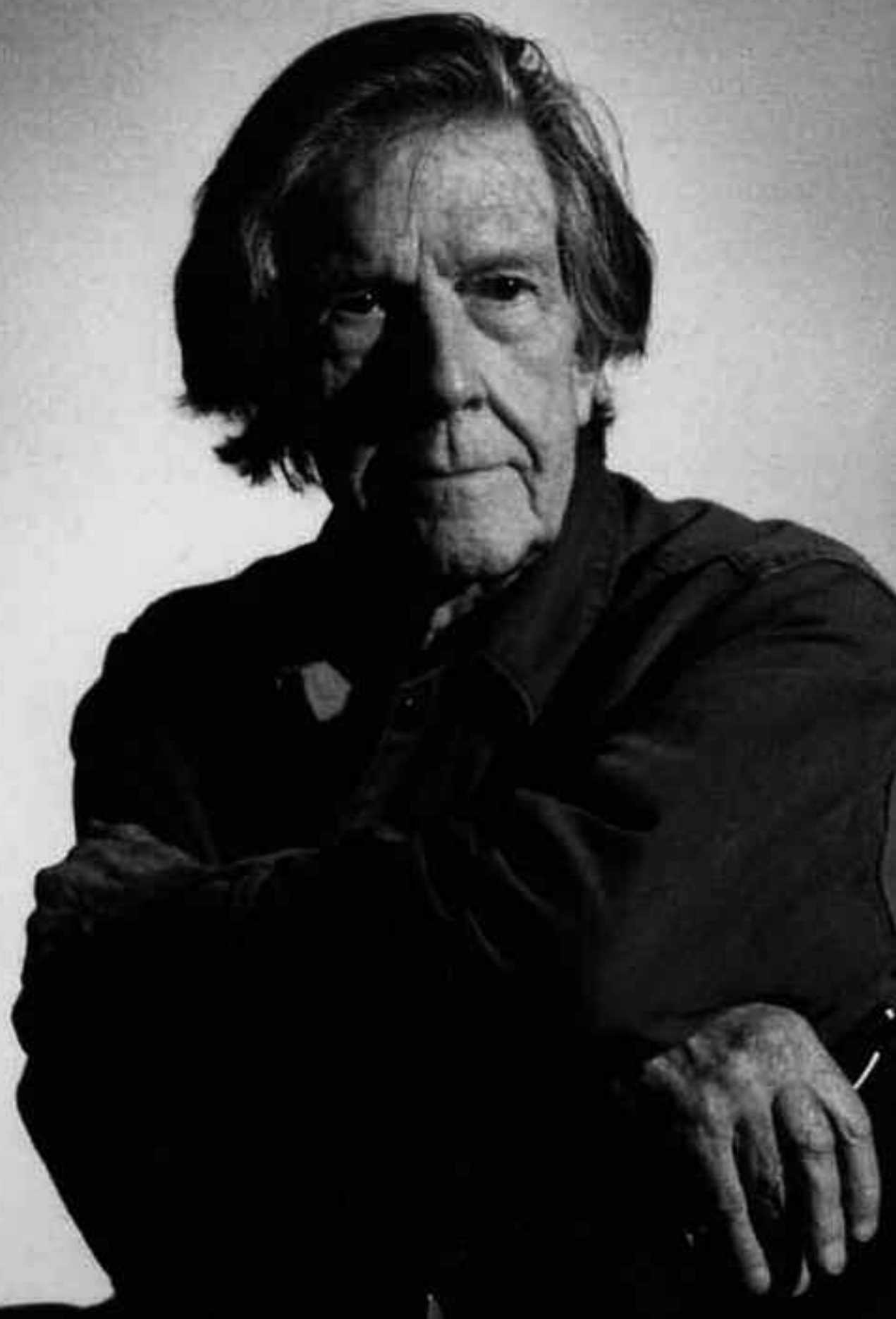




FLUX NEWS

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

Trimestriel d'actualité d'art contemporain: janv., fév., mars. 2010 • N°51 • 3 €



E d i t o

2 Édito.

3 Félix Gonzales Torres au Wiels, par Pierre Yves Desaive. 7e Biennale Photo de Liège

4/5 Casino Luxembourg, SK-Interfaces, l'art contemporain au croisement de la science un texte d'Isabelle Lemaître. Interview de Kevin Muhlen

7 Pierre Couliboeuf, une oeuvre de cinéma exposé, au musée d'art moderne de St Etienne, par Isabelle Lemaître.

8 Art sonore/ Empreintes par Sébastien Biset

9 Expo de John Cage au Macba: L'anarchie du silence.

10/11 Entretien entre Jim Sumkay et Lino Pologato.

12/13 Entretien entre Guy Vandeloise et Sylvie Canonne. Le musée des signatures censuré, un texte de Jean Paul Thénot.

14 Il n'y aura pas d'éléphant dans le magasin de porcelaine, une expo au Grand Hornu, un texte de Michel Voiturier.

15 La bande dessinée est elle un art mineur? Maud Hagelstein donne son avis.

16 Histoire d'une collection: Joëlle Tuerlinckx aux Brasseurs par Céline Eloy. Les photos de Peter Klasen au LAAC de Dunkerke par Michel Voiturier.

17 expo de Michel François au SMAK par Catherine Angelini

18 Bruxelles: James Hyde au FDC

Satellite, un texte de Colette Dubois. Lille: Roger Frézin revisite Paolo Ucello : étonnants résultats. Un texte de Michel Voiturier.

19 Le prix du Hainaut au BPS22 par Benoît Dusart. Maastricht: Elisabeth Peyton au Bonnefanten , par Luna Farina.

20/21 Double page d'artiste de Pol Pierart .

23 Terry Rogers chez Aéropostals un texte de Pierre Yves Desaive.

26 Dans le cadre d'Europalia, les Drapeaux présente deux expositions dédiées en grande partie à une ethnie minoritaire chinoise: les Miao. Texte de Céline Eloy

28/29 Angela Marzullo sur les traces de Carole Roussopoulos par Julia Hountou

30,31, 32 "Never trust the art world" une étonnante histoire d'infiltration du monde de l'art, par Yoann Van Parys.

33 Berlin. Ville palimpseste par Sam Steverlynck

34 La page d'Alain Géronnez sur Anne Bossuroy

35 Le dernier catalogue de la Part de l'Oeil est consacré à la Danse. Les commentaires de Judith Kazmierczak.

36 Représenter, un acte de réalisation, un texte de Raya Baudinet.

37 Tourcoing: un patrimoine neuf au Frac NPDC par Michel Voiturier. Louvain: Du rififi chez les cathos par Jacques De Maet.

38 Canvas Collection: Olivier Pé et

Le passage à l'an neuf fut prolifique au niveau des manifestations artistiques de qualité dans le domaine de l'art contemporain. Je citerais, entre autres, Deadline, présentée récemment au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, une exposition particulièrement poignante puisqu'elle nous parlait de l'œuvre tardive de douze artistes internationaux, chacun d'entre eux conscient de sa mort imminente. Je retiens de cette exposition ma fascination face à la chambre vide tapissée de feuilles d'or de James Lee Byars. J'avais eu la chance, en 1994, d'assister en direct à la performance orchestrée par Byars lui-même dans la petite galerie de Marie-Puck Broodthaers. Vêtu d'or, il était allongé sur le sol et mimait sa propre mort, devant un public se bousculant pour assister au spectacle. Je me souviens d'un sentiment de malaise face à cette théâtralisation. Quinze ans plus tard, face à la chambre vide, c'est une tout autre impression qui fait surface. Comme si, une fois la vie disparue, une autre réalité, plus vivante encore, s'était immiscée dans le décor...

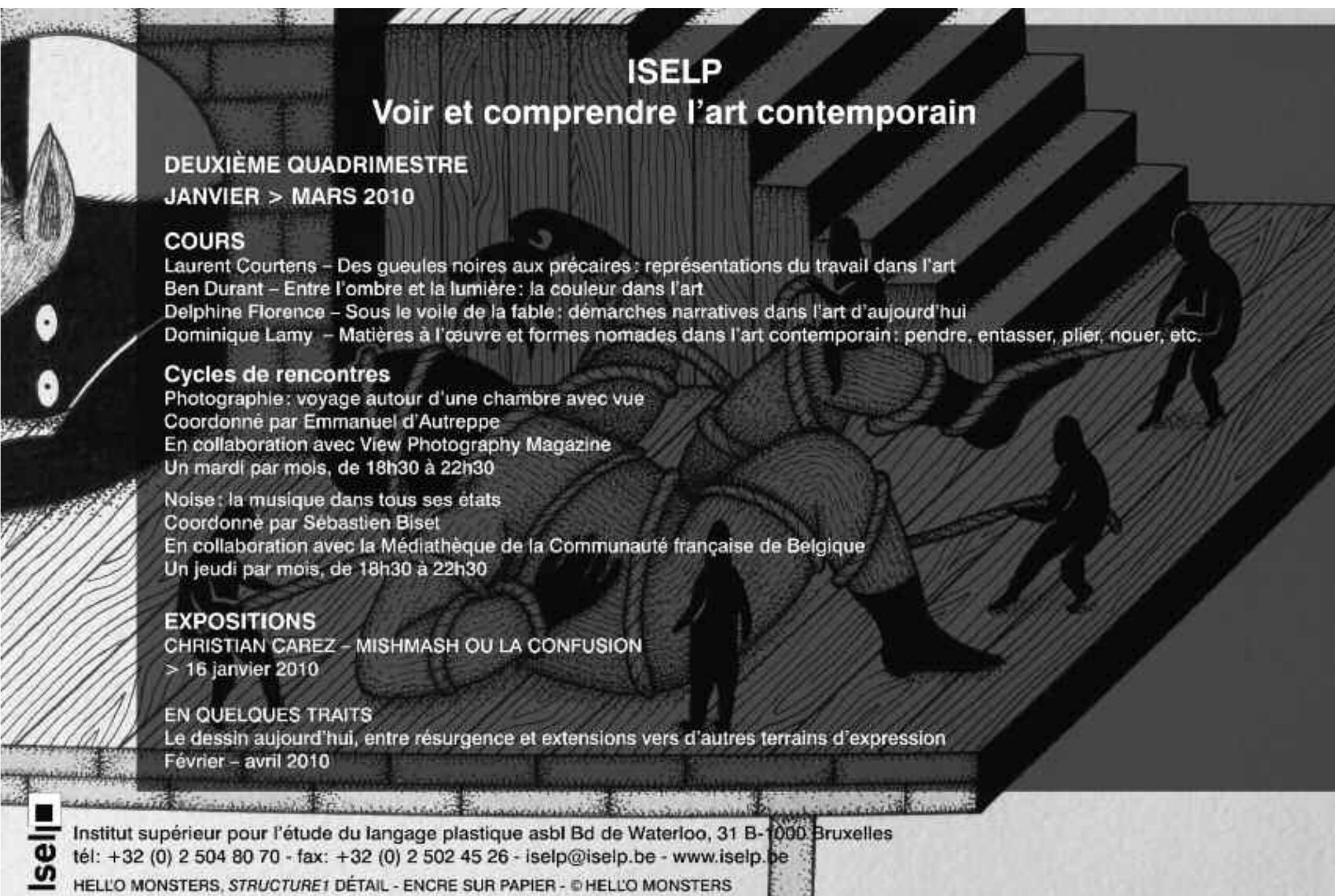
En couverture de ce 51e numéro, nous retrouvons John Cage. Nous saluons cette attitude obsessionnelle qui l'a conduit à vouloir faire régner le silence pour faire entrer la vie, les bruits de la vie, au cœur des partitions musicales. Sa récente rétrospective au Macba de Barcelone nous donnait également l'occasion de découvrir Ray Johnson, un illustre inconnu, contemporain de Cage. Considéré comme le pape du mail art, il a toute sa vie nourri un rapport d'amour-haine vis-à-vis du monde de l'art, ce qui l'a conduit à fuir et à construire lui-même son propre réseau en vivant en marge d'un star système qu'il n'a cessé de dénoncer. Sa dernière performance fut particulièrement réussie puisqu'il orchestra lui-même sa sortie définitive du cadre... Un hommage à ces deux grands artistes est rendu dans ce numéro. Pour rester dans les sillages de Cage, à noter également, dans la rubrique art sonore, l'intervention de Sébastien Biset qui nous parle de la pratique du field recording : la capture sonore vécue comme geste artistique. Une technique consistant

à capter dans l'instant l'environnement sonore du quotidien pour le réintroduire dans des pièces musicales. On pourrait, pourquoi pas, ranger également les photos volées et volontairement non aseptisées de Jim Sumkay dans le registre d'un « field recording visuel ». Dans son texte, Raya Baudinet revient sur le questionnement autour de la chose représentée. Quand la duplication n'est plus vécue comme une chose mécanique, vide de sens, mais comme un moyen pour faire advenir une autre réalité...

Une autre particularité de la geste artistique liée à la duplication est abordée dans le texte que Julia Hountou consacre à la démarche de la vidéaste et militante Angela Marzullo. Fascinée par le travail de Carole Roussopoulos, la féministe italienne se réapproprie les films de Roussopolos en les faisant réinterpréter par ses propres fillettes. En retravaillant les dialogues, spécialement conçus pour ses filles, elle les fait revivre une seconde fois...

Une autre référence à la répétition, encore plus explicite cette fois, avec la reconstruction à l'identique de la cabane de Henry David Thoreau, refaite par deux artistes dans deux expositions différentes : Tobias Hauser à Berlin et Robert Kusmirowski au Palais de Tokyo. Pour rappel, le philosophe pacifiste américain H.D. Thoreau prônait, vers 1850, la fuite et la désobéissance civile. Il avançait l'idée d'une résistance individuelle à un gouvernement jugé injuste. Il n'est pas étonnant que ce mythe du retour à la Nature et du Robinsonnisme soit plus vivant que jamais, à un moment de perte des repères. Ces reliquaires profanes que sont aujourd'hui devenues certaines œuvres d'art font office de balises de référence dans un monde désenchanté géré par le marché du spectacle.

À la métaphore de combat, parfois édulcorée, certains préfèrent d'autres formes d'infiltrations du système, à l'instar du collectif Reena Spaulings. « Ne vous fiez pas au monde de l'art », nous rappelle Yoann Van Parys dans son article.



ISELP
Voir et comprendre l'art contemporain

DEUXIÈME QUADRIMESTRE
JANVIER > MARS 2010

COURS
 Laurent Courtens – Des gueules noires aux précaires : représentations du travail dans l'art
 Ben Durant – Entre l'ombre et la lumière : la couleur dans l'art
 Delphine Florence – Sous le voile de la fable : démarches narratives dans l'art d'aujourd'hui
 Dominique Lamy – Matières à l'œuvre et formes nomades dans l'art contemporain : pendre, entasser, plier, nouer, etc.

Cycles de rencontres
 Photographie : voyage autour d'une chambre avec vue
 Coordonné par Emmanuel d'Autreppe
 En collaboration avec View Photography Magazine
 Un mardi par mois, de 18h30 à 22h30

Noise : la musique dans tous ses états
 Coordonné par Sébastien Biset
 En collaboration avec la Médiathèque de la Communauté française de Belgique
 Un jeudi par mois, de 18h30 à 22h30

EXPOSITIONS
 CHRISTIAN CAREZ – MISHMASH OU LA CONFUSION
 > 16 janvier 2010

EN QUELQUES TRAITS
 Le dessin aujourd'hui, entre résurgence et extensions vers d'autres terrains d'expression
 Février – avril 2010

ISELP
 Institut supérieur pour l'étude du langage plastique asbl Bd de Waterloo, 31 B-1000 Bruxelles
 tél: +32 (0) 2 504 80 70 - fax: +32 (0) 2 502 45 26 - iselp@iselp.be - www.iselp.be
 HELLO MONSTERS, STRUCTURE1 DÉTAIL - ENCRE SUR PAPIER - © HELLO MONSTERS

6x *Felix González-Torres*

Est-il possible d'apporter aujourd'hui de nouveaux éléments à la connaissance de l'œuvre de Felix González-Torres (1957-1996), un artiste à propos duquel tout semble avoir été dit ? Tel est le défi relevé par Elena Filipovic, associée curator au WIEL's depuis 2009, à l'occasion d'une exposition rétrospective conçue à l'initiative de Dirk Snauwaert.

Spécialiste de Marcel Duchamp, Elena Filipovic se définit comme une historienne de l'art ancrée dans le milieu contemporain, qui s'interroge sur la manière dont l'art du présent peut changer notre regard sur la création passée, et réciproquement. Duchamp aurait sans doute apprécié chez González-Torres la liberté laissée au spectateur de modifier les œuvres à sa guise. Mais cette dimension participative, à laquelle on réduit souvent tout son travail, n'en constitue pourtant qu'un aspect. Aussi, plutôt que de s'appesantir sur ce point, quitte à le faire découvrir à une nouvelle génération (après tout, il a peu de chances que les plus jeunes visiteurs aient jamais été invités, dans un cadre muséal, à emporter les fragments d'une œuvre), la commissaire a opté pour une formule ambitieuse qui pourrait se résumer comme suit : comment parvenir à exposer ce qui, en temps normal, ne peut être exprimé que par l'écrit ?

Elena Filipovic envisage deux axes de réflexion : d'une part, la question de l'influence de González-Torres sur la génération d'artistes suivante et, de l'autre, la particularité du rapport à l'autorité développé dans son œuvre. A propos de ce dernier point, elle cite une anecdote selon laquelle González-Torres, invité à enseigner, aurait demandé à ses étudiants en art de produire à l'atelier des articles tirés du *New York Times*,



"Untitled" (America), 1994 light bulbs, waterproof extension cords, waterproof rubber sockets Overall dimensions vary with installation Twelve parts: 90 ft. in length each ©The Felix Gonzalez-Torres Foundation, Courtesy of Andrea Rosen Gallery, New York.

afin de questionner l'autorité a priori inattaquable de ce quotidien de référence. Selon Filipovic, l'influence exercée par González-Torres n'est donc pas à rechercher du côté formel – ce qui est d'ailleurs une évidence –, mais bien sur la manière dont s'est transmise l'idée qu'une œuvre, l'artiste et, par extension, l'institution, puisse abandonner son autorité et se laisser déstabiliser par le spectateur.

