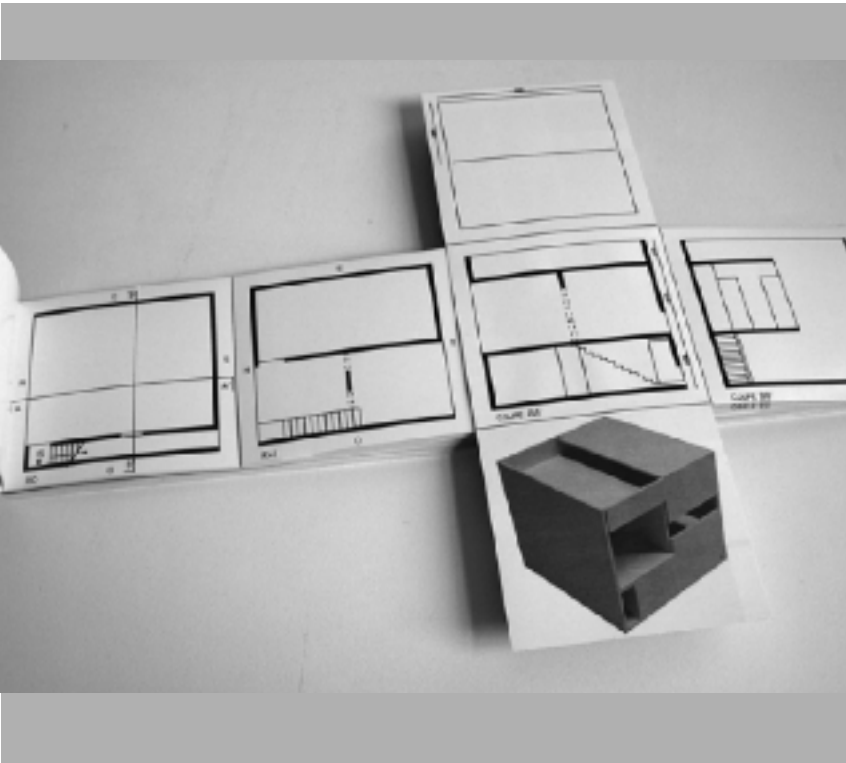
Un mois plus tard, je reviens à l'atelier de Pierre, muni de mon enregistreur, je lui demande de me raconter par le menu le cheminement qui l'a mené aux cubes. Pierre met le doigt sur des moments de son travail d'architecte, qui ont été déterminants pour leur conception ; il parvient à replacer parfaitement leur problématique dans l'avant et l'après, il est capable de déterminer non seulement les causes mais aussi les conséquences. Nous passons de la maison de Pierre Loze (je suis à ses côtés lorsqu'il loue durant deux jours la rue de Bruxelles, le temps de monter l'habitation) à celle des Dejardin (et j'applaudis au challenge de la préfabrication dans la chaudronnerie familiale, puis du transport de la maison par camion et du montage) en passant par les avantages économiques que procure la forme rationnelle du cube. Nous en arrivons à l'éblouissement qu'ont provoqué chez lui les peintures sur verre de Pierre Toby, au travail entamé pour rejoindre le peintre, et aux implications multiples de la collaboration entre l'architecte et le peintre dans les projets en cours (comment faire entrer l'art dans certains projets architecturaux, sans que cela engendre nécessairement un surcoût pour le commanditaire). Entre-temps, Pierre a réussi à m'intéresser à ses questionnements théoriques (comment relier la musique à l'architecture, introduction du facteur temps dans un art dont la perception est avant-tout spatial, à travers le vecteur de la marche, de la découverte de l'espace en marchant), et à faire l'historique de la maison d'édition de l'atelier... Nous parlons justement de ce nouveau livre, *l'espace du cube*, que Lien, la stagiaire brgeoise, a réalisé, avec pour seule contrainte le temps de fabrication : deux heures, pas une minute de plus. Sur l'enregistrement, au bout de la conversation, on entend nos voix, lointaines, qui nomment l'acier, le bois, les différentes essences : Pierre me montre sa bibliothèque de matières, échantillons passeurs de passé, vecteurs de futur, prototypes qui racontent à leur tour le chemin parcouru et le chemin à faire.

Nord. Capital à risque

Aller à l'essence, à l'essentiel, à ce qui n'apparaît pas immédiatement, ne se dévoile que si l'on prend le risque de le chercher, ne se manifeste que si l'on s'octroie le droit de quitter pour un temps les affaires courantes, de forcer les barreaux de la cage qui se construit autour de nous au fur et à mesure que l'on s'abandonne au confort de la productivité. Et peut-être est-ce ce geste du dimanche matin (te lever tôt, aller chercher les petits pains, dans l'odeur du café relire les textes de Michaux), ou cette recherche, apparemment gratuite, durant un voyage en Baie de Somme, (réfléchir au travail de Pierre Toby, à ces fines couches de peinture étalées sur du verre, ce matériau tellement fragile, tellement solide, te demander comment entrer en résonance avec ce dialogue-là, d'un artiste avec la lumière, t'asseoir à la table d'un bistrot, avoir une intuition spatiale, ne pas savoir où tu vas, puis choisir la figure imposée – le cube, et travailler ton croquis avec la feuille dorée du chocolat, avec le chocolat, y retrouver la sensation de la matière, fiable, sur laquelle tu peux pousser pour colorer ton projet), et ce qui en est fait (déposer le croquis sur l'escalier de l'atelier, pour que Manuëline en réalise la maquette) et puis cet autre geste d'un autre dimanche matin (à nouveau te lever tôt, aller chercher les pains aux chocolat, dessiner sept variations sur le thème du cube, les confier à Lien, à nouveau les maquettes) qui donnent un véritable sens à ce qui est accompli à l'atelier. Ces huit cubes, édifices d'idée plus que de matière, sont la réponse apportée par l'architecte à cette question cruciale : « comment faire avancer la pensée ; la pensée propre, individuelle ; celle, collective, de l'atelier ; enfin la pensée toute entière ? » C'est un laboratoire intime, où tout se noue et se dénoue, c'est une recherche à l'état pur, mais qui déplace les lignes, modifie les plans des projets réels, et rend à l'imaginaire la place qui lui revient, au coeur-même du processus de construction.