La formule adoptée par la commissaire pour exposer – au sens strict – ces idées repose sur deux points. Le premier consiste à tirer parti du



"Untitled" (Placebo), 1991 Candies individually wrapped in silver cellophane, endless supply Overall dimensions vary with installation © The Felix Gonzalez-Torres Foundation, Courtesy of Andrea Rosen Gallery, New York.

transfert de l'exposition du WIEL's à la Fondation Beyeler de Bâle, puis au Musée d'art moderne de Francfort. Mis à part un noyau commun d'une vingtaine de pièces, la liste des œuvres change à chaque fois, remettant en question l'idée d'une rétrospective figée, et soulignant le caractère mouvant de l'œuvre. Mais ainsi que le relève Elena Filipovic, González-Torres lui-même avait déjà procédé de la sorte. Aussi le deuxième point est-il bien plus audacieux, puisqu'il consiste à inviter, dans chacune des institutions, un artiste à entièrement démonter puis à remonter l'exposition à la moitié de sa durée. Son intervention ne se limite pas à l'accrochage (déplacer les œuvres, en supprimer certaines), mais touche également à la promotion de l'événement, avec la conception du dossier de presse... Bien plus que l'œuvre de González-Torres, c'est ici le rôle de la commissaire qui est remis en question, voire en danger. Danh Vo à Bruxelles, Carol Bove à Bâle, et Tino Sehgal à Francfort, seront donc invités, à mi-parcours, à produire une deuxième exposition qui contredise, prolonge ou annule cette conçue à l'origine par Elena Filipovic. Le choix de ces collaborateurs d'un type bien particulier ne doit rien au hasard, mais tient aux affinités que ces artistes se sont trouvées avec l'œuvre de González-Torres. La commissaire ne cache pas que certains plasticiens contactés dans ce cadre ont été surpris que l'on puisse les associer à González-Torres : l'histoire de l'art n'est pas toujours une science exacte...

La transposition à grande échelle du principe de

questionnement de l'autorité propre à l'œuvre de González-Torres est assez réjouissante, mais constitue un pari risqué : tout comme la plupart des visiteurs s'interdisent de prendre les bonbons qui leur sont pourtant proposés par l'artiste (*Untitled – Portrait of Ross in L.A., 1991*), à moins d'y être explicitement invités par le personnel de l'institution (les mêmes éviteront de marcher sur les plaques d'acier posées sur le sol qui composent le *Alfstadt Rectangle* de Carl Andre, aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique), faire revenir le public une seconde fois dans une exposition n'a rien d'évident. C'est pourtant la condition nécessaire pour saisir la portée du concept développé dans le cadre de cette rétrospective, qui constitue un événement d'une grande importance pour le WIEL's. Il reste à souhaiter que les visiteurs désirent, eux aussi, unifier la théorie à la pratique.

P.-Y. D.

Du 16/01 au 25/04 WIELS
Av. Van Volxemlaan 354
1190 Bruxelles tel +32 (0)2 340 00 50
www.wiels.org

BIP 2010, (OUT OF) CONTROL

Du 27 février au 25 avril 2010 se déroule la 7e édition de la Biennale internationale de la Photographie et des Arts visuels de Liège.

C'est sous l'appellation BIP 2010 que se déclinera cette 7ème rencontre dédiée à la photographie. Une nouvelle dénomination qui affirme sa volonté d'ancrage dans le passé mais qui préfigure déjà ce que seront les tendances dans les années à venir avec, notamment, l'omniprésence du numérique tous azimuts. Les organisateurs expriment leur volonté d'élargir de plus en plus le spectre des propositions photos vers les nouveaux médias en lien avec les nouvelles technologies. Nul doute que les arts dits visuels prendront de plus en plus d'importance dans le futur.

Le titre de la Biennale (OUT OF) CONTROL n'est pas sans équivoque. Il souligne la volonté de sortir du contrôle, du carcan de surveillance que nous impose un système de plus en plus autorégulé. Peut-on y échapper, à l'heure où tout tend vers une société auto surveillée ?

Sept expos dans sept lieux différents et une centaine d'artistes invités se chargeront d'épuiser ce thème.

Le pays invité cette année est l'Allemagne. Deux commissaires berlinois, Matthias Harder et Félix Hoffmann, présentent au Grand Curtius un groupe de jeunes artistes qui exploitent la photographie dans l'art contemporain. L'entremêlement d'images statiques et animées semble aujourd'hui intéresser les jeunes créateurs.

On le préfigure déjà, les questions liées aux médias et à leurs interactions seront plus que probablement au centre des préoccupations de la grande majorité des jeunes exposants.

P.I.

Programme complet et informations : www.bip-liege.org



Brice Bourdet, de la série "Inclinaisons à 45 Degrés" ©Brice Bourdet

Du rififi chez les cathos ?

La nouvelle ville universitaire surgie en Brabant Wallon a, dès sa fondation, attiré un public curieux d'art ancien et de création contemporaine. Au départ, des œuvres héritées du lamentable «splittings» en provenance de la collection universitaire séculaire, auxquelles sont rapidement venues s'adjoindre des pièces offertes par les amis de l'université francophone. Les dons affluents et d'une valeur certaine, axés principalement sur l'art du XXe siècle. Pour les accueillir, un musée est créé, lequel c'est vite avéré trop à l'étroit pour permettre de rendre les collections accessibles au public, tant étudiants que visiteurs de l'extérieur.

Prenant ce problème d'espace à bras le corps, le professeur Ignace Vandevivere, en cela soutenu par les autorités académiques, présente un projet audacieux réalisé par un architecte japonais Kisho Kurokawa. Devant le coût d'une telle réali-

sation, elle est abandonnée, toutefois l'idée reste bien présente. Elle se concrétise il y a deux ans par un nouveau projet plus accessible, pour lequel un architecte est sélectionné, des fonds collectés, les appels d'offres lancés. La pose de la première pierre est prévue pour cette année, mais il semblerait que certaines oppositions se font jour, mettant en cause la construction prévue. Autant le projet du «musée du dialogue» était soutenu par le professeur Vandevivere (décédé en 2004), son remplaçant Joël Roeloux semble plus prudent. Mais que doivent en penser les nombreux donateurs ? (citons e.a. Serge Goyens de Heusch, Rouir, Micheline Boyadjan, de Meeus, etc.), lesquels ont confié leur patrimoine amoureuxment constitué à ce musée pour qu'il soit mis à la disposition du public. Espérons que les décideurs maintiendront leur appui.

Jacques De Maet

Sk-interfaces : L'art contemporain a



The Tissue Culture and Art (Oron Catts&Ionat Zurr). Victimless Leather, 2004. Courtesy The Tissue Culture and Art (Oron Catts&Ionat Zurr)

Casino, Luxembourg – septembre/ janvier 09-10. Commissaire d'exposition : Jens Hauser

Cette exposition, deuxième version d'une présentation initiale avec le FACT (Foundation for Art and Creative Technology) à Liverpool, aborde l'art contemporain dans son rapport à la technoscience sans échapper à ce que cela comporte d'ingrat d'un point de vue esthétique. Comme souvent au Palais de Tokyo, le Casino du Luxembourg se transforme en plate-forme d'information et d'interaction avec le spectateur plongé dans un rapport au monde « qui bouge » plus qu'à l'art en sa forme autonome et indépendante des questions de société – à quoi s'est attelée une bonne partie de l'art moderne. Jens Hauser, le commissaire franco-allemand, concentre son attention sur la peau {sk-in} en temps que balise d'un repérage de travaux artistiques qui font usage des avancées technologiques ou biochimiques pour créer. La peau, cette membrane intermédiaire entre deux zones qui entrent en communication recouvre métaphoriquement le champ très vaste de l'interface globale. Pratiquement, elle est aussi le support à diverses extrapolations par l'adjonction d'écouteurs sous-cutanés, de prothèses biologiques ou de transplantations dont l'exposition rend compte. De façon générale, Hauser constate de la part de nombreux artistes une fascination pour la peau comme si celle-ci devenait l'élément naturel, essentiel à l'ère de l'invasion de la biotechnologie, de la nanotechnologie ainsi que de la téléprésence et de tout ce dispositif qui nous met en contact « indirect » avec un monde virtuel pour une perte évidente du contact humain et originellement tactile. Ajoutons à cela que la peau ne constitue pas moins la limite du corps humain dont elle définit le contour et l'unité, mais qu'à considérer les avancées des technosciences, force est de constater qu'un terrain flou s'installe contribuant à

déstabiliser l'individu et son identité, sa position « ni ici, ni ailleurs » creusant la brèche sur « l'interstice des états de flottement ontologique actuels » pour citer Hauser. Dans le brouhaha de ce monde interconnecté et des biomédias se pose en effet, l'énigme du devenir de la race humaine (de ses modulations adaptatives et de ses scénarios évolutifs) mais aussi du comment vivre pour l'individu sous ces impulsions (comme ces programmations transgénétiques) qui brouillent les frontières entre le moi et l'autre. Ce sont autant de paramètres allant de la cause générale à échelle planétaire à la cause particulière du « sujet impliqué » qui sont soulevés par cette exposition et c'est sa très grande qualité.

Que les fioles de verre et incubateurs qui véhiculent des particules cellulaires produisent un véritable cuir sous nos yeux dans les vitrines grâce à l'intervention du groupe **The Tissue Culture And Art Project** en résidence à la University of Western Australia à Perth, voilà qui indique la provenance médicale d'où s'origine la recherche que les artistes acheminent dans le champ de l'art. La pièce intitulée *Victimless Leather* présente en terme poétique la fabrication d'un tissu biologique qui selon son titre, permettra des greffes sans qu'il n'y ait mort d'homme, ni d'animaux. En accord apparent avec des critères éthiques et écologiques, ce type de découverte permettra de répondre à la demande de xénogreffes pour recevoir une peau trans-spécifique vivante. Sauf que le processus nécessite quand même un sérum de fœtus de veau pour s'activer, que le titre est ironique et que les artistes à enjoliver cette manipulation en laboratoire lèvent au fond le voile sur ce que la promesse technologique tend à enfouir. À fortiori si une part d'eugénisme ou son fantasme devait s'emparer de ce genre de progrès. L'œuvre de **Stelarc** qui, grâce aux dernières avancées de la science,

s'est fait pousser une oreille sur le bras avec hélix et lobe mou par l'injection de cellules souches, supplémentée ensuite d'un micro et d'un émetteur pour devenir un véritable organe abonde en ce sens. Il n'en va plus d'un simple tatouage ou d'un piercing, mais d'une transformation du corps qui pourrait laisser croire à son « amélioration ». Rien ne sert de juger si c'est délirant. C'est tout simplement devenu possible. D'où la nécessité de le montrer et d'observer la venue d'une communication à l'excès. Plus anecdotique est l'application d'une mousse transgénique sur une simulation du cerveau obtenue par résonance magnétique (IRM) de l'artiste **Jun Takita**, et qui montrerait la possible transformation de l'inné chez l'humain par effet lumineux. Quant aux précieuses boîtes capitonnées de velours de **Julia Reodica** présentant des hymens façonnés pour re-virginiser les femmes, si elles semblent a priori refléter une adhésion au statut de la femme en tant qu'objet-de-jouissance, le contraire est encore plus vrai étant donné qu'elles affichent la simplicité de l'intervention « hyméoplastique » qui met tout simplement en péril la valeur de la virginité (encore tant sacralisée par les religions). À ce titre, l'œuvre opère davantage dans le sens d'une libération de la femme ou d'une contribution à son émancipation. Toutes ces investigations qui recourent à une biotechnologie avancée et le cas échéant, une micro chirurgie croisent donc, le champ de l'esthétique pour donner à voir une image peu commune du corps ou de ses parties, sous le prisme de la science qui en régit de plus en plus le fonctionnement.

Un second acteur déterminant dans le secteur de la recherche provient moins du médical que du stratégique. Il relève de la défense et de l'armement. Ainsi, des techniques d'implosion du corps pour mieux le faire disparaître, dénommées « immolation » par armes incendiaires à base de phosphore ou de napalm sont montrées en imagerie microscopique aux côtés de paysages de guerre par le **Critical Art Ensemble**. La représentation filmée juxtapose sous nos yeux, ce que l'on voit de l'image de guerre et ce que la technologie nous empêche de voir ou la désintégration complète du corps. **Maurice Benayoum**, un précurseur dans l'art électronique, nous montrait déjà d'une autre façon dans une pièce de 1997, les interactions neutralisantes des médias sur les images de guerre. En photographiant l'image vidéo projetée, le visiteur blanchit la zone cadrée dès lors subtilisée au regard. Et dans la foulée, il désincarne ou, peut-on dire, dé-réalise l'horreur qu'il a sous les yeux. L'impact psychologique de la technologie sur l'individu



Stelarc. Ear on Arm. London, Los Angeles&Melbourne, 2006. Photo © Nina Sellars

et en particulier, de la biotechnologie, **The Office of Experiments** le pousse à l'extrême par l'usage de la drogue. Ces « sérums » de vérité déjà employés par la CIA du temps de la guerre froide et autres substances telle que la scopolamine, un dépressif volontiers administré aux prisonniers en détention avant d'être soumis à une séance d'intimidation, sont donnés à un volontaire déguisé en clown pour mieux mettre en scène le caractère maléfique des opérations. La scène désolante de manipulation du cerveau humain fait ici référence à **Steve Kurz**, membre principal du Critical Art Ensemble suspecté par le FBI du meurtre de sa femme, une pénible affaire post 9.11. qui mena à le soupçonner de bioterrorisme au vu des matériaux en soi inoffensifs qu'il manipulait pour son art.

Eduardo Kac est aussi de ceux qui s'intéressent à la prise de contrôle du psyché humain. Lorsqu'un protagoniste porte une combinaison intégrant une webcam, il « supporte » une seconde peau qui le contraint dans son comportement à l'interconnexion aux économies dans le monde. Plus que d'évoquer la camisole de force, cette expérience *Telepresence Garment* fait réfléchir sur la manière dont les technologies affectent notre captation du monde et la façonnent – plus planétaire, moins dans la proximité. Pour constater que tout type d'extension artificielle du corps comporte conjointement une perte. Tout appareillage qui nous permet d'en faire plus réduit nos capacités sur un autre plan. C'est ce que le théoricien de la technologie, Marshall McLuhan nous enseigne en parlant d'auto-amputation inévitable

dans le processus du développement technique puis, technologique de l'être humain. L'un ne va pas sans l'autre pour l'auteur du fameux postulat *The medium is the message* par lequel il situe le medium comme ce qui relie, comme tout ce qui peut étendre nos capacités de liaison par extension du corps (plutôt qu'au sens tautologique associant le message au medium même comme cette locution est trop souvent interprétée). Et ces avancées-là provoquent des pertes inéluctables comme c'est le cas depuis toujours. Car c'est le propre de la condition humaine de perdre. Depuis sa naissance, l'individu perd le sein de sa mère, puis ses selles, plus tard, sa souplesse, sa mémoire, ses cheveux, etc. Et la planète a perdu combien d'espèces animales et végétales. Et combien de savoir-faire ont été remplacés par d'autres. Mais le mérite de McLuhan repris par Hauser est de rappeler cette caractéristique humaine si mal tolérée, voire inconcevable aux yeux de certains qui vouent dès lors à la conservation, à l'archivage et à la mise en mémoire une importance démesurée (que notre société charrie bien). Si les nouvelles technologies suscitent leur part de paranoïa, le culte de la conservation entraîne la civilisation dans une voie sans issue, ou à tout le moins, dans un profond repli.

Enfin, l'exposition offre un versant plus nettement esthétique (au sens où l'œuvre s'inscrit dans l'histoire de l'art) avec la participation d'ORLAN, d'Art Orienté Objet, de Kira O'Reilly et les vidéos *Sybille II* et *Blue Remix* respectivement de **Wim Delvoye** et **Yann Marussich**. Quand l'image filmique figure une

Le croisement de la science, de la philosophie et de la culture sociale



Kira O' Reilly. *Interwongplaceness, HOME, 2005*. Photo © Manuel Vason

peau en gros plan, c'est toute la question de l'écran qui est revisitée (en tant que qu'il montre et qu'il cache simultanément). Venant de Marussich ingurgitant du bleu de méthylène, le corps bleuit peu à peu au gré d'une performance physiologique éprouvante qui n'est pas sans rappeler l'art corporel de Journiac. Quant aux sécrétions qui jaillissent des pores tournées en caméra de haute précision par Delvoye, n'est-ce pas le tourbillon de l'ADN qui est métaphoriquement montré ? **ORLAN**, pour sa part, connue pour s'être soumise à différentes interventions chirurgicales plastiques remettant en question les critères de beauté, présente le *Manteau d'Arlequin*, une image murale multimedia très réussie incluant un bioréacteur chargé de configurer *in vitro* des cellules vivantes visant à une hybridation culturelle – en référence à un texte de Michel Serres, *Le Tiers-Instruit*. Les motifs d'espèces en voie de disparition comme autant de gravures délicates que le duo d'artistes **Art**

Orienté Objet propose de tatouer sur la peau des collectionneurs d'art acquéreurs, se composent à l'origine des cellules des deux artistes qui projettent à terme le principe de la xéno-greffe comme une abolition prochaine des différences entre les vivants. Leurs douces photos reflétant une possible communication « auratique » avec les animaux relèvent de la même idée. Tandis que l'installation de **Kira O'Reilly** est le résultat d'une performance qui la mettait en relation, nue, avec un cochon. On sait que peu de chose nous distingue du cochon dont le système génétique est à 99 % le même. Aussi O'Reilly se prête à cette « rencontre » charnelle avec le mammifère dans un cadre agrémenté de lys et autres bocaux remplis de spécimens qui font « tableau ». Mais encore faut-il que le cochon soit mort pour arriver à ce contact physique « consenti ». Car ce qui les différencie ne représente pas moins une béance qui donne sa préséance à l'être humain quoiqu'en dise l'homologie entre

séquence génétique humaine et animale. Faudrait-il considérer une nouvelle adéquation possible entre les deux espèces grâce aux capacités exponentielles de la technologie numérique ? Certes, les moyens d'intervenir sur le vivant évoluent à vive allure mais surtout, les interfaces c'est-à-dire les liaisons comme les modes de communication changent de façon si profonde que l'individu en perd tout discernement. C'est précisément ce à quoi cette exposition remédie. Dans ce méli-mélo des nouvelles technologies, elle contribue à se repérer. Et promulgue de se tenir éveillé.

Isabelle Lemaître

Le Casino Luxembourg maintient le cap...

Entretien avec Kevin Muhlen

À 32 ans Kevin Muhlen, Luxembourgeois d'origine, a été choisi pour reprendre la direction du Casino Luxembourg. Il succède à Enrico Lunghi qui dirige aujourd'hui le MUDAM. En 2004, après des études en histoire de l'art à Bruxelles et Strasbourg, Kevin Muhlen débute en tant que coordinateur d'expositions au Casino Luxembourg. Parallèlement il a été commissaire de plusieurs expositions, tant au Casino que pour d'autres projets. Passionné par le monde de l'art et par tout ce qui touche à la création, il est aussi musicien dans ses temps libres...



Kevin Muhlen et Jo Kox © Christian Aschman

FluxNews : Vous avez été récemment nommé à la tête du Casino, quelles sont aujourd'hui vos priorités ? Y a t il un changement dans la politique d'expositions du Casino, plus perçu dans le passé comme une plateforme laboratoire que comme lieu sacratisateur ?

Kevin Muhlen : Un changement de direction artistique entraîne toujours un changement perceptible, rien que par le choix des artistes ou des sujets traités dans des expositions de groupe. Maintenant en ce qui concerne la politique des expositions je pense que les grandes lignes ne devraient pas changer, c'est à dire garder une bonne balance entre expositions monographiques et collectives. Les collaborations, très présentes jusqu'à présent, sont aussi à préserver et à développer. La notion de laboratoire est très juste et je souhaite garder cette ligne. Le Casino se doit

d'être à l'affût des nouvelles tendances et des artistes émergents. Pour bon nombre d'artistes, aujourd'hui mondialement reconnus, le Casino fut l'une de leurs premières expériences d'exposition. C'est une caractéristique à préserver. Le lieu ne se prête pas à la 'sacralisation'. Mes priorités sont donc d'apporter de nouveaux artistes au Casino, une génération en adéquation avec la mienne. Il est aussi important de ne pas dédier le Casino uniquement à l'exposition. De nombreuses activités peuvent s'y ajouter afin de

créer un lien avec le public. Dans cette optique se développe en ce moment le projet d'un centre de ressources sur l'art contemporain au Casino ainsi qu'un projet de résidences d'artistes afin d'avoir une présence d'artistes continue à Luxembourg, permettant l'échange avec le public et la scène locale. C'est autre chose que uniquement les expositions. Il s'agit d'implanter et de diffuser réellement une culture contemporaine et cela passe par plus que l'exposition.

Qu'est ce qui vous intéresse aujourd'hui dans l'art contemporain ? Pouvez-vous me citer quelques noms d'artistes qui vous interpellent ?

C'est justement ce point mentionné à l'instant qui m'intéresse fortement : la culture contemporaine. La notion d'art contemporain englobe beaucoup de choses et c'est ici que les rencontres se font. Politique, esthétique, philosophie, design, etc. se rencontrent en une plateforme qui est l'art contemporain. C'est cette mixité qui le rend si riche et passionnant. Il y a beaucoup d'artistes à découvrir. Pour n'en citer que quelques-uns, j'ai récemment très été

interpellé par le travail de Marc Aschenbrenner au Frankfurter Kunstverein, Nathalie Djurberg et Pavel Peppperstein à la Biennale de Venise, Naama Tsabar avec qui j'ai travaillé et dont je continue à suivre le travail, la pièce de Danica Dakic à la Biennale d'Istanbul... Mais ce ne sont que quelques noms ; il y en a beaucoup d'autres.

Le futur de votre programmation, les grands axes ?

Les résidences d'artistes sont un point important dans la programmation car ce sera une nouvelle expérience. J'attends donc ceci avec impatience. Autrement deux monographies sont prévues : Bruno Peinado en automne 2010 et Pascal Grandmaison, un artiste de Montréal en été 2011. Je me réjouis réellement de ces projets car les monographies permettent un travail et un dialogue très développé avec les artistes. C'est un réel plaisir de pouvoir travailler durant plusieurs mois à un projet avec de tels artistes. Comme je l'ai évoqué précédemment des collaborations sont aussi en cours pour des expositions collectives. Mon objectif est de proposer un regard nouveau au public du Casino, de leur faire partager ma sensibilité.



Le Meilleur des Mondes

Du point de vue de la Collection Mudam

EXPOSITION MUDAM LUXEMBOURG 30.01.2010 - 23.05.2010 . CURATEUR : ENRICO LUNGH

www.mudam.lu
Tel + 352 45 37 85-1

3, Park Dräi Eechelen
L-1499 Luxembourg

Mudam Luxembourg
Musée d'Art Moderne
Grand-Duc Jean

mer - ven . Mi-Fr . Wed - Fri 11h - 20h
sam - lun . Sa-Mo . Sat - Mon 11h - 18h
mar fermé . Di geschlossen . Tue closed

MUDAM
LUXEMBOURG

MUSEE D'ART MODERNE
GRAND-DUC JEAN

Pierre Coulibeuf, une œuvre de « cinéma exposé »



Pierre Coulibeuf, *Dédale*, 2009, collection Fondation Iberê Camargo, Porto Alegre, Brésil . Crédit photo: Yves Bresson

Pierre Coulibeuf est l’auteur d’une œuvre « plastique cinématographique ». Ce qu’on appelle aussi du « cinéma exposé » soit une partie de ce vaste ensemble aux contours plus flous, dit de « l’image en mouvement » majoritairement vidéo, qui fait en revanche appel ici à la technique du cinéma (caméra, pellicule, temps de la bobine, lumière, montage), à son histoire (plan, cadrage, séquence) et à une certaine forme de récit.

Elle a, dans ce cas précis, la particularité de s’adosser à l’œuvre d’un autre artiste qu’elle ne commente pas, qu’elle ne documente pas mais qu’elle interprète librement s’autorisant de nombreux écarts. Par ce double positionnement tant physique que moral de la part d’une œuvre filmique qui se montre dans l’espace d’exposition plutôt que dans la salle noire de projection (quoiqu’elle s’y ajuste aussi), et qui est réalisée « d’après » un artiste mais pas « sur » lui, la production de Pierre Coulibeuf se démarque du « film sur l’art ». Du moins, elle repousse les frontières d’un genre qui demanderait à être questionné à l’heure d’une recrudescence des documentaires (produits par les musées ou les maisons de production vidéo) mais aussi du développement des propositions d’artistes revisitant le travail d’un prédécesseur (je pense à Tacita Dean autour de Marcel Broodthaers ou filmant Mario Merz, à Manon de Boer à propos de John Cage, aux sœurs Martin sur une pièce de Dan Graham).

Dans ses films, Coulibeuf va jusqu’à propulser la personne privée de l’artiste en position d’acteur à son insu, comme ce fut le cas de Michelangelo Pistoletto, de Marina Abramovic et, de façon moins surprenante mais pas moins sublime, de la chorégraphe et danseuse Meg Stuart reprise dans sa série *Who’s who ?* (2006). Ce n’est pas exactement ce qui nous

est montré au Musée d’Art Moderne de Saint-Etienne où dans trois œuvres sur quatre, les artistes qui inspirent la réalisation n’apparaissent pas à l’écran. Seul *Cross Over* (2009) présente Erna Omarsdottir, la chanteuse principale du groupe rock PONI en concert, et développe dans les métros de Bruxelles, sous les tags, une déambulation dansée de la protagoniste criant, hurlant et gesticulant à l’extrême de sorte que cohabitent diverses figures démoniaques autant que pacifiques. De cela comme de son rapport à l’autre chanteuse du groupe se construit un monde imaginaire qui évince le reportage. L’on retrouve cette qualité du « dédoublement » cher à Coulibeuf. Par ce biais, il dissout le moi en son « inquiétante familiarité » au profit du déploiement d’identités multiples qui permettent d’ouvrir une brèche sur un inconnu dévoilé au regard de la caméra.*

Ce trait particulier d’un reflet qui diffracte l’image de soi, voilà ce que surligne la courte séquence *Delectatio morosa* (2006) tirée de *Klossowski, peintre-exorciste* (1987-88). S’y dépeint une femme filmée à mi-corps et de côté, se caressant la lèvre devant le miroir. La représentation autant que la référence à Klossowski sont exemplaires. Elles rejaillissent très souvent par le simulacre et le mythe ou la représentation de nos fantasmes et la répétition de nos échappées. Les deux autres pièces majeures disséminées dans l’espace du Mam en témoignent. Elles ne reposent pas tant sur la personne des artistes, respectivement Jean-Pierre Bustamante et le peintre brésilien Iberê Camargo, qu’elles se supportent d’un fragment de leurs œuvres. *Lost Paradise 2* (2002-03) échelonne, d’après une sculpture-architecture de Bustamante réalisée le long du tramway à Orléans, l’histoire très « pasolinienne » d’une rencontre qui ne s’opère jamais vraiment. Elle et lui se croisent à l’arrêt du tram, en contrebas de la maison au

balcon proéminent. À ce balcon « à la Roméo et Juliette », sourde l’absence malgré le va-et-vient des personnes et du moyen de locomotion qui noue les passants – formidablement dédoublé à Saint-Étienne avec le tramway de la ville qui défile derrière les parois vitrées du musée où Coulibeuf a choisi de présenter sa pièce sur deux moniteurs vidéo.

Et ce même dédoublement en cascade prend un caractère particulièrement « tragique » (c’est-à-dire vivant et vital) dans la dernière et importante production de Coulibeuf réalisée à Porto Alegre au Brésil. Le « prétexte » à *Dédale* (2009) s’établit sur un choix de peintures expressionnistes de Camargo ainsi que sur l’architecture de sa fondation réalisée par Alvaro Siza, une magnifique structure labyrinthique blanche et moderniste en zigzag que l’on doit à ce grand architecte portugais dont le style si sensible hérite de F.L. Wright et A. Aalto. L’organisation des lieux en autant de couloirs et espaces nourrit un imaginaire dédalesque qu’affectionne Coulibeuf pour l’avoir déjà exploré dans son long-métrage *Les guerriers de la beauté* (2002-06), d’après une création spéciale de Jan Fabre. Aussi est-ce Ariane qui prend la vedette, la fille de Minos qui avait demandé à l’architecte Dédale de construire un édifice suffisamment sûr pour y tenir enfermé le Minotaure, soit un labyrinthe dont nul ne retrouverait son chemin. Thésée s’étant proposé de tuer le Minotaure, Ariane lui offrit une bobine de fil lui assurant de s’en réchapper contre un engagement de sa part de l’emmener à Athènes. Eperdue de lui, Ariane attendait Thésée à sa sortie de ce lacs de passages enchevêtrés. Or après quelques ébats, celui-ci l’abandonna sur les rivages de l’île de Naxos. Ce qu’en dit le film à proprement parler relève plutôt de l’allégorie à propos de ce qui nous guide et peut nous perdre d’une autre façon. Et de

notre identité changeante à désirer rencontrer l’altérité. Depuis les différents plans tournés sur cette femme en quête de sortir de couloirs labyrinthiques par la fenêtre, le hublot, ou se cramponnant à une aile du bâtiment jusqu’aux travellings la montrant en ville, puis le filmant lui à l’approche sur le rivage ou dans le musée frôlant les tableaux de Camargo telles des énigmes, on perçoit le charivari qui les anime dans un monde fait de « dedans » et de « dehors ». Où tout tourne rond dans sa splendeur naturelle mais où les acteurs (des êtres voyants et parlants) n’en traversent pas moins divers tumultes. On comprend aussi combien Coulibeuf s’affranchit d’un quelconque rendu explicite du mythe et télescope les événements puisqu’au fond, c’est la femme qui semble se perdre dans le labyrinthe. Un grand lyrisme s’empare ainsi des images au point que les jeux d’approche et de distance farouches autant qu’amourachés entre les personnes, valent pour les tableaux furtivement caressés du regard et apprivoisés.

Et toutes ces choses formelles et sensibles que montre le film en soi, le dispositif muséal en douze photographies tirées du film et deux courtes projections en boucle extraites des rushs, accrochées dans les salles adjacentes à la double projection du film (avec dix secondes d’écart), nous les donne à voir avec un souffle et une amplitude qui n’ont rien de grandiloquent, juste une épaisseur et une ponctuation essentielle pour apprécier les images nombreuses à s’enchaîner. La captation visuelle progressive qu’on a au vu du parcours à suivre et l’association des mêmes images légèrement décalées retend la « pensée subjective », devenue d’autant plus lumineuse et limpide.

Isabelle Lemaître

(1) cfr Pierre Coulibeuf, *Dans le labyrinthe / In the labyrinth*, Milan, Sylvana Editore, en coll. avec Mam, St Etienne et Museu Berardo, Lisbonne, 2009 ET Pierre Coulibeuf et Robert Fleck (entretien), *Le Même et l’Autre*, Yellow Now, coll. côté arts, Liège (Crisnée), 2008

Au Musée d’Art Moderne de Saint-Étienne : sept 2009-janv 2010 / www.mam-st-etienne.fr
Au Museu Coleção Berardo, Lisbonne (Belém) : mai-juillet 2010 / www.museuberardo.com

En appendice :

Le Démon du passage (1995-2006) est une autre pièce de P. Coulibeuf qui sera exposée à Lisbonne. Elle s’inspire du photographe Jean-Luc Moulène qui tire cinq affiches des photogrammes du film augmenté ultérieurement de trois photographies par Coulibeuf. Si le scénario croisé tente d’exposer comment la vision surgit de l’amas d’images qui nous traversent (ces démons du passage), l’œuvre dans son ensemble établit la nuance entre l’image en mouvement qui relie et l’image fixe qui isole l’objet. À propos de J.L. Moulène dont l’œuvre photographique s’est amplement développée en extrayant toujours davantage l’objet ou la situation de ses tenants et aboutissants immédiats (ou les y « précipitant »), j’attire l’attention sur la récente publication de Nathalie Delbard (2) qui fait une analyse éclairante autant que précise de ce travail mis en perspective et dont elle relève le tranchant « politique ».

Nathalie Delbard, Jean-Luc Moulène, Paris, éd. PETRA, coll. Esthétique appliquée, 2009

EMPREINTES

(Des lieux et des contextes)

On dit d’un bon whisky qu’il est, selon certains équilibres, empreint des particularismes des lieux et du contexte de sa production. Qu’elle provienne de rivières tumultueuses, de lochs aux profondeurs tapissées de tourbe ou de sources cristallines, s’écoulant sur du granit, du calcaire ou du quartz, acide, chargée en sels ou en fer, la présence d’une réserve naturelle d’eau a depuis toujours conditionné l’implantation des distilleries, qui ne jurent que par sa qualité en revendiquant son influence sur les arômes du whisky. Parmi d’autres facteurs contingents et contextuels, les levures utilisées au cours de la fermentation contribuent à enrichir la palette aromatique en réagissant à des microclimats spécifiques. Aussi, à partir du XXe siècle, les producteurs, contraints de faire vieillir leur whisky au moins 3 ans, commencèrent à s’intéresser aux vertus organoleptiques du chêne (jadis apprécié essentiellement pour sa robustesse et son étanchéité) et à son impact sur la palette aromatique et chromatique. Il est ainsi fréquent que le vieillissement s’opère dans des fûts ayant contenu d’autres alcools au préalable (bourbon, sherry, etc.). L’air ambiant qui s’infiltre à travers les pores du bois a également son importance. Le fût respire, il inhale l’air du pays. Ainsi les whiskies qui vieillissent à proximité de la mer, notamment ceux de l’île d’Islay et de l’île de Skye (Ecosse), s’imprègnent des arômes marins et développent des saveurs salées parfois très marquées.

On peut en dire autant des lambics. On doit aux micro-organismes invisibles présents dans l’air des aliments et des boissons élémentaires : pain, fromage, vin, bière, etc. Des millénaires durant l’homme a apprécié ces aliments de base et ces plaisirs avant que quiconque n’examine la levure au microscope et ne produise des cultures conformes à ses désirs. Si au fil de l’Histoire toutes les bières ont été fermentées par ces levures sauvages, rares sont les brasseries qui persistent à utiliser le procédé de la fermentation spontanée – parmi les plus connues, citons celles de la vallée de la Senne, qui coule à travers et, le plus souvent, en dessous de Bruxelles. C’est cette indomptabilité d’un élément fondamental de la fabrication de la bière qui fait des lambics des bières interpellantes au goût, pouvant choquer ou séduire quiconque apprécie les explorations sensorielles. La micro-flore sauvage produit plus d’arômes et de saveurs vivaces que les levures cultivées. La sauvagerie est excitante. Michael Jackson, critique et spécialiste britannique de la bière et du whisky, l’a exprimé par cette analogie : la bière sauvage, c’est la musique live, contextualisée, en situation, par rapport au studio qui, neutralisateur d’accidents, écrête les nuances, nivelle les productions, homogénéise la création.

Le geste musical est, à l’origine, essentiellement performance. Il se déroule et se dévoile en acte ; ce sont les pratiques de l’écriture, d’abord, et les méthodes de captation, ensuite, qui ont minoré sa valeur performantielle pour lui préférer la forme, abstraction faite du temps et du contexte de l’exécution. Jusque là, la musique a toujours été hic et nunc, entendue lorsque jouée. Cet hic et nunc tend parfois à être retranscrit par certains enregistrements refusant la neutralité et l’aseptisation d’usage en studio. Lo-fi (low-fidelity) est une expression apparue à la fin des années 1980 pour désigner des pratiques adoptant des méthodes d’enregistrement primitives dans le but de produire un son sale, volontairement opposé aux sonorités jugées aseptisées de certaines musiques populaires. Quant aux pratiques qui se chargent de rendre le réel, d’en saisir l’empreinte ou d’y référer, elles ne manquent pas. En 1972, l’artiste anglais David Tremlett réalisait *The Spring Recordings*, consistant en quatre-vingt-une cassettes audio, à chaque fois reliquaire d’un enregistrement en plein air d’un lieu rural d’un des comtés du Royaume-Uni, déposées sur une étagère. Cette œuvre formalise une pratique aujourd’hui répandue, le field recording, qui n’est pas en soi une composition musicale mais plutôt une captation pure et simple d’un environnement sonore déterminé, une tentative de capturer un moment et un lieu précis liés aux circonstances de l’enregistrement. Sans doute importe-t-il de distinguer ici l’enregistrement participant d’un travail de conservation et d’étude (ethnomusicologique ou autre) et la capture comme geste artistique à part entière. De manière générale, les pratiques de field recording révèlent une multitude de manières de tendre le micro vers le monde, en s’intéressant à des objets très diversifiés : la vie quotidienne domestique, la vie d’un lieu, d’une région, certaines activités particulières liées à des industries ou des métiers, des événements qui sortent du quotidien, témoignages de pratiques sociales ou de moments de socialité, comme les carnivals, les fêtes populaires ou cérémonies religieuses, ou plus largement des situations sonores remarquables aux oreilles du collecteur (des glaciers qui se brisent, des chants d’insectes en Asie du sud-est, etc.). Le voyage est également un thème potentiel. Il est au cœur de l’œuvre d’Aki Onda, musicien et photographe japonais travaillant autour des relations entre lieux, musique et mémoire. Onda est bien connu pour ses performances « cassette memories », au cours desquelles il livre un journal intime construit d’ambiances sonores enregistrées sur cassettes puis mixées. Muni d’un micro plutôt que d’un appareil photographique, ce voyageur compile ses enregistrements, les sample, les module et les superpose, figurant, en une masse sonore, le vrombissement du monde. Il n’est pas rare, en effet, que la transformation des enregistrements de terrain, par traitements et filtrages, transforment le son de manière à rendre son origine mécon-

naissable. On retrouve cette même abstraction de souvenirs prélevés chez Francisco Lopez, qui élimine toute dimension documentaire de ses œuvres, ou dans le Sketchbook de Johannes Helden, même si, à d’autres moments, l’artiste se contente d’exploiter les sons de manière purement documentaire (ses voyages en Asie sur Quiet American, par exemple). Notons enfin que la manipulation des sons du réel est au cœur, depuis le milieu du siècle passé, de la musique électroacoustique/acousmatique (Hildegard Westerkamp ou Kristoff K. Roll, à titre d’exemples récents), qui tantôt exploite la relation dialectique entre un impact sonore et la signification liée à son origine, tantôt l’abolit en vue d’un langage musical non-anecdotique abstrait et expressif (Annette Vande Gorne).