Ciel. Lumières

Quels sont les particularités d'un art lié à la commande ? Peut-il, à un moment ou l'autre, échapper aux contingences de celle-ci, pour en arriver à s'exercer autrement ? Doit-il le faire, dans le sens : est-il bon qu'il le fasse ? Et cela ne change-t-il pas la nature-même de cet art ? Ne faut-il pas alors parler d'un autre art, d'une autre pratique, voire d'une pratique dans la pratique, d'un art dans l'art ? Chaque pratique individuelle de l'art n'est-elle pas la création d'une nouvelle discipline artistique ? Jusqu'où peut-on rapprocher les mots « discipline » et « artistique » ? Quel sens doit-on donner au mot « liberté » dans l'art ? Qu'est-ce qu'un artiste libre ? Quelle est la part de risque prise par un artiste libre ? Où un artiste libre doit-il placer son capital à risque ? Quel(s) type(s) d'économie peut (peuvent) libérer l'artiste ? Quel est le lieu symbolique de la liberté ? Quel en est le lieu réel ? Coïncident-ils (parfois) ? Ce lieu est-il à trouver dans la recherche pure ? Dans le rapport instauré avec l'économie ? Dans l'originalité du contenu d'un compromis passé avec l'économie ? Quelle part laisser à l'économie dans une pratique artistique ? Quelle part laisser à l'art dans une pratique économique ? Comment, et où, un art peut-il en rencontrer un autre ? Comment deux arts, que toute économie sépare, peuvent-ils être rapprochés ? Peut-on parler de l'autre autrement qu'en parlant de soi ? Faire en sorte que l'autre s'exprime à l'intérieur de soi ? Comment accepter de ne pouvoir tout dire ? Peut-on parler d'autre chose que de ce qui nous préoccupe ? Deux arts complètement différents peuvent-ils partager une seule et même préoccupation ? Quel rapport l'architecture entretient-elle avec la lumière ? Quelle rapport la peinture entretient-elle avec la lumière ? La musique ? La littérature ? Chercher la lumière éclaire-t-il notre rapport à l'art ? Les œuvres sont-elles façonnées par leurs préoccupations, ou façonnent-elles elles-mêmes leurs préoccupations ?



L'art contemporain, un monde à part (ager)!

Dans le Flux News d'avril, des rhétoriciens de l'enseignement général (âgés de 17 à 19 ans) racontaient leur immersion dans le monde de l'art contemporain. Leur parcours mettait en exergue les nombreuses difficultés – relevant des résistances du spectateur autant que de l'hermétisme du monde de l'art – qu'un jeune public non initié rencontre avant de trouver de l'intérêt et du plaisir au contact des oeuvres. Encouragés par cette parution dans un « vrai journal d'art », ils ont poursuivi l'expérience par un blog : <http://mondeap-art.blogspot.com/sur> lequel sont publiés des articles sur des travaux et des espaces divers (galeries, centres, web-art...). Aujourd'hui, ils se dirigent vers des horizons différents (études supérieures ou échanges linguistiques), La suite de leur travail est confiée à la nouvelle classe de 6^e. Il s'agira de prolonger les rubriques « découvertes » (d'artistes, de lieux...), mais aussi d'en ouvrir d'autres, pour tenter de cerner les critères et les enjeux de l'art contemporain.

Lorsque Lino Polegato a proposé d'ouvrir son journal aux articles de « moins de vingt ans », j'ai été ravie du projet. Bien sûr, être lu par un lectorat extérieur au milieu scolaire motive énormément les élèves (qui se déplacent, questionnent, cherchent, rédigent... sans l'habituelle contrainte du bic rouge), mais la communication et l'enrichissement fonctionnent dans les deux sens: la fraîcheur du regard des jeunes permet aux acteurs du monde de l'art d'entendre les réflexions d'un public curieux, sans la retenue des codes ni barrières des clans ni réserve du consensuel, de se pencher sur des probléma-

tiques qui sont loin d'être trop évidentes (comme l'image que donne l'art contemporain au grand public, les clés nécessaires pour approcher un travail exigeant, les frontières et les liens entre les différents réseaux...) et de trouver de nouveaux relais entre spécialistes et grand public.

Finalement, l'expérience se poursuit par un « appel à projet » : projet personnel, projet de groupe, projet de classe, en français, néerlandais ou anglais, en collaboration ponctuelle ou à long terme, par mails ou rencontres réelles... Vous avez 15-20 ans, vous êtes intéressé(e) par la publication d'un article dans Flux News et/ou par une collaboration avec mondeap. art? Vous êtes artiste, commissaire, critique, éditeur d'une revue, d'un journal ou d'un blog professionnel, étudiant en master artistique, galeriste, historien d'art, responsable d'un espace subventionné, et vous accepteriez de (continuer à) partager vos connaissances et convictions? Ecrivez au journal (fluxnews@skynet.be) et/ou au blog (mondeap.art@gmail.com).

Et merci à nos interlocuteurs 2006-2007!