Le monde dans toute sa diversité est ainsi l’objet potentiel de captations sonores. Les villes (proches ou lointaines, entre quotidien et exotisme), les régions, les environnements reflètent dans leur diversité les assemblages multiples des géographies humaines (Sarah Peebels, Tobias Hazan, David Jackman, Michael Rüsenberg, Justin Bennett, etc.). Les lieux naturels sont aussi des terrains privilégiés pour de telles captations, qui témoignent d’un monde de diversité méconnu et menacé (Chris Watson, Lionel Marchetti, Peter Cusack, Eric La Casa, etc.). D’autres appréhendent le monde en tentant d’écouter sa matière physique, grâce à des micros ou des capteurs placés dans l’espace, le sol ou des objets (Toshiya Tsunoda, Richard Harrison, Jacob Kirkegaard, Disinformation, Minoru Sato, etc.). Ces gestes relèvent tous d’une attention commune mais à chaque fois particulière accordée à l’ordinaire – infra- ou extra-ordinaire selon les perceptions. Et sans doute ne s’agit-il pas tant de dépeindre le monde, que de le capter pour le rendre autrement, sans qu’il y ait représentation mais plutôt référence. Partir du monde pour y revenir, témoigner d’un réel et aiguïser les perceptions.

Mais au-delà de l’expérience éprouvée par celui qui pose le geste, tendant le micro vers le monde pour en rendre l’écho, l’empreinte, de façon souvent personnelle, à qui revient la jouissance de ces traces et témoignages ? Si whiskies et lambics se dressent fièrement sur les étalages des grandes surfaces commerciales, on ne peut pas dire autant du field recording chez les disquaires les plus communs, pas même, souvent, chez les plus spécialisés. Reste alors à se tourner vers la Médiathèque de la Communauté française de Belgique. Celle-ci propose, au-delà des artistes dont il a été fait mention ici, les enregistrements de nombreux chercheurs et défricheurs sonores du quotidien. La rubrique « genres musicaux » de leur site Internet propose un article détaillé sur la question, lequel réfère à un certain nombre d’enregistrements surprenants. Un guide pour le néophyte qui se laissera rapidement prendre au jeu. D’autant plus que la Médiathèque travaille actuellement sur un nouveau système de classement des collections en marge des courants les plus habituels, bientôt dévoilé, fonctionnant par cellules ou flots thématiques (silence, bruit, corps, temps, recyclage, témoins, utopies, etc.) s’articulant en un archipel global (le terme est celui utilisé pour qualifier cet aménagement expérimental des collections), un système qui fera la part belle au field recording, notamment, lui offrant une visibilité et une contextualisation nouvelle. Le premier objectif du travail est de mettre sur pied une « large embouchure lumineuse et aérée libérant l’accès aux nouvelles formes musicales, alimentées par les ruisseaux et fleuves des courants musicaux plus historiques, et ce à l’intention d’un public non initié ». L’emballage se veut dès lors plus intuitif, poétique et didactique.

Mais quel est l’enjeu d’une médiation appropriée ? Bien qu’il semble de prime abord n’être qu’une curiosité ou un cas particulier de musique expérimentale, cet objet sonore a priori peu identifiable qu’est le field recording se révèle fondamental, en ceci qu’au-delà d’un travail de mémoire et de poésie du quotidien il est peut-être par-dessus tout une manière de penser le contexte avant la forme, les environnements et les situations plutôt que les configurations ex-nihilo. Nous l’avons vu, le geste musical est prioritairement performatif, il se dévoile en acte (dans les actes du langage, un performatif consiste en le fait qu’un

mot ou une expression constituent par eux-mêmes la chose qu’ils énoncent). Approcher le réel pour ce qu’il est, sur le plan musical, c’est être à son écoute, disponible à son immédiateté, dans un monde de surinformation auditive et de saturation des signaux. L’esthétique cagienne, mieux qu’une autre, a mis en exergue cette dimension fondamentale qui lie la pratique musicale, la performance et la vie. Au tournant des années 1950, le compositeur John Cage a en effet renouvelé l’exercice de l’écoute avec 4’ 33”, « quatre minutes trente-trois secondes de silence », mais qui est en réalité constituée des sons de l’environnement que les auditeurs perçoivent lorsqu’elle est interprétée. Cage prétendait que l’une des composantes les plus intéressantes en art était ce facteur d’imprévisibilité par lequel des éléments extérieurs s’intègrent à l’œuvre de manière accidentelle. Cette conception de la performance musicale se révéla décisive pour le développement ultérieur des pratiques néo-avant-gardistes (Fluxus multiplie, la décennie suivante, les concerts et situations expérimentales centrées sur le fait musical et son contexte d’exécution) et elle reste pour les artistes d’aujourd’hui fondamentale en ce qu’elle contribue à nourrir une réflexion esthétique excédant la seule pratique musicale. Invoquant à la fois l’indéterminé (l’aléatoire), la participation ou l’intégration de l’audience dans la situation ainsi créée et le recours au performatif d’une façon résolument neuve (éléments qui se cristalliseront d’une façon étonnante dans la performance historique de 1952, au Black Mountain College), Cage rend possible le dialogue entre des traditions (rencontre d’une conception occidentale du fait musical et d’une appréhension du monde par la philosophie orientale), des expériences esthétiques convergentes (les White Paintings peintes à la même époque par Rauschenberg, apparemment « vides », changeant de ton selon la luminosité et les accidents, ne sont pas loin), et engage l’art dans une voie nouvelle, où performer le réel relève d’une volonté de mêler, loin de toute autonomie, l’art et la vie.

Quoi qu’on attende d’elle, la musique n’est pas déliée d’une situation, d’une concrétude, elle n’est jamais totalement autonome. À croire que la seule chance pour la musique d’être perçue sans trahison, à l’heure où nous avons dépassé la simple trahison des images pour une trahison des perceptions, est d’être vécue ou comprise en tant que situation, autrement dit elle doit être contextualisée pour s’incarner véritablement – par-delà le spectacle, sa scène et donc sa mise en scène, ses effets, ses simulacres. À trop l’abstraire on rêve d’une musique désincarnée, fantôme de l’harmonie et du dépassement. Mais elle n’existe qu’en passant par nous, par un ou des sujets, physiques, psychiques ; elle émane du réel et s’incarne dans un moment et un lieu définis. Elle est un incident de la vie dompté par l’esprit. Elle se vit, empreinte des micro-événements participant de son espace-temps spécifique, elle nous échappe et nous emmène, in fine, chaque fois un peu plus loin.

Sébastien Biset, automne 2009

Voir www.lamediatheque.be. Cfr également le cycle de conversations « Noise : la musique dans tous ses états » proposé par l’auteur à l’Iselp de janvier à mai 2010, qui abordera la question du field recording dans le cadre de séminaires et de rencontres consacrés à la question noise (bruit).



Macba: John Cage, HPSCHD 1969 Installation audiovisuelle Production Joel Chadabe & William Blakeney pour Electronic Music Foundation, Albany, Nova York. ©FluxNews

L'anarchie du silence.

John Cage et l'art expérimental au MACBA

En attendant la venue de « Pure Beauty », l'exposition consacrée à John Baldessari qui a fait ces derniers mois le bonheur de la Tate Modern, c'est sous l'intitulé « L'anarchie du silence » que le Macba accueillait, jusqu'au 10 janvier 2010, ce qui était annoncé comme l'exposition la plus importante sur John Cage depuis sa disparition.

Un coup de chapeau à Bartolomeo Mattioli, directeur du Macba, pour avoir tenté le pari de l'art sonore en invitant Julia Robinson, commissaire de cette expo. Tout un étage du musée lui était consacré. Le visiteur se retrouvait donc vite plongé dans le bain et, pour l'aider à s'immerger totalement, toute une panoplie d'objets divers : des casques écouteurs, de nombreuses partitions annotées, des documents photos, des films d'époque, etc. Un impressionnant circuit didactique qui mettait l'accent sur les diverses connexions que Cage entretenait avec les artistes et les mouvements de son temps. On croquera dans ce parcours de nombreuses œuvres, fruit de collaborations avec Rauschenberg, Duchamp, Nam June Paik, Kelly ou encore avec le mouvement Fluxus.

Pour Cage, une des priorités en art était de laisser entrer l'accident, le hasard. En un mot : la vie. Avec les White Paintings de Rauschenberg (1951), c'est la lumière qui jouait pleinement ce rôle en se déployant sur les toiles vierges. Une vidéo Fluxus de 1962 nous montre un concert-conférence où les membres du groupe avant-gardiste produisent des sons avec des objets trouvés au hasard. Tout cela se fait devant un public médusé ou riant aux éclats. Le plus flamboyant au niveau subversif est sans contexte Nam June Paik. On redécouvre avec plaisir sa petite télévision noire surmontée d'un aimant faisant office d'antenne.

Une autre pièce remarquable, mais de Cage cette fois : le fameux jeu d'échec électronique qui lui a permis d'archiver, en partition sonore, la partie Duchamp-Cage jouée en 1968.

On sortira du lot l'unique pièce à caractère spectaculaire, qui était aussi le clou de l'expo : la reconstitution, dans la dernière salle du Macba, de « HPSCHD » une œuvre de 1969. (Voir photo ci-contre). Cette installation entièrement reconstituée démontre l'intérêt de Cage pour les expérimentations mixant l'art et la technologie. Sur un fond sonore, piloté par un ordinateur, une projection de diapositives et de films d'actualités de l'époque tournait en boucle. En alternance, des effets spéciaux lumineux tapissaient les murs et complétaient ainsi le tableau. Une œuvre qui, à l'époque où elle a été conçue, situait Cage comme le représentant de l'Electronic Live Music.

Seul bémol dans le parcours – et il est de taille – le petit côté fétichiste que prend de facto ce genre de déballage extensif. Il est clair qu'un écouteur pendu à un clou ne remplacera jamais la réalité d'une performance réalisée in situ avec l'artiste présent en chair et en os. L'officiant absent, l'église semble étrangement vide. Difficile de ne pas sombrer dans une douce nostalgie en songeant à l'intensité qui devait se dégager de ces grands-messes où le public et l'artiste communiquaient dans une même ferveur.

Comment faire entrer une pièce sonore au musée sans la décontextualiser complètement ? Les « reliquaires » en art sonore ne parviennent pas véritablement à faire oublier l'intensité d'un flux. Si transmis-

sion il y a, elle ne peut se faire que par l'entremise du « maître » lui-même. La plus belle collection de bouteilles de vin au monde ne remplacera jamais la dégustation en direct. C'était finalement l'une des questions fondamentales qui m'a traversé l'esprit en quittant cette rétrospective. Comme pour éluder cette question, deux expos annexes venaient nous éclairer sur les rapports de connexions entretenus entre l'art et la vie...

« Modernologies » rassemblait une trentaine d'artistes investissant les thèmes de la modernité et du modernisme. Pas moins de 130 œuvres au total pour nous parler des réponses possibles aux questions suscitées initialement par un mouvement socio politique qui véhicule en lui-même une obsession liée à la création d'un langage universel.

L'explicitation de ce thème était mis en équation dès l'entrée de l'expo avec le logo de John Knight, artiste américain travaillant sur les rapports d'autonomie artistique. Il s'agit d'une œuvre de 1982 montrée dans le cadre de la Documenta 7 dont les initiales – JK – affichées en bas-relief sur le mur, ne sont pas destinées à illustrer une exacerbation de l'ego de l'artiste mais plutôt à signaler qu'une singularité prend valeur de communication dans les rapports sociaux que nous entretenons au sein de la collectivité. Une part importante de l'exposition était consacrée aux rapports ville/individu et à leurs conflits internes. Opposant modernisme et courants d'avant-garde, citons cette installation imposante de Christian Philipp Müller (1992) qui revisite, entre autres, les concepts utopiques développés par Nicolas Schöffer dans sa cité cybernétique et du Corbusier à l'exposition universelle de Bruxelles en 1958. Vidéos, archives,

documents d'époque, constituent une véritable mine d'or pour les artistes d'aujourd'hui désirant investiguer ce champ d'exploration. L'exposition dans son ensemble en était la démonstration...

Ray Johnson. Please add to & return.

Plus intimiste mais non moins intéressant était le troisième volet consacré à l'artiste américain Ray Johnson (1927-1995). Petit flash-back sur sa carrière. Il débute en 1945 en étudiant au Black Mountain College. Ses copains de classe se nomment Jasper Johns et Robert Rauschenberg. Il y fréquente John Cage, artiste en résidence qui l'initie aux méthodologies expérimentales faisant intervenir le hasard. Rebelle de nature, Ray Johnson préfère parodier le star système et le monde de l'art. Il décide très tôt de s'exiler à Long Island et de s'adonner au mail art en créant son propre réseau ; une excellente manière pour lui de continuer à communiquer son art tout en restant indépendant, en retrait du marché et des institutions muséales qu'il abhorre. (voir photo en annexe)

Voici donc une excellente idée, dans le chef du Macba, de l'avoir choisi comme challenger à Cage au sein de cette expo. Ray Johnson, l'artiste de l'ombre, inconnu au bataillon, directement confronté à Cage la star. Dès l'entrée de l'expo, la surprise est totale. On déboule sur une impressionnante série de collages qui récupèrent en bloc la mythologie américaine : références à ses idoles avec Elvis, James Dean mais aussi Rimbaud, la bande dessinée, le cinéma et tout le gratin du monde de l'art de l'époque ; le tout archivé dans de grandes colonnes. On retrouve souvent Warhol dans ses collages... Les résonances du pop art sont clairement visibles :

on présente souvent Johnson comme l'un des précurseurs de ce mouvement. D'emblée, on est frappé par le côté minimaliste et construit, presque sculptural, de certains collages qui se découvrent en relief comme de fins gâteaux feuilletés... Une référence aux premières compositions géométriques de ses débuts. L'ensemble dégage une impression favorable qui situe son œuvre à un haut niveau graphique et poétique. C'est le métier qui prime et qui le place du côté de la tradition des classiques, avec des références au mouvement Dada. Les liens avec l'art conceptuel et le mouvement Fluxus sont également présents.

Dans les quelques vitrines, on découvre son travail postal, repérable à son slogan, présent sur chaque enveloppe : « Please add to & return » qui proposait au destinataire de l'envoi de poursuivre lui-même le jeu en intervenant directement sur son collage puis en l'envoyant à quelqu'un d'autre ou en le retournant simplement à son expéditeur. Un concept qui a fait énormément d'émules aux USA et en Europe. Dans ce cadre, on pourrait voir en Ray Johnson un précurseur, avant la lettre, de l'art relationnel...

Lorsque j'ai posé la question du « pourquoi » de cette association Cage-Johnson sur le même étage du Macba, Chuz Martinez, codirectrice du musée, me répondit simplement : « Silence equal anonymous ». Selon elle, le silence de Cage, métaphoriquement parlant, avait autant d'importance que l'intronisation d'un artiste anonyme dans le cadre de cette exposition. Pour l'anecdote, Susan Weil, journaliste au New York Times, le considérait comme « The most famous unknown artist ».

Pour Guy Bleus, le spécialiste du mail art en Belgique, Ray Johnson est plus qu'un simple être humain : il est un véritable mythe, une énigme. Il est vrai que sa disparition brutale dans les eaux glacées d'un fleuve le 13 janvier 1995 contribue à entretenir l'énigme. Le chiffre 13 entoure ce mystère... Tout d'abord, son âge : 67 ans (6+7 = 13). Le numéro de sa chambre d'hôtel était le 247, (l'addition des chiffres donne le nombre 13), etc. Ses admirateurs considèrent que ce fut là son ultime performance.

L.P.



Reunion, 1968. Performance Marcel Duchamp and John Cage, chess game on sounding board. Photo : Shiseko Kubota.



Dear Guggenheim Museum (Spiral, Horse) 1988 Técnica mixta 27,9 x 21,5 cm photo: Bill Orcutt © Ray Johnson, Estate of Ray Johnson at Richard L. Feigen & Co., 2009

Jim Sumkay: « L’urgence et la boulimie ne sont pas un concept mais une attitude d’artiste, une réalité appliquée. »

« *L’art d’attitude existe chez l’artiste lorsque dans son œuvre, l’attitude envers l’art et la vie prend le pas sur le produit esthétique.* »

Cette définition de l’art d’attitude est signée Ben Vautier et datée de 1984. Elle s’adapte comme un gant à l’art de Jim Sumkay. Adeptes assidus du mail art électronique, Sumkay est le nouveau venu dans la grande famille des photos reporters. Pour lui, l’objectif premier est de nous faire partager sa passion en nous livrant à chaud, au jour le jour, la moisson de photos qu’il cueille ci et là, lors de ses pérégrinations urbaines. Par son côté obsessionnel, ininterrompu depuis mai 2005, ce cannibale des cli-

chés “volés” révolutionne le petit monde de l’art, tant habitué aux codes bien huilés du circuit officiel. Je pense bien sûr ici à l’art de la commande docilement voué au service des galeries, des institutions, des collectionneurs et des musées. Evoluant hors du système marchand, dégagé des gros frais de productions et des enjeux esthétiques - il crée son propre dispositif de diffusion via le réseau du net-, Jim Sumkay a tout simplement court-circuité le système. Percutante, sa méthode d’infiltration en rafales dans nos boîtes mails a transformé notre PC en un petit musée ... À l’instar de Duchamp qui, par obstination, a fini par faire entrer ses “objets

trouvés” au musée et, de ce fait, a pu les faire sacraliser par l’institution muséale, Sumkay, avec ses “photos trouvées”, a réussi le tour de force de pénétrer notre intimité en nous nommant de facto conservateurs attirés de ses feuilletés d’images... Plus sérieusement, que signifie le mystère de notre addiction quotidienne? Contrairement à d’autres artistes, jouissant d’une plus grande notoriété et qui utilisent le même procédé, les photos de Sumkay ne finissent pas dans nos poubelles virtuelles. On les retrouve chaque jour avec le même plaisir...

L.P.

Entretien de Jim Sumkay par Lino Polegato, réalisé par mail le 16/12/2009.

L.P.: Comment situez-vous votre pratique? Les images que vous prenez apparaissent-elles d’elles-mêmes ou allez-vous les chercher en vous postant aux aguets dans certains endroits stratégiques?

J.S.: Je ne livrerai pas ici mon arsenal de techniques. Je marche, je vais vers l’événement (ou le non-événement) et l’image, le cas échéant, se construit d’elle-même. Si un décor suggère un personnage qui y est assorti (association texte-image, par exemple), je n’attends guère que quelques secondes. Si rien ne se passe, c’est peut-être qu’une autre image « m’attend » plus loin.

L.P.: Concrètement, comment cela se passe-t-il au niveau de la diffusion électronique de vos photos? À combien d’internautes envoyez-vous vos images? On pourrait facilement vous taxer de cannibale de la photo. Tout ça pourquoi? La gloire? Satisfaire un ego?

J.S.: Il y a un noyau stable de 200 « lecteurs » quotidiens du journal « envoyé ». Je ne veux pas « recouvrir les images de la ville ». J’aime, oui, que le travail (l’exposition) en aval ait des caractéristiques semblables à celui réalisé en amont (la prise de vue). À savoir, un grand nombre de photos, dans la rue, au milieu du public. Il y a un égo-centré dans chaque artiste et, l’amour-propre m’ayant sauvé un jour la vie, je n’éprouve aucune culpabilité à ce propos.

L.P.: Que pensez-vous des photographes plus intimistes qui sont, finalement, tout le contraire de vous?

J.S.: Si vous allez au-delà de l’image, vous comprendrez que mes photographies sont plus intimes qu’il n’y paraît.

L.P.: Qui sont les photographes que vous respectez dans le milieu de la photo, en Belgique et à l’étranger?

J.-S.: Si vous voulez parler de « modèle », je n’en ai pas. Mais j’ai par exemple de la tendresse pour l’œuvre de Willy Ronis. J’ai eu une larme à l’œil en août en apprenant sa disparition. Ce qui me touche également, ce sont les acteurs notoires de l’âge d’or de la photo, pour laquelle il y a une « filiation naturelle ».

L.P.: Y-a-t-il parfois des résistances de la part des gens que vous photographiez? Avez-vous une anecdote crous-

tillante?

J.S.: Pour évoquer les difficultés rencontrées face aux modèles, il n’y a pas que de la résistance. Il y a toute la panoplie de réactions face au miroir ou à l’intrus. Cela va du regard réprobateur aux menaces, en passant par, de rares fois, la tentative d’arracher l’appareil... Pas d’anecdotes croustillantes mais plusieurs modèles involontaires sont devenus de vrais amis...

L.P.: Comment le monde de l’art officiel, le musée de la photo, se comportent-ils avec vous?

J.S.: Je pense ne pas trop intéresser le « monde de la photographie », sans doute parce que je fais un chemin solo, je m’intéresse très peu à ce que font les autres. Par ailleurs, je n’intéresse pas les galeries parce qu’aucune de mes photos n’attend en coulisses (elles sont éditées parfois le jour même sur le site du Musée en Plein air) et parce que j’ai bien plus de plaisir à savoir mes images « vivantes » dans la ville. Avec tout le respect que j’ai pour les photographes « de cimaise », qui visent un public... averti!

L.P.: Au niveau des voyages internationaux, vous vous êtes rendu à La Havane dernièrement, qu’en avez-vous retiré?

J.S.: Les premiers jours, j’ai presque remis en cause la notion même de la photographie, parce qu’il y a une image à faire tous les trente mètres...

L.P.: Les gens réagissent-ils de la même manière là-bas, qu’ici?

J.S.: À cause d’un problème physique, je n’ai pas quitté le centre historique de La Havane. Habitué à la cohabitation avec les touristes (et les photographes) mitraillant à tour de bras, les indigènes ne vous voient plus. Il est beaucoup plus facile d’opérer — même dans les quartiers très pauvres — que dans le Marais à Paris, par exemple.

L.P.: Vous aviez un budget pour le voyage?

J.S.: Le CGRI a refusé d’intervenir sur ce «coup-là», en argumentant, notamment, que je n’étais pas, à leurs yeux, un artiste confirmé. Mais c’est une longue histoire, et non classée encore...

L.P.: Quelle est la définition d’un artiste confirmé, selon vous?

J.S.: Je n’en ai pas, j’attends de cette institution, depuis plus de deux mois, leur définition... J’ai demandé, avec humour mais très officiellement, à l’Evêché de Liège qu’ils me fournissent une attestation de confirmation, sacrement que j’ai

reçu en 1960 ou 61...

L.P.: Vous situez-vous dans de créneau de l’art contemporain et, dans la négative, voudriez-vous en faire partie?

J.S.: Qui opère créativement aujourd’hui est un artiste contemporain ! Mais j’ai toujours détalé quand le mot « groupe » surgit. La plupart des expositions collectives a été source de davantage de tensions que de plaisir, pour l’organisateur comme pour moi !

L.P.: On a l’impression, dans vos photos, que vous mettez tout dans le même sac, sans hiérarchie aucune: politiciens, curés, chats, pigeons, hommes de la rue, etc. C’est l’humanité en voie de disparition qui est revisitée?

J.S.: Je le répète : il n’y a pas de message dans mon travail. C’est juste un portrait de nos paysages urbains animés d’aujourd’hui...

L.P.: Le monde des travailleurs semble vous intéresser, c’est un thème important parmi d’autres?

J.S.: C’est un thème parmi d’autres. J’aime tout autant le monde de la contemplation!

L.P.: Vous m’aviez raconté un jour qu’une photo, c’est comme boire un verre de bière. L’art est pour vous une forme de thérapie?

J.S.: Je n’ai jamais pu dire cela, d’autant que dans ma période alcoolisée, je ne buvais que du vin ! Par contre, oui, il y a une recherche de l’ivresse et une réelle addiction quotidienne. Ce n’est donc pas un hasard si, le 1er mai 2010, sauf accident, je fêterai, sans aucun mérite puisque c’est l’abstinence qui serait difficile, cinq années de journal quotidien ininterrompu...

L.P.: Que retenez-vous, in fine, de votre aventure d’arpenteur dans les rues de Liège? Vous faites ça depuis 2005 et vous m’avez un jour avoué une grande lassitude. Auriez-vous l’impression de vous répéter ou d’avoir tout dit dans le créneau bien spécifique de photo reporter que d’aucun vous ont collé comme étiquette...

J.S.: Quand on se relève d’avoir frôlé la mort, il est sans doute légitime de commencer par réapprendre à marcher autour de son berceau. Quand on a pris un peu d’assurance, on a envie ensuite d’aller voir plus loin, de plus en plus loin. Peut-être aussi, pour y juger l’attachement, par la distance. Il faut dire qu’au début de cette aventure,

je déambulais dans la Cité ardente cinq à six heures par jour, pour en ramener cinq à six clichés qui avaient « un sens ». Aujourd’hui, en matière de « rentabilité », l’expérience aidant, parfois une heure suffit à amener son lot d’une quinzaine d’images du même registre. Forcément, à ce rythme-là, on finit par connaître la plupart des recoins de la ville. On croise souvent les mêmes visages. La photographie étant aussi le plaisir d’être surpris, il est donc logique de ressentir une certaine lassitude. Oui, il y a des répétitions dans mon travail, parce qu’il y a des centres d’intérêt et des thèmes, récurrents. Par contre, énoncer avoir « tout dit », dans n’importe quel domaine (y compris hors artistique) serait à la fois prétentieux et désespérant. Il ne faut jamais perdre de vue qu’il s’agit ici d’un « journal » (à la manière d’un journal intime, écrit), avec ce que cela comporte comme banalités, comme emballements, comme silences...

L.P.: Le rapport compulsif obsessionnel est souvent invoqué pour qualifier votre démarche. Des historiens de l’art évoquent même un rapport indirect à Araki qui est, lui aussi, boulimique dans la production de clichés. Mais ils insistent sur une différence fondamentale : si chez lui, c’est le sexe qui prime, chez vous, ce serait plutôt la mort, la série quotidienne des photos se terminant souvent par des sujets mélancoliques... C’est intentionnel?

J.S.: Vous voyez donc qu’il y a une lecture plus intime qu’il n’y paraît ! Si je clôture souvent (pas systématiquement) la série de photographies du jour par une image plus «sombre», c’est pour mieux marquer la «mort» d’une journée, pour être plus disponible le lendemain, à la naissance de la suivante...

L.P.: Votre art est probablement contemporain dans le sens où il est directement porté par un art d’attitude. Un art proche de la vie. Vous êtes devenu l’ami de Ben Vautier, un des leaders du mouvement Fluxus. Qu’est-ce qui l’intéresse dans votre travail?

J.S.: Je ne suis pas devenu l’ami de Ben Vautier. Celui-ci a pris connaissance de mon travail à l’invitation de Jacques Charlier, en 2005 déjà. Il a rapidement placé sur son propre site (un lien existe sur le nôtre) un diaporama avec quelques dizaines de mes clichés. Ben m’a invité à une exposition collective, en 2006, à Saint Germain (Le Tas d’esprits). J’ai pu alors me rendre compte de nos ressemblances (l’égocentrisme entretenu, la boulimie) et de nos différences (Ben est autoritaire et exhibitionniste, je ne supporte ni recevoir ni donner un ordre et je suis plutôt réservé). Ce qui intéresse surtout Vautier dans mon travail, comme

vis-à-vis d’autres, c’est la (tentative de) «vassalisation» d’un nouveau venu dans le paysage artistique !

L.P.: Sans la technologie numérique, votre travail aurait-il été possible?

J.S.: Je n’aurais jamais envisagé de reprendre la photographie sans les caractéristiques propres à l’électronique. Le numérique permet la proximité (à un coût réduit), la diffusion en temps quasi réel et offre de satisfaire mon impatience sur-le-champ.

L.P.: Pouvez-vous nous parler en bref des projets que vous nourrissez pour le futur?

J.S.: À l’heure de la parution de votre article, je serai peut-être encore à Pise, où je vais tenter le contact avec deux villes proches de celle-ci qui sont jumelées avec des communes wallonnes. Le principe que j’aime appliquer, quand c’est possible, est d’amener à l’étranger des images de Wallonie ou de Belgique et d’en revenir avec le fruit de ma résidence pour ensuite monter une exposition au pays. L’avantage de mes installations, c’est que je peux les emporter comme bagage de soute, par exemple. L’exposition 'Actitudes', à La Havane, composée de 32 bâches de 90 x 70 cm, tient dans une valise et pèse moins de 22 kg, matériel de fixation compris ! En ces temps de crise, réduire (tous) les frais est de mise et apprécié...

En mars, il y aura une installation à la Foire du Livre. Juste après, je monte 'Motus' (déjà présentée à Berlin et Bruxelles cette année, mais augmentée de nombreuses images) dans le cadre de la Semaine de la Francophonie, à Kiev (d’où ces images de repérage du mois de décembre 2009). En été, il y aura plusieurs installations, sur bâches, de mes images de La Havane dont une, confirmée, à Engreux, juste avant une exposition à Liège pour fêter les 5 ans de la mise en ligne. Ensuite, ce sera l’installation de bâches (permanentes), à Engis, Flémalle et Seraing... J’espère aussi monter « 300 Instants », dernier volet de la trilogie eurégionale, à Maastricht. Une résidence est prévue au printemps à Castelmauro, ville jumelée avec Herstal; un projet s’ébauche avec un centre culturel slovène qui voudrait voir exposées mes images de Ljubljana à Belgrade, et inversement... Mais mes projets ont aussi l’avantage de se monter rapidement. Ce sont ceux-là dans lesquels je m’engouffre le plus volontiers, tête baissée, la plupart du temps sans le moindre budget de départ. À l’heure de ces lignes, il y en aura sans doute d’autres... Oui, l’urgence et la boulimie ne sont pas ici un concept mais une « attitude d’artiste », une réalité appliquée.

page de droite: « 8 femmes de Kiev »

J.S.: J'ai subitement eu le désir de faire une sélection 'orientée'...

Il y a comme un fantasme collectif à propos des femmes de l'Est' (il suffit de taper dans Google 'femme de l'est', 'femme Ukraine', et même 'femme Kiev' pour voir se dessiner un entonnoir vers des sites plus commerciaux que conviviaux... Voilà donc ...

Pour info: Jim Sumkay (+32 (0) 475 20 80 30)

<http://www.museepla.ulg.ac.be/opera/sumkay/archives.html> (archives)

<http://www.museepla.ulg.ac.be/opera/sumkay/installations.html> (installations)



) Conversation avec Guy Vandeloise (

dans son atelier, le 12 novembre 2009.

Sylvie Canonne : Comment en es-tu venu à tes objets métaphysiques ?

Guy Vandeloise : Parce que j'en avais le besoin. C'est toujours comme ça que je procède : je fais ce que je ressens. Puis j'interroge le travail. Je me mets à l'écoute du sens, des sens qu'il prend en moi. Ce n'est que quand la peinture est terminée que la réflexion se met en route. De mon ressenti, je déduis une pensée. J'essaie de comprendre ce que j'ai fait. Ce qui me permet de poursuivre ou de remettre le travail en question. De toutes façons, c'est toujours mon ressenti qui a raison, tu sais. Toujours. Toujours.

S.C. : Pourquoi « métaphysiques » ?

G.V. : Quand j'ai commencé cette suite d'objets isolés dans du blanc, dans ce que j'appelle un espace aspatial, je cherchais pour les qualifier un mot qui fasse référence à la notion de spiritualité, sans avoir précisément à utiliser ce mot. L'expression « objet métaphysique » m'est venue. J'ai cherché « métaphysique » au dictionnaire, mais la définition proposée ne correspondait pas au sens que j'y mettais. J'ai fini par consulter, heureusement que j'ai ça, le Grand Robert !

J'y ai trouvé la définition du mot « métaphysique » par Bergson : « S'il existe un moyen de posséder une réalité absolument au lieu de la connaître relativement (comme fait la science), de se placer en elle au lieu d'adopter des points de vue sur elle, d'en avoir l'intuition au lieu d'en faire l'analyse... la métaphysique est cela même ». Je dois te dire que la découverte m'a rendu heureux ! Heureux d'abord que ce mot me soit venu à propos de mes objets et puis parce que la définition de Bergson correspondait exactement à ce qu'intuitivement je cherche à faire passer dans ma peinture.

Et puis, comme cela m'est arrivé plusieurs fois, mes rêves, auxquels je suis attentif, m'ont confirmé dans ma direction.

L'un d'eux parlait clairement d'un dictionnaire d'objets métaphysiques. En voilà la trace dans mon carnet, c'était le 7, 8 juin 2009. A partir de ce moment, je me suis senti dans la nécessité incontournable de creuser cette voie qui m'invitait à réaliser « un dictionnaire d'objets aux formes premières ». Il était question de la quintessence de la forme et de la couleur matière. C'était terriblement précis. Il était fait allusion à des images grossièrement imprimées. Ce qui signifie, dans ma traduction, que l'objet est l'objet mais sans être l'objet. En tout cas c'est ainsi que l'ai perçu quand je me suis réveillé. Ca m'a conforté dans ce travail.

S.C. : Tes images ne sont pas grossièrement faites. La plupart sont au contraire détaillées, nuancées, précises.

G.V. : C'est vrai. « Grossièrement » m'a un peu surpris. J'hésitais à en t'en parler.

S.C. : Sans être photographiques, elles restent très fidèles à l'objet.

G.V. : De rapport, non pas à l'image imprimée, mais à l'objet, certainement. C'est fidèle, effectivement. C'est fidèle, mais si tu voyais l'objet réel, tu te rendrais compte qu'il est transformé par la peinture.

S.C. : Oui, je dis fidèle mais je vois aussi que cet objet est transformé, transcendé. Par la peinture, dans son isolement, il n'est plus seulement un objet physique, profane.

G.V. : C'est comme si se créait un triangle équilatéral entre moi, l'objet et la peinture. Je dis bien équilatéral, parce que, non que je sois obsédé, ça rejoint toujours la nécessité d'établir un rapport d'équité entre ces trois entités. Un dialogue avec la forme-matière. C'est-à-dire avec le corps même de l'objet en rapport à mon propre corps et au corps de la peinture.

La matière est extrêmement importante. C'est en elle, en effet, dans le corps même de la matière et de l'objet que se trouve son être. Ce qu'on appelle le plus « haut » n'est-il pas la plus bas ? Ce qu'on appelle sottement le plus bas !

S.C. : Pourtant, ces peintures ne sont pas en matière. Tu me disais même que tu ponçais la toile.

G.V. : Il n'y a pas beaucoup de matière mais il y en a. Et elle est vibrante, contrairement à ce que je faisais auparavant. Avant, ma peinture était essentiellement plane. Je travaillais par aplats.

S.C. : Qu'est-ce qui a changé ?

G.V. : Disons qu'auparavant, mes peintures étaient apparemment plus abstraites. Je m'attachais à dire la structure interne d'une fleur, d'une pierre, d'un objet, leur écriture. Ici, la totalité de l'objet y est et pas seulement dans sa forme.

En fait j'avais un manque. Il est devenu important de dire le « moi » de l'objet. De manière à ce que ce qui m'importe apparaisse. Le problème étant alors de retrouver par la peinture ce moment de communion que j'ai vécu avec lui dans sa totalité. Puisque c'est cette relation vécue qui justifie le fait que je l'ai choisi comme point de départ de mon travail, plutôt qu'un autre. Dans un premier temps, je m'attache à la forme de l'objet mais à un certain moment, je sens bien que je m'en écarte parce que mon rapport à la peinture me demande autre chose. Quand je mets la peinture en place, quelque chose me dit, ça oui, ça non. Ce qui forcément élimine tout une série de perspectives au profit d'une seule, qui est de rapport plus précis à un inconnu en moi. Et qui s'élabore en chemin. Pas à pas.

S.C. : Dans le moment vécu. A un autre moment, peut-être prendrais-tu une autre direction...

G.V. : Absolument. Dans la majorité des cas, l'objet pourrait être repris. Je pourrais en faire une série. Tu sais, j'en reviens toujours à l'importance de l'impressionnisme. C'est pour moi, voir dans le regarder. L'impressionnisme, c'est regarder. Monet et Cézanne en déduisent par la suite, qu'en regardant, ils se retrouvent hors problèmes, hors archétypes divisés, hors conflit intérieur, si tu veux, et donc, disponibles. Unifiés. Entrant en rapport d'amour avec l'objet ou le paysage auxquels ils s'attachent.