Marie Guérissse

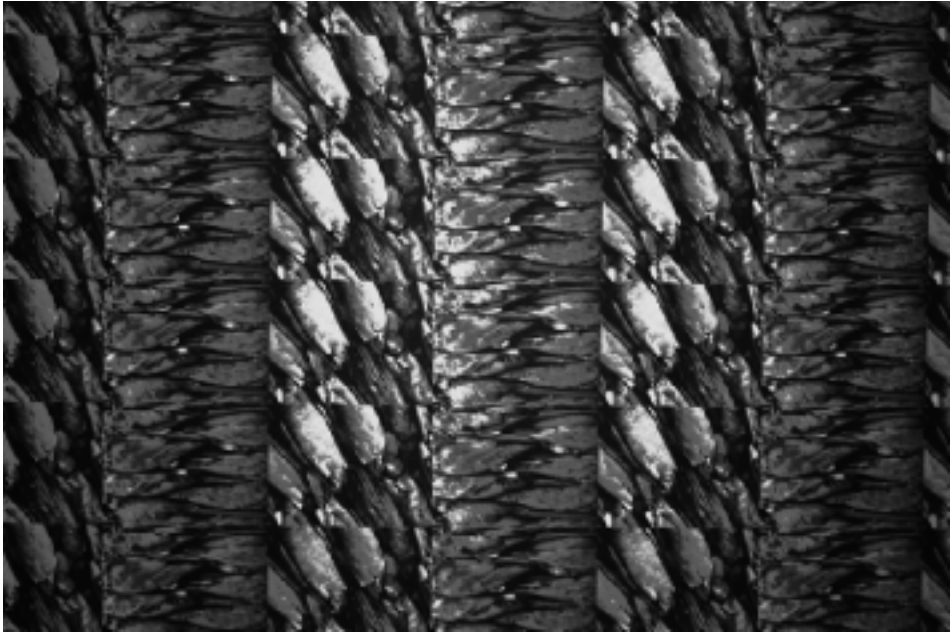


Emmanuel Dundic, “fenouil”, photo 2007.

Emmanuel Dundic aime brouiller les pistes et donner aux phrases et aux mots de nouvelles significations. Parfois, l'utilisation décalée de logiciels informatique de décodage de lecture accentue ce phénomène d'illisibilité et de glissement de sens. La permanence des choses est chez lui constamment remise en cause, comme avec cette ancienne peinture lui appartenant et représentant une plante de fenouil qu'il reprend pour la photographier ensuite au scanner de manière à lui rendre un aspect plus fantomatique et irréel. La quête du sens est permanente et le pousse à jouer constamment de transgressions contrôlées.

Les blocs textes qu'il exposera à l'Émulation sont constitués, la plupart du temps, de superpositions de calques qu'il colle sur des panneaux MDF. Sur ces calques il imprime des phrases, souvent des créations personnelles au ton sentencieux, des anagrammes, des citations, (Joyce, Beckett, Cervantes,...) des extraits de J.T., des cours de la bourse. Puis vient le « coup de patte » final, qui consiste à les enrober d'une fine couche de résine transparente sur toutes les surfaces. Cette dernière opération, la plus délicate, rend alors les blocs aussi beaux que des bonbons glacés...

L.P.



Juan Paparalla, oiseaux morts

Dix créateurs belges actuels se partagent les lieux du Musée de la Tapisserie pour exprimer de manière poétique l'impalpable, l'éphémère, la fragilité des êtres. Tous furent des boursiers du lieu, ayant profité d'une aire de totale liberté.

Différents et cependant très semblables, ces artistes se sont emparés de matières, de couleurs avant d'en investir la place. Isabel Almeida invente des ampoules qui sont à la fois miroirs et réceptacles d'éléments sensuels autant que mystérieux. Elles emprisonnent l'espace, la lumière, des images ajoutées à celles qu'engendrent leurs reflets. Fioles pour cristalliser l'imaginaire, lampes dont l'incandescence n'est qu'intérieure, ces objets sont nés d'une alchimie orientée non vers l'or chimérique mais vers un orient interne car il s'agit ici à la fois de l'intime au plus secret et de

l'impact virtuel du monde extérieur sur celui-ci.

Les mots trament l'œuvre de Marie-Line Debligny. Ils s'intègrent dans une patiente démarche de répétition proche du travail de la dentellière. Ils se dissimulent derrière leurs significations, leur origine étymologique, leurs transformations sémantiques à travers les siècles, leur graphisme. Émancipés du dictionnaire, ils sont devenus des substances plastiques. Ils peuvent également s'incarner dans ce qu'ils désignent. Des graines de soucis forment collier délicat. Elles auraient pu être porteuses de fleurs ; elles signalent des contrariétés et répondent au symbolisme de la douleur morale durant l'antiquité grecque. Quant à « Le monde est rond », dessin géant, il recrée en de minutieuses circonvolutions, inscrites au banal stylo bille de l'écriture quotidienne, des visualisations d'ondes, de coupes cer-

L'ENVOL DES BOURSIERS DE LA TAPISSERIE

vicales, de strates concentriques, de labyrinthe aux couloirs irrémédiablement murés.

Le corps et ses liquides obsèdent Laurence Dervaux. Emprisonné dans du verre, ils deviennent parts de nous extraites, mises en observation clinique. Humeurs et organes internes devenus sculptures disent la fragilité du vivant, sa beauté intrinsèque. Filmé, le sang s'anamorphose sur écran en lents volutes pourpres. L'art ne fige pas. Il ne cherche pas à imiter l'évidence formelle de la nature. Il transfigure et interroge, focalise et induit. Il extrait un élément pour le donner à voir, non de manière scientifique, mais en interaction avec des connaissances, des intuitions, des hypothèses émotionnelles.

Olivier Devos, c'est la carcasse qu'il scrute. Ses morceaux de verre sont colonnes vertébrales, ossature d'animal ou d'embarcation, coquille d'oeuf : ce qui reste après la fin, ce qui constitue, avant l'assemblage définitif, à la fois le devenir et le devenu. L'inerte rejoint l'être de chair dont il témoigne par une sorte d'absence.

Bénédicte Henderick entremêle présence et manque. Un autoportrait révèle la création artistique comme une grossesse et un enfantement. Un lit de bébé au barreau plié arborant un vêtement en berne dit l'enferment et l'échappée, la vie et le décès. Il y a toujours la trace d'un mystère, le souvenir d'une présence, l'impalpable passage du temps écoulé, l'allusion au fantomatique. Derrière la simplicité apparente des réalisations, c'est la complexité de l'humain incarnée dans des objets, des portraits.

C'est la mort qui se livre dans les clichés et installations de Juan Paparalla. Les cadavres d'oiseaux étiquetés et répertoriés dans les réserves d'un musée d'histoire naturelle constituent l'inventaire des existences disparues, des vivants devenus objets d'étude : une façon de transformer l'éphémère en durée, de rendre belle la disparition en la parant de couleurs.

Du papier en général, des filtres à café en particulier et des âmes de pneus permettent à Violaine Vande Pitte de façonner des spores aériennes. Le rien prend des allures de partitions visuelles. Le ténu expose sa vulnérabilité. Il s'incarne dans le recyclage d'objets rejetés, redevenus utiles. Ceci constitue aussi l'essentiel de la démarche de France Marichal et Amandine Fabry qui réalisent tapis, luminaires et cloisons ajourées sophistiqués dans la rigueur d'un design utilitaire. Ce que récuse la gratuité polychrome des papiers colorés de Reiko Takizawa.

Ses assemblages de carrés parcourent la gamme des nuances subtiles de la couleur absorbée par le support. Ils sont cascades, pétales, tuiles, pages d'agenda, pixels colossaux. Ils incitent à la méditation sur le temps, l'eau s'écoulant, les palpitations fluctuantes

Michel VOITURIER

Musée de la Tapisserie, place Reine Astrid, Tournai du mercredi au lundi jusqu'au 16 septembre (069 84 20 73)

« Bestoffffffff... 9 créateurs actuels », Tamat n°64-65, Tournai, Centre de la Tapisserie (6 €)

Quelques réflexions autour de l'œuvre de Jean-Pierre Giovanelli

Une conversation entre Franco Torriani et Jean-Paul Thenot

Jean-Paul Thenot (1) vient de sortir aux éditions « Il melangolo » un essai sur l'œuvre de Jean-Pierre Giovanelli, « Une poétique de l'Être » disponible uniquement en italien pour le moment. Un entretien entre Jean-Paul Thenot et Franco Torriani nous donne l'occasion d'approfondir les fondements de son approche.

Franco Torriani: Jean-Pierre Giovanelli manifeste une approche de type ontologique impliquant plusieurs questions charnières de notre temps. Pourrait-on dire que, dans sa pratique, il conduit une analyse profonde de l'Être?

Jean-Paul Thenot: Il semble essentiel pour Giovanelli de revenir à l'origine pour appréhender les phénomènes que génèrent dans nos consciences les technologies du virtuel. La virtualité de notre existence est aussi le lieu de notre immensité intérieure que nous ne pouvons concevoir ni percevoir entièrement. Les technologies apparemment déstabilisantes et leurs incidences sociales sont le support de sa réflexion qui implique un incessant aller-retour de l'originel à l'actuel.

Nous aimerions reprendre la description de l'énigme topologique de l'humain faite par Peter Sloterdijk, qui parle d'un cheminement topologique qui a conduit l'homme à l'intérieur de lui, puis hors de lui, dans l'exploration du monde. Au début, dit-il, l'homme a recours au « mécénat biologique », à la charge du ventre de sa mère, sphère de l'intime total, intérieur étroit et chaud. Puis il quitte cet intérieur « pour aller sinon vers un extérieur, du moins vers un intérieur plus large. De ce point de vue, on peut dire qu'il est venu d'un intérieur pour aller vers un autre intérieur ».

Sloterdijk précise: « Venus d'un intérieur commun premier, il semble que nous demeurions à jamais à l'intérieur de cette sphère, de cette bulle, des bulles utérines aux sphères terrestres. Avant de rencontrer le cosmos et le monde, il y a le cosmos du ventre maternel, qui fonctionne comme un premier cosmos où terre et ciel s'équivalent et forment un ordre de justice. On pourrait dire, dans cette perspective, que la mère ne doit pas être pensée comme une personne mais comme un lieu primitif. Ainsi, être dans le monde, c'est d'abord être dans la mère, puis selon l'histoire de la philosophie être dans Dieu et dans l'ère moderne, puis post-métaphysique et enfin post moderne être jeté dans le monde ».

FT: Y a-t-il des œuvres et des cycles dans l'oeuvre de J-P.G. où cette analyse est particulièrement pointue?

JPT: Cela apparaît tout à fait clairement dans l'installation « MA ». La métaphysique ou l'art ont la charge, depuis presque toujours, de substituer aux ventres des mères, d'autres mécènes plus artificiels, plus idéalistes, ou plus techniques. L'art et l'architecture se sont chargés ici de combler ce qui est une sorte de manque ou d'espace creux, de remplacer la mère, en lui substituant un mécénat artistique, sous forme d'implantation topographique: construire pour autrui et pour soi, des maisons pour l'espace de l'intime et des installations pour l'espace du collectif.

F.T.: Comment concilier, dans la pratique artistique, l'ontologie du virtuel avec un pattern qui englobe technologies, arts plastiques, métaphores, archétypes...?

J-P.T: L'un des processus utilisés par Giovanelli dans ses installations est d'organiser et d'agir autour d'une configuration archétypal au sens jungien du terme. Ce que Carl Gustav Jung nomme inconscient collectif n'apparaît pas comme un réservoir d'images universelles, mais plutôt comme un espace intérieur où, sous l'influence d'une expérience vécue, s'élaborent des représentations virtuelles.

Les cadres vides que sont les archétypes vibrent lorsqu'ils sont touchés par une énergie psychique, nous dit Ysé Tardan-Masquelieriii. À travers eux prennent alors consistance des complexes symboliques qui puisent dans des gisements d'images anciennes et collectives afin d'exprimer un problème de nature individuelle où formaliser, à un moment donné de l'histoire, une rencontre d'images.