Ma démarche, c'est celle-là. Ce n'est sans doute pas pour rien que dans les années septante et, à l'époque, sans savoir très bien pourquoi, j'ai peint un hommage à l'impressionnisme, de plus de 6 mètres ! Je suis convaincu qu'un des moyens de sortir de notre merdier,

c'est de focaliser sur tel ou tel objet. Etant dans cette attention, les problèmes s'évacuent. Ce qui permet de vivre un rapport au monde dans sa totalité, de voir. Un autre moyen pour « voir » à nouveau est diamétralement opposé à ce que je viens de dire puisqu'il passe par la distraction. Un coup de téléphone, par exemple, me fait sortir de « moi ». Ayant été dérangé, quand je retrouve ma peinture, je suis sorti de mes références culturelles, de mes traumatismes quels qu'ils soient, de ma pensée. Je suis retombé dans mon corps et Dieu sait si c'est bien de retomber dans son corps. De quitter sa seule tête. En fait, je ne crois qu'à la qualité de mes sensations, à mon ressenti. Et c'est ce ressenti que je dois retrouver pour voir clair.

S.C. : Pour voir avec un regard qui n'est pas seulement celui des yeux de chair. Quand on voit plus vastement.

G.V. : Absolument.

S.C. : J'adore !

G.V. : Je sais bien que tu adores ! Le problème est d'essayer de vivre dans le quotidien ce que l'on parvient à vivre avec sa peinture.

S.C. : La place que tu donnes à l'objet dans l'espace de la toile est importante, non ? Il est toujours centré.

G.V. : Ca m'a beaucoup posé question, le positionnement de l'objet. Si j'ai choisi de le centrer, c'est que, sans cela, je basculais dans des questionnements esthétiques.

S.C. : Et puis, s'il n'est pas complètement centré, il reste dans l'espace physique, profane, on n'est pas dans l'éternité. On ne touche ni à l'essence de l'objet, ni à la nôtre.

G.V. : Voilà. J'y étais nécessairement contraint. A l'heure actuelle, cette question me pose des problèmes énormes. Il est bien évident que je peux vivre un moment de rapport avec un objet qui se trouve à ma droite, à ma gauche, en bas, en haut.

S.C. : Centrer l'objet te permet de retrouver ton centre, non ?

G.V. : Ah oui ! Ce n'est pas con, tiens ça, Sylvie.

S.C. : En peignant l'objet centré, tu te centres. Tu quittes le temps linéaire.

G.V. : Hors temps, hors espace, oui. Je me souviens d'une psychanalyste qui mettait le temps en relation à la sensation et l'espace, au sentiment. Ca me semble assez juste, dans la mesure où quand tu es dans le temps, instant après instant, tu es dans la sensation, alors que le sentiment se développe, me semble-t-il, beaucoup plus comme un espace. Tu ne crois pas ?

S.C. : Je ne ressens pas beaucoup de sentiments dans ton travail, comme s'il en était purgé. Dans un regard platonicien.

G.V. : Je vois ce que tu veux dire. Mais voilà quelque chose qui m'inquiète. Etre archétypique, idéiste, là pour moi c'est inquiétant !

S.C. : Oui. Mais est-ce qu'un archétype ne concerne que l'idée ? Je ne pense pas. L'essence d'un objet, ce n'est pas que l'idée de l'objet.

G.V. : L'archétype paternel dominant induit l'idéisme. Tu évoques Platon.

Figures-toi que je suis en train de lire un dossier sur Socrate, publié dans la revue Lire et le dernier essai de François Roustang, « Le secret de Socrate pour changer la vie », en s'oubliant ! Autant dans le dossier de Lire que chez Roustang, il est dit à quel point Platon aurait récupéré Socrate, l'aurait fait sien pour constituer un système, une voie. Fatale. Que, justement, Socrate récuse. Lui qui n'a rien écrit de manière à ce que sa pensée ne soit pas formalisée. Ce que fera Platon avec son système des idées. C'est un sérieux problème, pour moi que ma peinture puisse être perçue comme l'expression d'une idée.

S.C. : Je ne crois pas qu'elle soit l'expression d'une idée. Peut-être y a-t-il dans le petit gobelet rose, par exemple, et qui me touche beaucoup, peint comme tu l'as peint, quelque chose d'autre qu'un gobelet rose. Et ce n'est peut-être pas l'idée d'un gobelet. C'est pour moi comme s'il contenait autre chose. Ca me frappe. Si je suis là, avec, je ressens des émotions enchâssées en lui. Comme s'il me permettait de me relier à elles par une série d'amplifications. Pour moi, le petit pot ocre rosé, c'est un vase de sentiment.

G.V. : Tu crois ? Pourtant j'ai l'impression que c'est un travail qui est tout à fait juste.

S.C. : Je ne disais pas qu'il n'est pas juste. J'ai l'impression que ce qui est recherché c'est une sorte de quintessence de l'objet. La quintessence comme ce qui viendrait, par alchimie, unifier les quatre directions d'une rose des vents. D'une sorte d'écartèlement, de tension permanente en nous entre nos pensées, nos

sentiments, nos intuitions, nos sensations.

Elle les réunit en un centre mais dans une dimension autre, dans une dimension qui a pivoté. On entend souvent le mot comme ce qui est l'essence d'une chose mais cette essence, ce cinq, naît de l'alchimie des quatre.

G.V. : Tu me ravis. C'est inouï. Parfois je suis carrément ahuri de retrouver le sens originel des mots.

S.C. : Pour la pierre ocrée c'est différent.

G.V. : C'est une peinture que j'aime bien. Mais tu as raison, c'est différent. Il se pourrait que, dans ce cas-là, le plaisir à peindre ait triomphé. Tu vois, tu commences à peindre et ça vient. Et tu es bloqué par le fait que c'est tellement bien venu. Tu ne peux plus rien y changer. D'ailleurs, faut-il changer quelque chose ?

S.C. : Peut-être que ça dit aussi qu'à certains moments, on est plus dans un de nos pôles que dans les autres. Tantôt la sensation domine, tantôt le sentiment, Tu cherches l'équité mais elle n'est pas toujours possible.

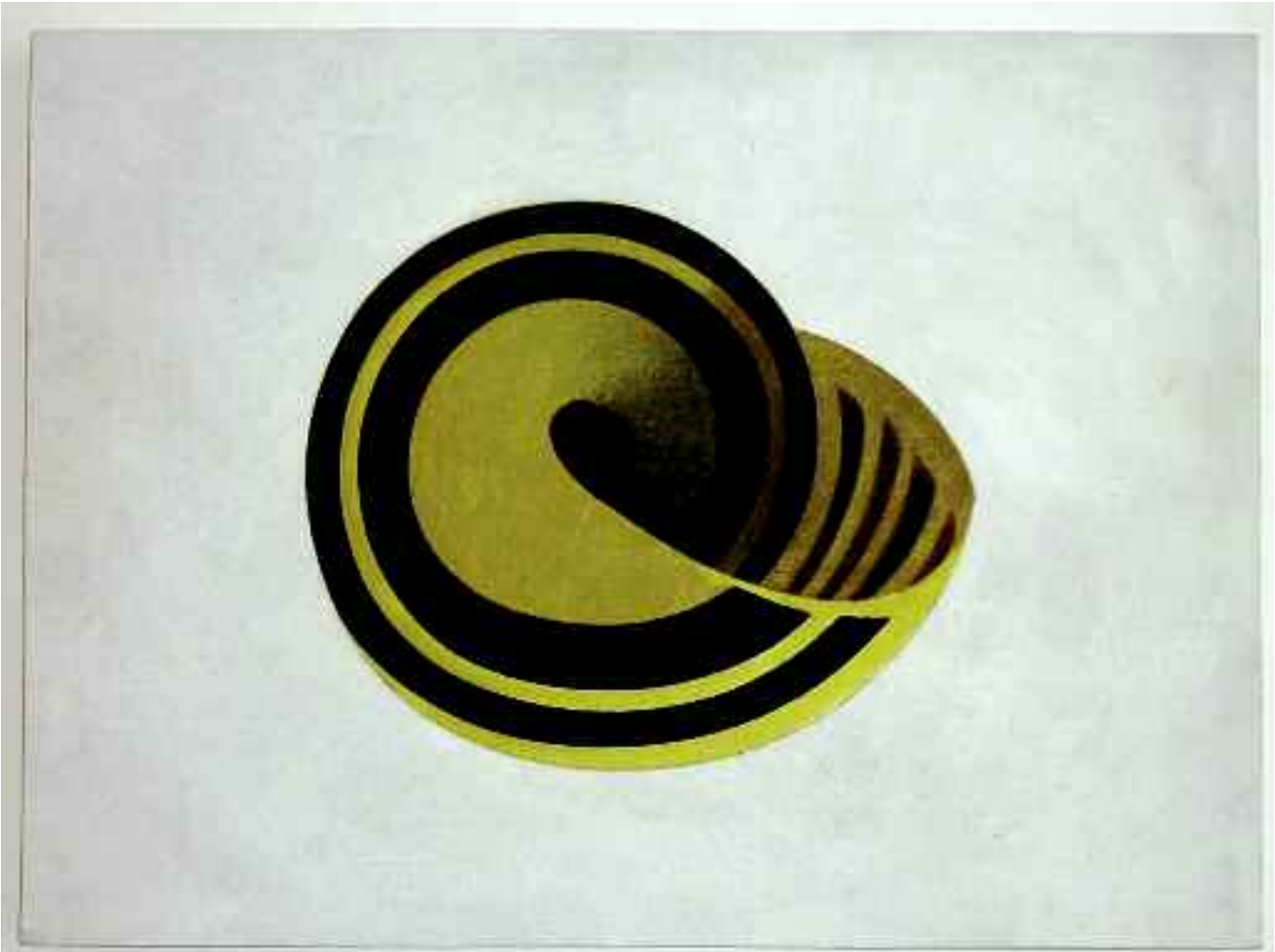
G.V. : Voilà. La peinture de la mangue, aussi, tu te souviens, est venue de manière très spontanée. Quand elle a été finie, je n'y ai plus touché. Mais une part de moi pense à une autre mangue. Ce serait d'ailleurs assez amusant d'en faire une autre version.

S.C. : Pour revenir à la coquille. Elle me paraît plus désincarnée.

G.V. : Hors des données de la vie sensorielle. Certainement.

S.C. : Ce n'est pas facile de comprendre ce qui se passe pour chaque





Guy Vandeloise, “Objet métaphysique”, coquille d’escargot, peinture à l’huile marouflée sur bois. 2009. Crédit photo: FluxNews

peinture. Ca semble la même démarche, mais chacune pourtant dit des choses uniques.

G.V.: Mais fondamentalement, je tends à ce que l’un des donnés ne l’emporte pas sur les autres.

S.C.: Il n’y a pas toujours le même rapport entre l’espace et l’objet.

G.V.: Cela varie en fonction du moment. Je fais des essais pré-alables. Mon rapport à l’objet décide du choix de telle ou telle surface de travail, que je maroufle de manière à lui donner plus de densité.

S.C.: Et le blanc ?

G.V.: Le blanc sans nuance, c’est l’archétype paternel. Il renvoie la lumière, aveugle. Alors que le noir, c’est le contraire, c’est l’archétype maternel. Il absorbe, étouffe. Le blanc naît de la rencontre

de toutes les couleurs. Il dit, à l’instar de l’or avant la renaissance, l’univers dans sa totalité. Pour qu’il n’aveugle pas, je ne suis pas le Dieu archétypique de l’Ancien Testament ! je le fais vibrer, je le sens ainsi, comme peut vibrer l’espace aspatial particulière. Par ailleurs, la vibration du blanc fait que l’on perçoit mieux les fils de chaîne et les fils de trame qui, dans l’histoire du textile, rendent compte de la rencontre de la verticale et de l’horizontale, des mondes transcendant et immanent. Avec l’importance accordée au point qui dit ces rencontres-là. Nous sommes tous et toutes sur la ligne horizontale, la ligne de la vie et à certains moments, si on évolue bien...

S. C : Si on évolue bien !

G.V.: On monte sur une autre horizontale, par le biais d’un fil vertical. Je ne fais pas un foin, de tout ça, mais cette symbolique universelle des choses est ancrée en nous, même si on l’ignore.

Même si cette conscience ne conduit pas à une vie facile, partager ça avec mes étudiants m’a toujours semblé essentiel. Je me disais que les personnes prêtes à l’entendre m’entendaient. Moi-même, je me souviens de choses qui m’ont été dites, que j’ai gardées en mémoire, mais qui au moment même ne dégagait aucun sens pour moi. Ce n’est que beaucoup plus tard que ces propos me reviennent et que je peux les faire miens. Parce que, à ce moment-là, je les vis et je peux enfin les reconnaître. Aujourd’hui, parfois très longtemps après, d’anciens étudiants me rappellent comme certains de mes propos ont trouvé écho chez eux, des années plus tard. La difficulté étant de dire les choses simplement, sans en créer un système. Et il est clair que tout cela doit, à chaque coup, être personnalisé, vécu par chacun. C’est ce qui fait la distance énorme entre Socrate et Platon. Platon en fait un système. Socrate te renvoie à toi, à ton propre chemin.

S.C.: C’est la dimension de la vie, un fond commun, qui a à s’incarner, se vivre, de façon singulière, unique, dans tout ton être, ton corps.

G.V.: Il est le fait d’une personne unique dans un espace-temps précis. Parce que chaque génération et là-dedans, chaque personnalité, a forcément sa manière propre d’incarner les choses. Et le lieu où l’on est a évidemment son importance.

Chacun de nous a en lui un pôle féminin et un pôle masculin. Depuis très longtemps, malgré les apparences, le pôle féminin a été mis de côté. C’est celui qui permet de se mettre en rapport profond aux choses. Et il est très souvent évacué. Aujourd’hui, on est dans l’ère du concept. De toutes façons, un pôle triomphe, après l’autre. Dans l’histoire de l’art, on passe ainsi de la domination d’un archétype à la domination de l’autre. Du classicisme au baroque, du néo-baroque au romantisme... Ce sont des aller et retour. Dans tout ça, il existe pourtant des gens qui, malgré les genres, du fait de leur ouverture profonde, qu’ils ne connaissent même pas eux-mêmes parfois, font la synthèse des opposés. J’ai le sentiment que le chef-d’œuvre est toujours un travail qui permet que les deux parts de l’être, masculin et féminin, s’interpénètrent. Même sans le vouloir, même contre le point de vue de l’artiste.

S.C.: Dans tes peintures, cette relation est vécue dans l’instant.

G.V.: La notion d’instant est importante. C’est l’éternité dans l’instant. Si possible !

S.C.: On en revient à la relation, à la tentative de traduire ce moment, cette éternité, de lui donner corps.

G.V.: C’est ce qui nous renvoie à l’impressionnisme, l’importance de l’instant. Qui, à un autre niveau, se retrouve chez les Zen. Ce dont nous parlons est à la fois physique tout en étant autre chose que physique.

Guy Vandeloise, “Objets métaphysiques”
expo galerie Flux, prolongation jusqu’au samedi 6 février 2010. Rens. +32 4 2532465

En attendant le feu vert des ayants droit, « *Le musée des signatures* » l’exposition de Jean-Paul Thenot qui était programmée fin février à la galerie Flux est mise en veilleuse par une procédure juridique... C’est Jérôme Considérant (lauréat du prix du Hainaut) qui assurera l’intérim du 13 au 25 février

Je me propose de montrer à la galerie Flux un ensemble de signatures pour rendre hommage au corps symbolique des artistes. Partant de l’idée du double corps du roi, que l’on doit à l’historien Ernst Kantorowicz, je pense que, tout comme le roi en son temps incarnait le divin auprès de ses sujets, l’artiste, de nos jours, au-delà de sa personne charnelle, incarne une sorte de transcendance auprès des regardeurs... D’un côté un corps physique, mortel, visible, altérable, corrompible comme celui de tout un chacun, et de l’autre un corps éternel, sacré, comme intouchable, déjà quasi glorieux et qu’on appelle Rembrandt, Goya, Duchamp, Picasso, Vinci, Pollock, Breughel, Magritte, Raushenberg, Filliou... Dans cette perspective, la trace de ce corps glorieux de l’artiste, c’est sa signature même, objet sacré et marque vénérable, symbolisant ce qu’il a apporté aux hommes et au monde. Ce signe, ce paraphe, cette signature de l’artiste vient accorder le label d’authenticité à sa pensée et à ce qu’il a apporté au monde, en même temps qu’elle le distingue de la multitude. L’impérative nécessité d’avoir une autorisation de la part des ayants droit des artistes décédés, la difficulté pour réussir à accéder jusqu’à eux pour cette requête,

bref toutes les contraintes et les embarras juridiques qui vont jusqu’à considérer ces signatures comme de pures et simples contrefaçons, m’interdisent de les montrer de suite, ici et maintenant, ayant besoin de temps pour dépasser ces obstacles administratifs. Certes la signature n’est pas un élément anodin. Le nom, la signature de l’artiste, comme marque de fabrique est devenu le seul référent du marché. En affirmant l’individu et la personnalité, elle est une véritable mise en scène de chaque artiste. Je désire simplement restituer à la signature sa valeur proprement imaginative, créative et artistique, sa simple beauté et sa vérité: en faire un agrandissement en relief, et la fixer sur un mur, de manière à lier pour chaque artiste, corps et signe. Pourtant, à l’heure d’internet, ce parcours du combattant juridique pour montrer en trois dimensions un hommage aux artistes a quelque chose d’étonnant. Et l’on comprend dès lors que d’aucuns s’insurgent face aux contraintes des droits et des autorisations. Le Critical Art Ensemble montre que l’industrie s’appuie sur l’originalité ou l’unicité des produits afin d’en assurer la rentabilité maximale. Le mouvement anticopyright (Copylift) dont l’Internet représente le modèle et l’outil privilégié, lutte quant à lui pour l’abolition du droit de propriété

Le musée des signatures: Report pour cause de censure...

des œuvres de l’esprit, aboutissement logique de la « fin des temps modernes ». Quant aux citations, et aux remix où le remixer devient plus important que l’instrumentiste, ils font se questionner Nicolas Bourriaud: « L’art contemporain tend à abolir la propriété des formes, en tous cas à perturber ces anciennes jurisprudences. Se dirige-t-on vers une société qui délaisserait le copyright au profit d’une gestion du droit d’accès aux œuvres, vers une sorte d’ébauche du « communisme des formes » ? De Debord et des situationnistes aux copier-coller quotidiens sur Internet, le détournement a déjà vécu de beaux jours. Travailler avec les signes émis par d’autres ou inventer des modes de codage et des protocoles d’usage pour des signes devient de nos jours une méthode de travail pour un nombre grandissant d’artistes. Aussi les droits de reproduction parfois exorbitants nous interpellent, au sens où ils risquent d’être un frein réel pour la création contemporaine... Dans un article du journal « Le Soir » du 2 janvier 2006, Alain Berenboom déclarait: « La propriété intellectuelle devrait aussi prendre en compte l’évolution de l’art

[...] sous peine d’exclure certains de ses acteurs [...] Mais l’urinoir de Duchamp ou le Carré blanc sur fond blanc de Malévitch sont-ils réellement des œuvres protégeables si l’on se donne la peine de prendre un peu de distance par rapport à ces œuvres que le temps a mythifiées ? Si certains créateurs se veulent agitateurs d’idées, pourquoi alors vouloir en tirer monnaie en cadenassant leur circulation »... On ne parle jamais de la signature en tant que telle, on ne critique jamais sa conformation, sa texture, son graphisme ou sa couleur. En découvrant toute une collection d’artistes célèbres dont la signature, lien entre corps et signe, est plus ou moins connue, notre pensée peut vagabonder, sur la forme, la constitution, en un mot sur l’anatomie de cet « objet » qui semble exprimer mieux que tout ce qui reste des corps glorieux lorsque les corps mortels ont déjà disparu. Dans notre société mercantilisée à outrance on ne la considère que par ce qu’elle permet de gagner ou de perdre. Parfois l’artiste est devenu un fétiche et sa signature un logo, à l’égal de n’importe quelle marque de soda, de dentifrice, de montres, d’automobile ou de

vêtement de luxe, cas où la valeur marchande de la signature compte plus que la valeur artistique de l’œuvre. Par la mise en scène de signatures dont on perçoit l’ombre portée, comme un inconscient impalpable, chaque regardeur peut jeter un regard neuf sur chaque artiste, avec ses propres réminiscences, ses émotions et son imaginaire. Nous sommes d’emblée questionnés sur « faire œuvre de la signature » et sur le fait qu’un artiste nous présente une sorte d’histoire de l’art en signatures. Espérons que les ayants droit accepteront volontiers que leurs glorieux ancêtres figurent en bonne place, au milieu de leurs pairs, dans ce musée des signatures...