En d'autres termes, un noyau énergétique commun peut prendre des formes, des visages, des modes d'expression et de réalisation différents au cours des siècles et susciter au fil du temps des expressions nouvelles. Ce ne sont ni des thèmes repris, ni des structures copiées, mais des représentations transfigurées et transposées.

Dans le cadre de « MA », ou de « Olea Nostra », Giovanelli agit comme ce fut toujours le cas au cours de l'histoire, ainsi que le rappelle René Berger, quand les artistes de la renaissance rendaient expressément hommage à l'antiquité classique, ou quand certains artistes modernes affichaient ouvertement une dette à l'art africain ou océanien, comme Giacometti ou Picasso.

Au moyen de nouveaux outils technologiques, il invente forme et mouvement et crée à partir de l'archétype originel, du symbolisme initial ou primordial, des visages, des formes des images propres à manifester la problématique contemporaine. Stricto sensu il s'agit d'une actualisation énergétique.

F.T.: Que représente le virtuel pour vous, comment situez-vous la liaison entre ce virtuel et ce que fait J-P.G. qui s'ouvre à un interrogatif philosophique et à une poétique de l'Être?

J-P.T.: L'herbe est virtuellement présente dans la graine et tend à s'actualiser. Le virtuel est ce qui existe en puissance. Il ne s'oppose pas au réel mais à l'actuel: virtualité et actualité sont deux manières d'être différentes: potentialité pour l'une et mise en acte pour l'autre. Faisons un détour obligé par le virtuel en l'appliquant à cette graine que Jean-Pierre propose aux visiteurs de planter dans un petit peu de terre. La graine, c'est son projet intérieur de faire pousser le gazon. Cela ne signifie pas qu'elle connaisse exactement, consciemment ou non, la forme de ce végétal qui finalement se développera et épanouira sa verdure au-dessus d'elle. Mais, à partir des contraintes qui sont les siennes, elle devra l'inventer, la coproduire avec les prédateurs, mais aussi avec ceux qui l'aideront, les circonstances qu'elle rencontrera, l'humidité, la sécheresse, la présence de cailloux, l'ensoleillement, ou les zones géomagnétiques...

Ce processus que nous venons de décrire, c'est la problématique et la position de l'artiste dans une pratique artistique et ontologique quant à son rapport à l'œuvre telle que je prétends la définir comme esthétique du Tao, pour l'intérêt qu'elle porte à la présence de l'homme en tant que conscience. Cela signifie que tout comme la graine, l'artiste ne connaît pas exactement la forme de ce qui sera l'œuvre dans son aspect définitif. Avec l'intervention des regardeurs ou des participants, c'est seulement à la fin du processus, qu'elle s'épanouira dans le réel et l'actuel. À partir de la virtualité du projet et avec les dispositifs mis



La poétique de l'Etre de Jean Pierre Giovanelli suit les règles de l'anti Tao: l'inquiétude permanente. © FluxNews

en place, les contraintes qui sont les siennes, la graine d'œuvre, l'œuvre en potentialité devra s'inventer, s'actualiser, se coproduire avec les circonstances diverses et variées qu'elle rencontrera. Le travail de Giovanelli consiste, dans la plupart de ses œuvres actuelles, à virtualiser une problématique, c'est-à-dire à poser une question générale, à la faire muter comme une sorte d'entité en direction de cette interrogation et à redéfinir l'actualité comme une réponse possible à cette question particulière. Ainsi il questionne, entre autres, les voies de la représentation et l'ADN avec « Stable et mouvant », la disparition de la nature mais la persistance de son image et la prégnance du virtuel avec « Conflictus », l'information et les technologies informatiques avec « SOS tiers monde ». Son modus vivendi de virtualisation consiste à poser, à partir de coordonnées spatio-temporelles, un problème toujours en position d'instabilité plutôt que lui accorder une solution définitive.

Ses allers-retours de l'actuel au virtuel illustrent la définition de la virtualisation que donne Pierre Lévy « La virtualisation n'est pas une déréalisation (la transformation d'une réalité en un ensemble de possibles plus ou moins réalisables) mais une mutation d'identité, un déplacement du centre de gravité ontologique de l'objet considéré ». La poussée du gazon ne se définit pas seulement par une actualité, elle est revisitée en monochrome " perpétuel", c'est-à-dire constamment virtualisable et actualisable. Pour reprendre l'idée de cette définition, il passe d'une solution donnée à une généralisation, à une mise en forme du problème de la solution donnée. Il transforme l'actualité initiale en cas particulier d'une problématique plus générale, sur laquelle est désormais placé l'accent ontologique, c'est-à-dire la place de l'individu.

L'une des principales modalités de la virtualisation est le détachement de l'ici et maintenant. Le virtuel, insaisissable, immatériel, hors de notre relation à l'espace et au temps, est le complémentaire du réel, tangible. Cette information n'est pas à négliger: le virtuel, bien souvent n'est "pas là", tout comme l'art, il est ailleurs.

F.T: Il y a une pratique interrogative que vous soulignez dans la démarche de J-P.G. qui le relie, très opportunément, à l'Art sociologique des années soixante-dix, une expérience artistique dont vous faisiez partie...

J-P.T: Il est vrai que la portée de l'art sociologique a été sous estimée et assez peu analysée et étudiée. Ce serait sans doute le moment de le faire!.... Ce n'était pas de l'art, ce n'était pas de la sociologie. C'était une éthique et une pratique de la vie qui fondait ses moyens sur l'élaboration empirique d'une sorte de pratique philosophique sous prétexte de l'art et qui cherchait à refonder une approche des sciences dites humaines, où apparaît la notion de conscience, en prenant en compte la place des intervenants et des regardeurs.

Sous cet angle, c'est une pratique qui visait à produire des actions, qui voulait faire jaillir une prise de conscience, la vision d'un déplacement symbolique pour rendre, comme le dit Blaise Galland « les regardeurs conscients du moment historique et de leur propre vie. » Elle cherchait à interroger les systèmes de valeur établis, en les relativisant par une action décalée dans le champ social.

Le mouvement d'art sociologique pensait que le rôle de l'art et de la sociologie devaient être d'intervenir sur cette intersubjectivité pour la révéler à elle-même. Il postulait que l'art et la sociologie, par leur engagement éthique pouvaient changer le monde, que la création en devenant questionnement, devenait le nouveau taon de Socrate...

À un phénomène social donné, l'Art Sociologique ne répondait pas uniquement par un objet fabriqué comme une œuvre d'art mais aussi par un événement social créé et provoqué dans le but de déclencher une prise de conscience nécessaire à un changement. Il s'agissait d'imaginer, selon Blaise Galland « une action, un stratagème qui rend intelligible pour le plus grand nombre d'acteurs présents, le moment qu'ils sont en train de vivre, décodage du réel, dévoilement de la réalité et cela grâce à l'interrogation que suscitait l'action engagée. C'est dans le fait de trouver et de mettre en place un stratagème qu'il y a Art. »

Historiquement le projet de l'art sociologique avait, sans modestie, un objectif à la fois épistémologique, sociologique, philosophique, politique et artistique. Sa visée, repenser non seulement l'art mais aussi certaines pratiques en cours dans les sciences sociales et humaines était avant tout sociocritique. Si les options théoriques à l'intérieur de ce mouvement ont été officiellement tirées du côté de Marx, Adorno et de l'Ecole de Francfort, il faudrait sans doute réévaluer l'origine de cette théorisation et de cet état d'esprit. Cette pratique est plus proche semble-t-il des options de Jean-François Lyotard, de la position de Deleuze ou de Guattari et de quelques autres.

Dans cette même perspective, il faudrait également se demander si les premières actions d'art sociocritique, toutes proportions gardées, n'étaient pas celles d'Orson Welles qui déclenchait une ruée et une panique hors des villes et faisait en sorte que fiction et réalité s'entrechoquent dans un esprit de provocation, avec son émission de radio où il racontait l'invasion des martiens; celle de Marcel Duchamp, qui voulait tester les institutions et la censure d'un jury qui prétendait ne rien censurer, en présentant un urinoir signé R. Mutt au Salon des Indépendants; ou encore les provocations des situationnistes et de Guy Debord en leur temps avec les projets architecturaux utopiques de villes...

F.T.: La faillite des idéologies et de sa critique est un fait patent dans son travail, aujourd'hui il abandonne peu à peu l'idée politique pour entrer dans le champ de la poétique dont l'incidence lui paraît plus adaptée au temps présent...

J-P.T: Espérons qu'une mutation pourra s'opérer. Faut-il militer, comme le souhaite Michel Random, pour « une alliance utopique de la science, de la philosophie, de l'art et de la métaphysique qui, après avoir été si longtemps séparés convergeraient leurs regards et leurs qualités respectives vers un seul et même réel, celui de l'homme en tant que conscience et force de sagesse? »

Faut-il avoir recours au sein de ce bouillonnement ambiant, de ce plein mondialisé et de cette provocation consommatoire galopante, à la philosophie du pays du milieu, au Tao? Comme le note Peter Sloterdijk, le Taoïsme « porte un mécontentement et garde une amertume instruite dont les penseurs de jadis ont voulu distiller le savoir révolutionnaire. Ce mot annonce à présent une critique alternative de la modernité, une critique de la mobilisation planétaire qui n'est qu'une fausse révolution permanente ». Mais, ajoute-t-il, « le Tao évoqué par les occidentaux n'est il pas un joker qu'on joue quand il s'agit de promettre plus qu'on ne pourra tenir? »

¹ Jean-Paul Thenot a développé dès les années 1970 une pratique artistique articulée autour de la communication. Cofondateur du Collectif d'art sociologique (Hervé Fischer, Fred Forest, Jean-Paul Thenot), en 1974, il a participé à des manifestations internationales dans divers musées, galeries et institutions. Il a représenté la France à la 37e Biennale de Venise. Egalement docteur en psychologie clinique et psychothérapeute, il a mis au point une méthode thérapeutique utilisant la vidéo et publié articles et ouvrages, dont Vidéothérapie: l'image qui fait renaître (1989) et les Sorciers face à la science, le paranormal, faits et preuves (2004).

Yambi! Le Congo dans tous ses états!

C'est à un véritable festival sous forme de feux d'artifice que l'on a droit du 27 septembre au 30 Novembre 2007. A découvrir à Bruxelles, Mons, Liège, Namur, Anvers, Valenciennes, Paris... En effet, c'est au moins 150 artistes que l'on invite en différents lieux de Bruxelles et de Wallonie pour faire découvrir une autre facette de la création contemporaine congolaise. C'est Roger Pierre Thurine, un habitué de la Biennale de Dakar, qui a été choisi en tant que commissaire de cette expo qui se veut ambitieuse. Existe-t-il un art contemporain Congolais en dehors des circuits branchés où l'on retrouve pratiquement les mêmes individualités? De Chéri Samba en passant par Barthélémy Togo et quelques autres habitués, ce sont toujours les mêmes que l'on rencontre sur le devant de la scène. Il faut bien le dire, les artistes africains n'ont pas la reconnaissance qu'ils devraient avoir. Curieux donc de découvrir cette africanité qui nous est proposée... Yambi témoignera de la diversité des propositions actuelles à Kinshasa et à Lubumbashi.
renseignement: www.botanique.be

Damien Hustinx chez Arte Coppo



Damien Hustinx, " Verviers - Rue Spintay, 105 d - 20 avril 2007 - 08h50m17s "