Jean-Paul Thenot
Décembre 2009.

Il n' y aura pas d' é lé phant dans le magasin de porcelaine

La porcelaine est utilitaire. Le design en a fait un objet de formes. Des plasticiens lui donnent parfois le statut d'œuvre d'art. C'est le cas pour ceux qui ont travaillé avec la Manufacture de Sèvres.

L'expo du Grand Hornu accueille le visiteur dans une ambiance intelligemment intimiste. La scénographie imaginée par Adrien Rovero permet à chaque pièce d'être mise en valeur et à l'ensemble d'infuser dans une clarté diffuse et chaleureuse. Déambuler entre les présentoirs devient visite de courtoisie à des célébrités heureuses de présenter des créations souvent inattendues.

Pour ses assiettes, Alechinsky s'est souvenu du bleu des porcelaines de Tournai d'autrefois. Vincent Barré a conçu des « *Étuis* » en grés chamotté émaillé évoquant des coquillages aux textures rythmées. Calder est resté fidèle à ses mobiles à ceci près qu'ici, dessinés sur la matière, ils perdent une part de leur raison d'être. Aurélie Nemours a poursuivi son travail géométrique en une superbe stèle d'une trentaine de plaques colorées.

Pucci De Rossi s'empare d'une tradition de la manufacture afin de transformer un vase Médicis en une sculpture aux allures très actuelle de boulons et d'écrou tandis que José Levy, à partir d'objets produits par la manufacture recrée des présences envahies

par une étrange mousse en biscuit blanc. De leur côté, les « *Jeux de miroir* » de Fontana et Cordoleani s'incarnent en éléments qu'on imagine volontiers issus de carrosserie automobile. Yong-Ping mise sur l'humour. Son « *Tatou sur la table de Napoléon III* » est résolument drôle, à la limite entre la parodie et l'impertinence. Quant à « *La Bocca* » de Lavier, elle n'est qu'une imitation de Dali, remarquable surtout par la prouesse technique de sa réalisation.

Entre sculpture et design

Les entrelacs de Christian Biecher crée une paroi aérée dont la structure se pare de mouvements ondulatoires qui chorégraphient l'espace. Le couple Poirier imagine une sorte de maquette consacrée aux ruines égyptienne, conjonction de l'histoire de l'art antique et de la fiction propre à notre époque. Nathalie Talec, elle, donne à son traîneau hyperréaliste une présence poétique liée à la matière de la porcelaine tendre. Une matière qui métamorphose les entassements de chips de Wambaugh en dépotier élégant bien plus que polluant.

L'étude dorée de Louise Bourgeois se concrétise en une créature hybride, griffue et mamelue, sorte de statue mythologique pour un panthéon fantasmatique. Fabrice Hyber, lui, piète un homo écolo aussi vert



Photo Nature's Study de Louise Bourgeois © Martine Beck Coppolla

qu'extraterrestre. Johan Creten a décliné de façon baroque ses perceptions du sexe féminin en jouant avec des analogies florales. Il rend également hommage à Bernard Palissy, l'inventeur de la poterie émaillée, par une série de « *Vagues* » aux sinuosités à la fois sensuelles et foisonnantes. L'érotisme est l'apanage de Françoise Quardon. Elle associe kitsch et raffinement, élégance et violence.

D'autres créations rejoignent le design puisqu'elles sont sensées avoir un rôle utilitaire. Ainsi les coupes épurées de Grandesso et Ambroselli, les amphores d'Arp, les vases d'Arman, Charpin ou Bureaux ou les innovations de Sottsass qui magnifie le monde industriel. La pureté des arrondis des services à café de Cloud invite à la saveur. Les bijoux d'Annabelle D'Huart s'inspirent du monde maritime et ceux de Céline Clairon collectionnent les insectes. Tout est empreint de cette beauté particulière qui tient à la matière même, à sa cuisson, à sa fragilité.

Michel Voiturier

Au Grand Hornu, 82 rue Sainte-Louise à Hornu jusqu'au 18 janvier. Infos : 065 61 38 85 ou www.grand-hornu-images.be
David Caméo, Françoise Foulon, René-Jacques Mayer, « *Feux continus* », Paris, Archibooks/Sautereau, 158 p. (24€)

LA MARQUE JEUNE

LA MARQUE JEUNE

l'expo

Ah, les jeunes d'aujourd'hui ! Privilegiés mais jamais contents. Comment les comprendre ? Ils passent tout leur temps devant la télé ou sur leur console de jeux, ou alors ils traînent dans la rue pour écrire des graffitis, faire du tapage, provoquer des bagarres. Et à l'école ce n'est pas mieux : ils rackettent, ils vendent de la drogue, parfois même ils tuent. **Comment ne pas avoir peur quand on voit tout cela aux informations ?**

Ce discours d'insécurité véhiculé par les médias est le point d'ancrage de l'exposition. D'un âge d'or fantasmé où l'enfant, en douceur et constamment encadré, devenait peu à peu adulte, l'exposition raconte les générations successives de jeunes turbulents, met en scène les peurs provoquées par leurs comportements déviants, étale la récupération de la révolte par le marketing. La scénographie intègre dans des espaces aux esthétiques forcées des objets rituels d'autres cultures faisant des contrepoints. Elle souligne l'importance de ces rites comme outil de compréhension du monde et outil d'intégration au monde.

LA MARQUE JEUNE

5 mars au 15 août 2010, à Liège

La Province de Liège, par l'intermédiaire de son service Culture, est fière d'accueillir au Musée de la Vie Wallonne, Espace Saint-Antoine, l'exposition **La marque jeune**, conçue et réalisée par le Musée d'Ethnographie de Neuchâtel. Cette exposition, qui a connu un grand succès en Suisse, témoigne, comme tous les projets menés par le MEN, de la pertinence, de l'originalité et de l'audace qui font la réputation de ce grand musée.

PAS AGES

MEN

Province de Liège
Culture

LA MARQUE JEUNE

LA MARQUE JEUNE

l'expo

Ah, les jeunes d'aujourd'hui ! Privilegiés mais jamais contents. Comment les comprendre ? Ils passent tout leur temps devant la télé ou sur leur console de jeux, ou alors ils traînent dans la rue pour écrire des graffitis, faire du tapage, provoquer des bagarres. Et à l'école ce n'est pas mieux : ils rackettent, ils vendent de la drogue, parfois même ils tuent. **Comment ne pas avoir peur quand on voit tout cela aux informations ?**

Ce discours d'insécurité véhiculé par les médias est le point d'ancrage de l'exposition. D'un âge d'or fantasmé où l'enfant, en douceur et constamment encadré, devenait peu à peu adulte, l'exposition raconte les générations successives de jeunes turbulents, met en scène les peurs provoquées par leurs comportements déviants, étale la récupération de la révolte par le marketing. La scénographie intègre dans des espaces aux esthétiques forcées des objets rituels d'autres cultures faisant des contrepoints. Elle souligne l'importance de ces rites comme outil de compréhension du monde et outil d'intégration au monde.

LA MARQUE JEUNE

5 mars au 15 août 2010, à Liège

La Province de Liège, par l'intermédiaire de son service Culture, est fière d'accueillir au Musée de la Vie Wallonne, Espace Saint-Antoine, l'exposition **La marque jeune**, conçue et réalisée par le Musée d'Ethnographie de Neuchâtel. Cette exposition, qui a connu un grand succès en Suisse, témoigne, comme tous les projets menés par le MEN, de la pertinence, de l'originalité et de l'audace qui font la réputation de ce grand musée.

PAS AGES

MEN

Province de Liège
Culture

La bande dessinée est-elle un art mineur ?

Le laboratoire expérimental de Chris Ware

En regard du développement exponentiel des *Cultural studies* dans les pays anglo-saxons, il faut reconnaître que les intellectuels du Continent se sont toujours montrés frileux face aux produits de la culture populaire. Mises à part quelques sorties récentes sur *Matrix* (pour prendre l'exemple le plus criant), l'engouement reste modéré. On sait que le monde de l'art n'est pas privé de zones obscures, « mineures », peu fréquentées par les théoriciens qui font autorité. Dans le domaine des études théoriques, les aspects populaires de notre culture passent facilement à la trappe. Mais qu'entend-on exactement par *populaire* ? Question immense, réponse souvent stéréotypée : ces choses qui plaisent directement, qui se consomment sans grand effort, qui sont accessibles à tous. La bande dessinée, bien entendu. On peut sans se tromper déposer au pied du sapin les classiques indémodables. Au mieux, la bande dessinée est associée au divertissement, au pire, elle est un « art » de digestion.

Pourtant, en marge des maisons d'éditions les plus commerciales, les éditeurs indépendants et collectifs expérimentaux défendent une activité autrement révolutionnaire. Par ailleurs, la bande dessinée de grande distribution n'est pas l'ennemie absolue des auteurs plus novateurs. Surtout si elle n'altère pas notre capacité à reconnaître les œuvres véritablement expérimentales : « L'immobilisme de la bande dessinée standard qui s'adresse d'abord à des enfants, petits et grands, avides de répétition et de nostalgie rassurante, n'est pas un problème (la sagesse élémentaire conduit davantage à s'en tenir à distance qu'à se lancer dans un travail critique particulièrement vain), mais on ne peut (ré)agir que sur ce qui est en mouvement, et n'est donc pas encore figé » (Christian Rosset). Certains auteurs contemporains versent sans pitié dans les références à la « bande dessinée standard », pour détourner ses ressorts visuels, pour condamner son caractère mercantile, pour réanimer l'intelligence critique du lecteur. En transformation incessante, l'œuvre du dessinateur américain Chris Ware plonge ses racines dans la bande dessinée des années 20-30 – notamment *Krazy Kat* (George Herriman), pour l'anthropomorphisation des personnages animaux. Par contre, les héros des comics traditionnels (*Superman*, en première ligne), qui semblent issus pour Ware d'un ramollissement de la créativité en bande dessinée (à partir des années 40), sont revisités ironiquement dans les pages du dessinateur américain : trop gros, maladroits, incapables de rentrer dans leurs collants, plus ridicules qu'autre chose. En plus, l'« avant-gardisme » décalé de Ware puise abondamment dans la culture populaire. Les différents volumes de l'*Acme Novelty Library*, qui rassemblent les aventures de ses personnages principaux (*Rusty Brown*, *Quimby the Mouse* ou *Jimmy Corrigan*), s'inspirent notamment de l'esthétique art déco des catalogues de vente par correspondance de la firme Sears, fondée à Chicago en 1893 (soit 100 ans exactement avant la publication du premier volume de la série de l'*Acme Novelty Library*). Le consumérisme américain – avec ses codes typographiques ludiques et ses couleurs attrayantes – est

contrebalancé ici par la dureté des histoires de Ware, et la solitude dans lesquels sont plongés ses héros désuets.

De part en part, la bande dessinée (d'auteur) relève de l'art contemporain ; elle constitue tout simplement un genre artistique dont nous sommes les contemporains. De plus en plus, elle envahit le paysage culturel. Son actualité est indiscutable ; même l'information peut prendre la forme d'un récit graphique (on pense par exemple aux reportages dessinés de la revue *XXI*). Mais comment est-elle réellement considérée ? Dans le premier numéro de *L'éprouvette* (revue théorique de l'éditeur français indépendant *L'association*), Joann Sfar – sur le ton revanchard qui convient à l'exercice – s'attaque au mépris des amateurs d'art contemporain pour la bande dessinée et s'en moque ouvertement : « Et on s'apercevra que l'art dynamique [= la bande dessinée] est plus contemporain, plus investi des problématiques de

d'une « anémie critique » dont la bande dessinée doit se relever pour se construire un « fonds réflexif », et une mémoire. La bande dessinée aspire à ce que l'on comprenne la spécificité de son objet, son matériau propre, ses moyens formels. Rien n'est plus difficile puisque les zones prétendument « mineures » de la culture n'attirent pas en masse les théoriciens – et J.-C. Menu de renchérir : « la Bande Dessinée peine depuis un petit quart de siècle à s'inventer une critique intelligente et autonome [...]. Alors même que sa « spécificité » a bien du mal à être circonscrite par cette critique, les artistes du médium concerné y sont encore presque intégralement imperméables. Par rapport au stade où en sont les autres disciplines, la Bande Dessinée en est à un stade primitif. Pas seulement eu égard à la pauvreté de sa critique, mais aussi par l'absence d'intérêt, de la part de ses acteurs mêmes, à mettre leur propre langage en perspective avec quoi que ce soit d'autre (et même avec sa propre Histoire) ». Finalement, à suivre

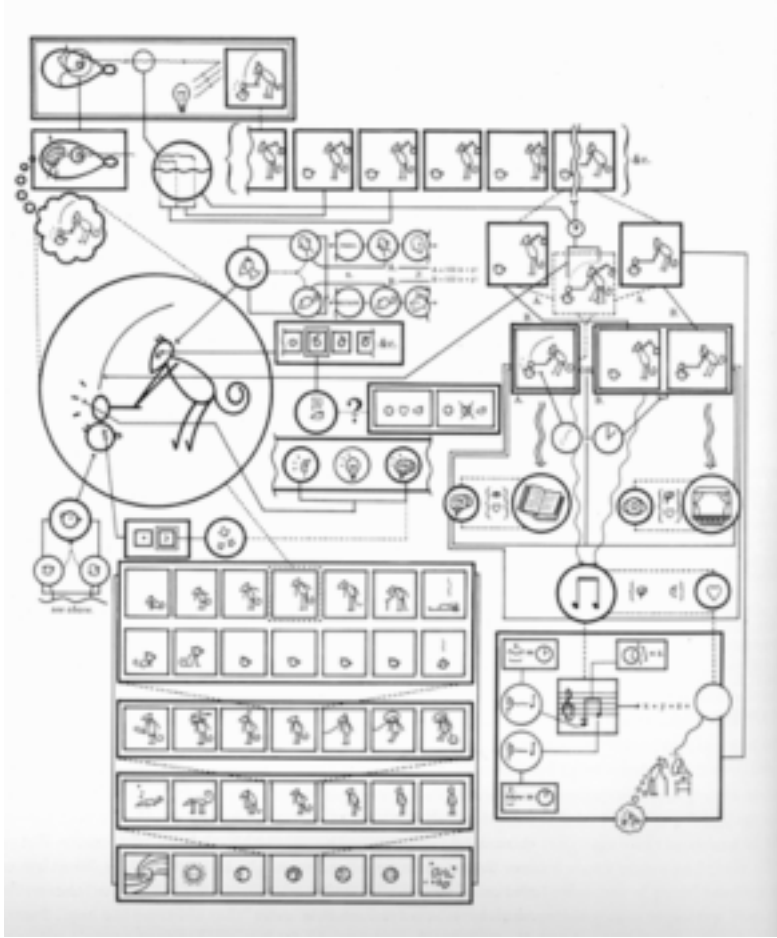


Chris Ware, *The Acme Novelty Library*, n°19, 2008 (extrait).

l'époque actuelle qu'il n'y paraît. Comme la bande dessinée raconte presque toujours une histoire, elle confère la plupart du temps une grande importance aux visages, aux personnages, aux cheminements dans un décor spatialisé. Cette persistance de l'anecdote a permis à beaucoup d'esprits obtus d'exclure durablement la bande dessinée des terrains mis en chantier par l'art contemporain. Tant mieux ! ça nous a évité les vernissages au Palais de Tokyo et pendant que les plasticiens perdaient leur âme en acceptant de servir la soupe à Dior, au Pastis Ricard et à d'autres mécènes futiles, nous pouvions travailler tranquilles. Et comme les bandes dessinées relèvent par nécessité historique de l'industrie mercantile, personne ne pouvait nous déshonorer. On partait d'en-bas, du jeu, de la fascination enfantine pour l'image, on racontait des choses et quelle joie à présent de s'apercevoir qu'on sait aussi en parler. Pour ces années de mépris, MERCI ! ». Avec Joann Sfar et d'autres, la bande dessinée contemporaine élabore son discours interne. Au fond, les artistes ne sont-ils pas les mieux placés pour parler de leur travail ? Pourtant, il manque à la bande dessinée une critique appropriée : les membres de *L'association* n'arrêtent pas de – presque – supplier le critique d'élaborer un discours intelligent sur leurs productions. Christian Rosset se plaint

Menu, il faut s'en réjouir. Dans son archaïsme, la bande dessinée est résolument moderne : peut-être est-elle même l'endroit « où peut se jouer une dernière partie de modernité : une revanche ». À l'égard de la littérature ou des arts plastiques, on entend volontiers parler de « fin de l'art », de « mort des avant-gardes » ou de « postmodernité ». La bande dessinée échappe à ces tristes mots. Son immaturité la protège : elle peut continuer à innover sans qu'on lui sape le moral.