A l'heure où les bruits d'expropriation se font sentir, l'inventaire des vitrines de magasins de la rue Spintay pourrait être le thème central de cette exposition. En réalité, une fois écartée l'hypothèse sociologique, c'est pour l'artiste une nouvelle occasion de nous parler d'art et de représentation autour de l'image photographique. Comme ses voisins directs, on sait que la galerie Arte Coppo est menacée, elle aussi, de déménagement suite aux travaux prévus sur la Vesdre. Un projet de rénovation urbaine risque en effet de changer le visage de cette zone d'habitat. Partant de ce constat - et évacuant le côté uniquement documentaire de sa démarche, même si l'alignement des 83 photos de vitrines de la rue pourrait nous le laisser présupposer - Damien Hustinx opte plutôt pour le choix de nous parler de lui et du monde. Du moins, c'est l'impression qu'il nous donne puisqu'on le reconnaît au centre sur chaque photo de vitrine. Le fantôme du photographe photographiant son sujet, l'envers et l'endroit fusionnant à un moment précis. C'est du statut même de l'image dont il sera donc question ici, non sans humour parfois, comme c'est le cas avec la photo choisie pour illustrer ce texte. Ce jeu entre façade et contenu trouve son épilogue dans la vitrine de la galerie Arte Coppo. Comme souvent, une des oeuvres s'y retrouve. Damien Hustinx choisit d'y représenter non pas une des vitrines de la rue mais un détail particulier qu'il affectionne particulièrement, situé dans les caves de la galerie qui l'invite. La boucle est ainsi bouclée, le miroir devient enfin fenêtre...

A voir jusqu'au 28/10, Arte Coppo, 83 rue Spintay, 4800 Verviers. rens. 087/331071



Christian Israël, cercles aux mur et Domenico Pievani, installation au sol.

Babel, tentative de pont entre les cultures à Tinos

Rassembler cet été (*)12 artistes internationaux sur une petite île grecque au joli nom de Tinos, en leur donnant comme point central de réflexion la mythique Babel, c'est à Mireille Liénard qu'on le doit. C'est donc coiffée de la casquette de commissaire que Mireille Liénard, artiste elle-même, a proposé à ces collègues de réfléchir sur la situation instable dans laquelle se retrouve notre humanité pour le moment. Tous ont répondu à l'appel en fonction de leurs préoccupations artistiques actuelles. Les déclinaisons ont été riches en propositions, nous n'en citerons que quelques-unes par manque de place. On y rencontre la poésie narrative de Mehmet Aydogdu, d'origine turque, dont l'œuvre (des centaines de feuilles d'arbres épinglées au mur) évoque la pureté de ce que l'on perd. Sous la forme d'un discours spirituel, Domenico Pievani présente un travail lié à la pratique de la métaphore par l'association de livres-objets ceinturant une forme carrée qui intervient sous forme d'installation dans le lieu. Tous ont choisi de s'exprimer en tentant d'établir des ponts, des passages entre l'œuvre et le public... comme l'a bien suggéré également Christian Israël qui est intervenue directement in situ dans le lieu d'exposition. Ses cercles symbolisent les chemins de migrations qui se croisent et qui se retrouvent, l'espace d'un entrelacement, pour témoigner d'une possible rencontre.

(*) 28/7-9/9/2007 , House of exhibitions, village de Falatados, Ile de Tinos. artistes: Marco Badot, Christian Israël, Paul Hickin, Mireille Liénard, Philippe Fraisse, Jean de Breynne, Thomas Brenner, Domenico Pievani, Martina Kramer, Mehmet Aydogdu,Georgia Damopoulou, Emilia Bantouna.

LIVRES

LIVRES D'ART ET CATALOGUES D'EXPOSITIONS. UNE SELECTION DE CHRISTOPHE VEYS

Franz Ackermann
Les presses du réel, 130 pages, 36?
Rare sont les occasions de tenir en main un livre qui – par sa conception même – révèle le travail d'un artiste. C'est le cas de : « Franz Ackermann ». Ackermann est un nouveau grand nom de la peinture allemande. Cet ouvrage, présenté dans un fin coffret en carton rosé, est le catalogue de l'exposition organisée au Fonds Régional d'Art Contemporain (FRAC) Champagne-Ardenne en 2005. L'acte d'extraire le catalogue de son étui permet au lecteur de vivre une expérience centrale dans l'œuvre de l'artiste: la mobilité dans l'espace. Ce catalogue, le premier en langue française, permet, grâce à ses trois textes, d'entrer dans la richesse de ses œuvres abstraites. Le voyage, la couleur, l'infiniment grand et l'infiniment petit sont quelques-unes de ses préoccupations. Ce livre prouve l'intelligence de l'artiste et la richesse de son exposition champenoise. L'envie nous est donnée de se confronter en directe à ses toiles gigantesques comme à ses petits dessins.

Ice Cream
Phaidon, 448 pages, 69,95?
Après Cream en 1998, Fresh Cream en 2000, et Cream 3 en 2003 voici Ice Cream. Le principe est reconduit : offrir à dix acteurs de l'art d'aujourd'hui de choisir ceux qui, à leurs yeux, font et feront l'art contemporain. L'ouvrage est imposant et fascine par sa couverture irisée. Chaque artiste y est présenté sur deux doubles pages et bénéficie d'un texte éclairant sa pratique. Parmi la centaine d'invités, retenons particulièrement : l'unique belge Ann Veronica Janssens, Allora & Calzadilla, Detanico & Lain. Au fil des pages, le lecteur appréciera : les aquarelles du cubain Hernandez, les sculptures du californien Holloway, les peintures de Maria Lassnig (trop peu saluée, à nos yeux), les œuvres d'architecture précaire d'une Marjetica Potrč, les magnifiques dédoublements du brésilien Robbio, les interventions de Natascha Sadr Haghighian, l'univers angoissant de l'autrichien Markus Schinwald, les dessins alambiqués de Sietsema. Une source inépuisable pour les

amateurs d'art d'aujourd'hui. Sur les traces de ses aînés, ce dernier ouvrage inclut, déjà, les grands noms de demain. Unique bémol, Ice cream n'existe qu'en version anglaise.
L'art contemporain et la mode par Jill Gasparina
Art contemporain et lien social par Claire Moulène
L'art contemporain et la télévision par Benjamin Thorel
Collection imaginaire : mode d'emploi aux éditions cercle d'art, 126 pages, 19?
Belle initiative de la part des éditions « Cercle



d'art » que de confier à de jeunes critiques la réalisation d'ouvrages thématiques de vulgarisation à propos de l'art d'aujourd'hui. A chacun de nous de choisir, en fonction de ses goûts, entre les différents sujets traités. Richement illustrés et bénéficiant d'une sélection de qualité, les trois ouvrages devraient ravir un public en quête de réponses face à l'art le plus pointu. Pour les spécialistes, la frustration risque d'être au rendez-vous pour cause de simplifications parfois maladroitement. Mais l'espace réservé au texte permettrait-il autre chose? Ne boudons pas notre plaisir!

Où? Scènes du sud : Espagne, Italie, Portugal.
Archibooks, 220 pages, 39?
L'art du Sud de l'Europe est en très bonne forme. Le Carré d'art à Nîmes le prouve grâce à l'exposition « Où? ». Son catalogue permet de découvrir, entre autres, les sculptures de l'italien Giuseppe Gabel-

lone, les œuvres du facétieux Piero Golia, les vidéos du portugais Joao Onofre, les dessins du Jorge Queiroz ainsi que le travail de l'espagnole Dora Garcia. Une bonne occasion de croiser des artistes, pour certains, peu montrés en Belgique alors que leur parcours est déjà conséquent. La sélection propose des pratiques suffisamment variées pour séduire chaque lecteur.

Le nouveau réalisme.
RMN, Centre Pompidou, 350 pages, 49 ?
Pas une foire d'art sans une pièce d'un artiste associé au nouveau réalisme : Yves Klein, Niki de Saint-Phalle, César, Arman, Christo, ... Le catalogue de l'exposition organisée au Grand Palais permet un temps d'arrêt sur cette étape importante de l'histoire de l'art en Europe. Divisé en chapitres qui, tous, débutent par des textes éclairants et signés par les plus grands spécialistes, le catalogue est richement illustré. Il bénéficie d'une très belle partie documentaire. C'est cette dernière qui fait de cet ouvrage un ouvrage de référence.

Matthias Weischer, malerei, painting.
Hatje Cantz, 149 pages, 35?
Il est de coutume dans le petit monde de l'art de dire que la peinture est morte. Depuis une dizaine d'années, la peinture revit en partie grâce à ce que l'on nomme l'école de Leipzig. Des peintres rassemblés autour du charismatique Neo Rauch, font battre le cœur des plus grands collectionneurs. Matthias Weischer (1973) est probablement le plus délicat et le plus subtil de ses représentants. Son art convoque souvent dans un même espace une multitude d'objets aux coloris passés d'une rare beauté. Ce catalogue permet de prouver la richesse de son univers qui ornera les murs du Gemeetmuseum de La Haye au début de l'année 2008. Le catalogue n'est disponible qu'en allemand et anglais. Il fait aussi office de catalogue raisonné de la production de l'artiste entre 1998 et 2007.

Zones de Productivités Concertées,
21 ouvrages, 30 pages, 6? pièce
Le MAC/VAL (Musée d'art contemporain du Val-de-Marne à Vitry-sur-Seine) a organisé sur deux ans une série d'expositions personnelles d'artistes dont la pratique interroge l'économie. Le travail, l'échange, la production, le stock, la fonction, autant de notions qui font partie intégrante des œuvres présentées. Parmi les vingt et une monographies, traces

de ce cycle d'expositions, pointons, par exemple, le catalogue de l'anglais Jonathan Monk qui porte exclusivement sur la série des « Gallery Hours », celui de l'écossais Simon Starling et ses jeux d'allées et venues, ou encore celui du français Claude Rault et ses contrats avec ses collectionneurs. Unique regret, les catalogues sont édités sous la forme de brochures agrafées, ce qui est loin d'être à la hauteur de la qualité du projet général.

La collection La Caze
Louis La Caze est mort en 1869 à l'âge de 71 ans. Aujourd'hui son nom n'évoque plus rien à personne et pourtant La Caze est le plus grand donateur du Louvre. 583 œuvres firent leur entrée au Musée et non des moindres : le Pierrot (Gilles) de Watteau, des Chardin, de la peinture espagnol alors qu'à l'époque le musée n'en possédait aucune. Ce catalogue accompagné d'un Cd-rom permet de rendre à cet homme de goût un hommage à la hauteur de sa générosité. Il permet de comprendre que l'histoire de l'art est certes faite par les artistes mais qu'elle est aussi accompagnée par des personnalités complexes est dense à l'image de ce collectionneur éclairé.

LA RICARDA

28.10.2007 > 13.01.2008

Film collectif / Gemeinsamer Film

Joerg Bader / Joël Benzakin / Lucia Bru / Jordi Colomer / François Curlet / Jos de Gruyter et Harald Thys / Pierre Droulers
Ann Veronica Janssens / Michel François / Simon Slegmann / Loïc Vanderstichelen / Angel Vergara / Richard Venlet

Une initiative de / Eine Initiative von Michel François

IKOB Eupen



Eröffnung am Sonntag, den 28. Oktober um 16 Uhr
Vernissage le dimanche 28 octobre 2007 à 16 h

Löten 3
(Parking Super Partner GK Kolmer 17)
B - 4700 Eupen
Tel & Fax 087 560 110
www.ikob.be - info@ikob.be

Öffnungszeiten : dienstags bis sonntags von 14 bis 18 Uhr
Geschlossen am 1. u. 2. November, 25. u. 26. Dezember, 1. Januar
Ouvert du mardi au dimanche de 14 à 18 h
Fermé les 1er et 2 novembre, 25 et 26 décembre, 1er janvier

ikob
IKOB Eupen