La bande dessinée a beaucoup à nous apprendre sur l'image en général. À se pencher sur les planches de nos dessinateurs fétiches, on découvre à quel point la case ne fonctionne pas en régime autonome mais s'intègre à un agencement lui donnant sa force. De ce point de vue, Chris Ware expérimente une multitude de combinaisons différentes : des cases énormes, minuscules, rondes ou carrées, sans texte, avec des bulles, horizontales ou verticales, s'imbriquant les unes dans les autres ou s'organisant en constellations autour d'une case centrale. Finalement, ne cherche-t-il pas par là l'expression graphique du fonctionnement même de l'imagination humaine ? Ce serait ambitieux. Néanmoins, ces procédés indiquent la nature de l'image : lorsqu'elle tombe sous nos yeux, celle-ci ne reste jamais



Chris Ware *"The comics Langage"*, *The Acme Novelty Library*, n°6, 1995 (extrait).

totale isolée. Aussitôt, elle entre en résonance avec l'univers visuel de celui qui la capte. Comme dans un musée : on peut difficilement voir un tableau indépendamment de ceux qui sont exposés dans la salle précédente. Lorsque l'on découvre une image, on la rapporte aussitôt aux éléments de notre musée mental imaginaire (dont les collections sont hétéroclites : images issues de l'enfance, de la publicité, des voyages, des institutions d'art, etc.). Quelle qu'elle soit, l'image qui surgit sous nos yeux tire sa signification d'un réseau dans lequel elle s'inscrit. Les images opèrent par contact et par contraste. Elles se grippent ; elles se contaminent les unes les autres.

La bande dessinée est un art bâtard. À l'exception de sa version muette (qui déploie ses propres ressources narratives), on sera toujours pris avec ce médium dans le tissage particulier de deux forces signifiantes : celle de l'image, celle du mot. La bande dessinée s'appuie sur un double discours entrecroisé. Du coup, ses forces critiques sont multipliées. En effet, si l'image peut travailler à renforcer le discours langagier qui court de case en case, elle peut aussi trahir sa signification en montrant autre chose. Et à l'inverse, le mot peut infirmer l'évidence de l'image. Parfois, c'est presque un duel qui s'engage.

Les constructions de Chris Ware apparaîtront trop cérébrales au lecteur pressé. On ne sait pas toujours où porter le regard, ni dans quel sens commencer à lire (parfois, l'auteur laisse des instructions). Il faut bien se bricoler une méthode et s'engager dans l'histoire. Avec Ware, l'expérience de lecture retrouve toute son essence ludique ; d'ailleurs, certaines planches s'organisent presque sur le modèle d'un plateau d'un jeu de société farfelu. Le jeu consiste à

fabriquer du sens en associant entre elles les vignettes et en recherchant des trames inédites. Au bout du processus, naturellement, l'émotion vient.

Si la bande dessinée est malheureusement encore considérée comme un art mineur, elle tire sa puissance novatrice de sa jeunesse. Dans les marges de l'art contemporain, elle ne cesse de dérouter son lecteur, de secouer ses préjugés, de ranimer sa curiosité. Comme à chaque fois que l'on transgresse les limites policières des territoires des Beaux-Arts, on s'aperçoit que l'expérience peut être féconde : la bande dessinée transforme et affine notre conception de l'image et du style. Décidément, le neuvième art produit des effets majeurs.

Maud Hagelstein

Bibliographie

« L'art de masse n'existe pas », *Revue d'esthétique*, 1974, n°3/4.
Christian Rosset, « Avis d'orage en fin de journée », *L'éprouvette*, n°1, pp. 161-171.
Jean-Christophe Menu, « Avant-garde et ultracritique », *L'éprouvette*, n°1, pp. 172-186.
Annabelle Dupret, « Dans l'arrière-cour de « l'art contemporain » et de l'industrie culturelle, ça travaille ! », *Fluxnews*, n°50, p. 12.
Chris Ware, *Acme Novelty Library*, n°19, Fall/Winter 2008.
Daniel Raeburn, *Chris Ware*, Yale University Press, « Monographics », 2004.

Histoire de collections, *histoire d' une collection ...*

On collectionne pour toutes sortes de raisons : par amour pour un artiste et pour l'art, par affection, par curiosité, par érudition... Il existe bon nombre de collections, du tire-bouchon aux œuvres d'art, en passant par les timbres, pin's et autres cartes de joueurs de football. On choisit de la tenir secrète, pour notre bonheur personnel ou par humilité, de l'exposer sous vitrine ou au regard d'amis voire, parfois, de la léguer à une institution.

Ce rapport à la collection a traversé l'histoire tant sociale qu'artistique et muséale. Les artistes ont souvent porté un regard, tantôt inquisiteur, tantôt affectueux, sur elle. Jusqu'au 30 janvier, c'est sur ces visions d'artistes que se penche l'exposition « L'œuvre collection » aux Brasseurs. Accumulation, questionnements sur l'univers des cabinets de curiosités et des musées qui en découlent mais aussi collections personnelles, huit artistes nous présentent leur point de vue. Arrêt sur une installation qui nous montre une des facettes de la relation qu'entretiennent les artistes avec l'univers particulier de la collection.

La démarche de Joëlle Tuerlinckx se prête bien à l'approche proposée par la commissaire de l'exposition, Julie Bawin. Intéressée par le contexte d'exposition et par les méthodes de recensement, l'artiste cultive volontiers le rapport à l'archive. Que ce soit dans la mise en forme ou dans le discours atenant aux œuvres, on peut difficilement dissocier sa pratique artistique de cet élément constitutif à la mise en place d'une collection. On s'attend donc, en déambulant dans l'exposition, à rencontrer une réflexion sur un autre aspect de l'acte de collectionner, à savoir celui d'archiver pour mieux conserver. Tel n'est pas le cas. L'œuvre de Joëlle Tuerlinckx nous surprend, surtout par son sujet. L'artiste ne choisit pas une approche générale de la collection ou de l'inventaire, de ses contextes d'apparition et de son évolution dans le musée. Elle privilégie plutôt un point de vue très personnel de ce que pourrait être une collection tout ce qu'il y a de plus « banal ». Personnel car il s'agit avant tout de sa propre collection. *La collection fondamentale* se compose en effet essentiellement d'un amoncellement de pierres. Les minéraux qui la constituent ont été récoltés au fil des ans, depuis son enfance. Accompagnée d'un manuel de minéralogie, Joëlle Tuerlinckx continue de former, sans réellement savoir pourquoi, ce qui sera sa seule et unique collection. Peut-être par instinct, peut-être par pulsion ou tout simplement par intérêt pour des objets trouvés, sculptés accidentellement par le temps. Celle-ci devient « fondamentale » bien plus tard, au moment où « elle établit un rapport d'équivalence entre cette collection et la découverte de l'art minimal et de l'art conceptuel »¹. C'est alors que sa réflexion prend forme. Si l'artiste a déjà exploité sa relation aux minéraux dans différents projets, comme à la galerie Jocelyn Wolff à Paris en 2008², jamais elle ne l'a présentée plastiquement. Lorsque l'invitation d'exposer aux Brasseurs lui est lancée, elle estime qu'il est important de montrer cette récolte qui l'a accompa-



« L'œuvre collection », installation de Joëlle Tuerlinckx aux Brasseurs.

gnée tout au long des années. Peut-être est-il temps de passer à l'étape supérieure, de dévoiler une part personnelle d'un projet de grande envergure. Une fois passé le côté inédit et quelque peu surprenant de l'objet de l'installation, on décèle dans l'œuvre tous les mécanismes propres à Joëlle Tuerlinckx. On connaît son intérêt pour le contexte de l'exposition et sa démarche par rapport au lieu de monstration. Tout en exploitant un sujet différent, l'artiste n'a pas dérogé à cette pratique de l'expérimentation de l'espace. L'installation se compose de longues tables sur lesquelles sont posés des minéraux. On pourrait croire que tout est disposé de façon aléatoire... sauf que dans le travail de Joëlle Tuerlinckx, la simplicité est toujours construite à partir d'un processus réflexif véritablement complexe. Ainsi que le relate Julie Bawin, les supports utilisés ne sont au départ pas destinés à l'exposition. Issues des réserves des Brasseurs, les tables devaient à l'origine être utilisées lors de l'élaboration de l'avant-projet. Mais Joëlle Tuerlinckx aime ces tables et leurs imperfections. Les traces laissées par les événements passés rappellent peut-être celles qui, par le frottement de l'eau ou du sable et par l'usure du temps, ont marqué les minéraux pour leur donner une

surface tantôt lisse, tantôt rugueuse. L'artiste décide donc de les inclure dans son univers. Le matériel insignifiant devient alors un élément constitutif de l'œuvre, voire le point de départ de l'installation où tout détail a son importance. Une griffe, une strie, une tache, chaque accident guide le positionnement des pierres sur les tables. Les petits supports colorés sur lesquels sont disposées les pierres participent à ce travail en cours. Eux non plus n'étaient pas destinés à être présentés tels quels mais servaient de maquettes pour la conception de la carte blanche du catalogue. Peints aux couleurs fondamentales, liées ou non à l'impression trichromique, ils trouvent leur place dans l'installation au fur et à mesure que le discours se développe. Par référence à la publication, ils tissent un lien entre la collection et l'édition. Ce rapprochement se reflète à nouveau dans les numéros inscrits sur les tables. Non seulement cette numérotation rappelle la classification des pierres au sein de la collection mais, dans un souci de commenter, renvoie aux légendes retranscrites sur le mur. De ce fait, l'installation se réfère également à l'un des aspects de l'archivage, celui de la publication, comme s'il s'agissait en quelque sorte d'« une édition de la collection ». Comme un travail en cours, l'œuvre va progressivement évoluer pour

aboutir à sa conception finale, ou plutôt actuelle car nul ne sait si *La collection fondamentale* ne trouvera pas une réactualisation au cours de prochaines expositions, s'appropriant d'autres lieux et d'autres univers. Pour l'heure, l'œuvre se transforme en un laboratoire d'archéologie, comme si le chercheur avait laissé en plan son travail de catégorisation, de recensement. Ainsi, si le sujet diffère

en s'axant davantage sur le rapport que l'artiste entretient avec la collection, on retrouve tout de même des procédés propres à l'inventaire présents dans d'autres installations. On pensera notamment à *Table of Floating Lines* (2003-2006) où des correspondances expographiques peuvent être mises en évidence : table de travail, agencement d'objets quotidiens, économie de moyens (crayons, feuilles arrachées, etc.) Par delà cette référence constante à l'univers de l'archive, l'œuvre prend aussi une résonnance particulière par son environnement immédiat, peut-être non prévu par l'artiste. Au sein de l'exposition, *La collection fondamentale* est située à côté de la *Maison malade* de Jeanne Susplugas. L'association des deux installations semble a priori antinomique, la consommation de masse s'opposant à l'attachement à une collection. Cependant l'accumulation de boîtes de médicaments ne renvoie-t-elle pas, après tout, au besoin quasi compulsif parfois à la base de nombreuses collections ? Le même besoin, la même pulsion qui poussa un jour Joëlle Tuerlinckx à récolter roches et minéraux sans en connaître le sens premier ? D'institutionnelle à personnelle, la définition de la collection varie selon les envies, les besoins, les circonstances... Chacun a un rapport particulier à la collection et chacun la pense différemment. Comme nous, les artistes ont leur idée de ce qu'elle est ou devrait être. Dans ce cas-ci, Joëlle Tuerlinckx nous présente l'attachement qu'un créateur peut ressentir face à sa propre collection. Ce rapport intime ainsi évoqué n'est qu'une des multiples facettes du sujet de « L'œuvre collection ». Un sujet dont l'exploration plastique, au vu de l'exposition, n'est pas prête de s'arrêter.

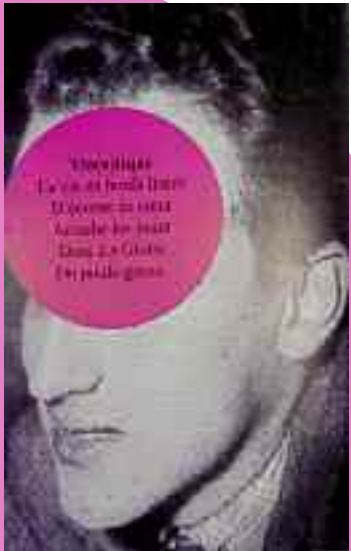
Céline Eloy

¹ Julie Bawin citant Joëlle Tuerlinckx (interview de la commissaire d'exposition le 30 décembre 2009). Les propos retranscrits entre guillemets, sans note, proviennent de cette interview.

² Des reproductions de planches issues d'un livre de minéralogie y ont été présentées (Planche explicative-série Minéraux et roches)

Parallèle 4

Parallèle est une collection particulière nouvellement éditée par Les Brasseurs. Le numéro quatre vient de sortir, il a été conçu par Christophe Gilot. L'artiste nous propose son petit dictionnaire « dyslexique » qui se réfère en droite ligne de l'Oulipo. Christophe Gilot s'inspire des vraies définitions et les retravaille en utilisant le jeu comme méthode d'approche. Adeptes des glissements de sens, aimant particulièrement la musicalité des mots et leur sonorité rythmique, il se décrit lui-même comme un sculpteur de mots.



Bris de clôture

(et autres traces d'insubordination)

Le détenu s'est évadé. Trous dans les murs, vitres attaquées à coups de masse, tapis morcelé, néons brisés, ampoules et assiettes cassées : l'aspect méthodique du chantier de démolition indique que le forcené avait prémédité son évasion. Michel François ne passe pourtant pas pour dangereux. On le dit actuellement en cavale en Afrique où il a été aperçu la fleur entre les dents, les enquêteurs débroussaillent le terrain à la maison d'arrêt de Gand avant de suivre cette piste. Un espace d'exposition des pièces à conviction y a été aménagé et ses *Plans d'évasion* retrouvés, ainsi que les notes fragmentaires rapportées ci-dessous.

1. Dans la Nature et la société des hommes, il y a des formes élémentaires à prélever ; des matériaux à sculpter, des scènes à photographier, des bouts de films à tourner. Les traces éphémères de ces activités sont conservées par le créateur itinérant qui, à l'occasion, aime à les montrer à ceux qui cheminent à ses côtés. Il se prête alors au jeu du bonimenteur : de l'obscurité totale à la surexposition à la lumière en six étapes, six grands tirages papier dans le couloir d'entrée des spectateurs annoncent que le projecteur est allumé, la clarté augmentée un peu, beaucoup, passionnément. La (re)présentation peut commencer.

2. Au pied d'un mur sont alignés des petits sacs en toile déchirée contenant chacun un bloc de plâtre blanc. Si c'était des gourdes, comme la forme de ces pochettes en témoigne, l'eau est venue à manquer.

3. Punaisés bord à bord à la hauteur des yeux, sur ce même mur, dix-sept tirages papier noir et blanc de format moyen. Photos de doigts noirs entrelacés, le ventre rond d'une femme enceinte, des têtes vues d'en haut (forme du crâne, forme de la coiffure), le flanc d'un cheval, un nombril, de blanches mains croisées, ... : une esthétique toute en rondeurs sensuelles et sinuosités. Présence du corps et de l'Afrique noire.

On embrasse la pièce principale d'un coup d'œil, qui dégage un sentiment d'harmonie et révèle quantité d'objets intrigants sur lesquels on reviendra. Car si la composition générale flatte l'œil de l'esthète, ce n'est pas tout : une sauvagerie s'attache/s'attaque aux détails qui dynamisent /dynamitent les différentes scènes.

4. Sur des tréteaux en bois devant soi, une planche couverte de dessins à la craie, les bouts de craies y traînent, un crâne noir y est posé sur lequel on a également dessiné à la craie.

5. Au centre de la pièce connexe un projecteur dont le miroir circulaire placé contre un mur reflète l'ombre sur le mur d'en face. On voit l'ombre du projecteur « fumer » sous la chaleur. Autre image: un intérieur comme un décor de film (faux living, fausse cuisine, fausse entrée).

6. Retour à la pièce principale. Et griffonné au pastel noir, l'enroulement des boucles d'un grand 8 : l'Infini debout.

7. Dans un encadrement rectangulaire se découpant dans l'espace, des objets juxtaposés selon une ordonnance mathématique dans leur verticalité : quatre ampoules, un flacon, trois

ampoules, un flacon, deux ampoules, un flacon, une ampoule, un flacon.

4, 3, 2, 1 : compte à rebours avant la mise à feu ? Les dix ampoules font penser à des grenades dégoupillées, tandis qu'on observe les cols cassés des quatre flacons.

8. Un néon qui serpente.

9. Un radiateur étroit dont les vides ont été comblés par quatre couleurs de plastiline : jaune, bleu, rouge et noir.

10. Un entassement savant de planches dans un espace cloisonné sur trois côtés, scène de chantier de (dé)construction à trois couleurs dominantes : le blanc, le noir et le beige. Du plafond noir tombe au beau milieu du tas un rai de lumière si rectiligne qu'on n'y a pas reconnu immédiatement un jet d'eau.

11. Projection d'une image sur un petit écran placé dans un renforcement : la caméra tourne autour d'une poutre qu'on fait glisser sur une surface plane. Bruits de ce glissement, de souffles et de voix.

12. Encore un 8 debout, fait cette fois de « cheveux » gris clair.

13. Lâcheté d'un discret grillage doré sur lequel est accroché un tee-shirt de petite taille.

14. Paire de bottes complètement cerclées d'élastiques. Chacune contient un bloc de plâtre blanc.

15. Installation de cactus dans un espace blanc rempli de billes de polystyrène. Le périmètre de ce grand rectangle est tracé par des bouteilles retournées, vertes pour la plupart.

16. Au mur, un enroulement de papier dans les cercles duquel ont été enfoncés des cailloux blancs.

17. Installation d'une centaine de flasques déformées, de couleur sombre, suspendues au plafond par un faisceau de fils de nylon blanc. Au sol, de minces panneaux gris argentés traversés de bandes adhésives noires

se découpent sur la surface parquetée. Plus loin, un cube de verre aux vitres lésardées ne retient que le vide en captivité.

18. Installation de briques de matière sombre et papier aluminium, « bouffées » en six endroits. Drapeau blanc. Toile à fond gris figurant un poulpe, ses tentacules, ses ventouses et diverses taches d'encre noire dans une composition très graphique. Soufflerie.

19. Photo de deux coudes exhibant leur propension à trouser les mailles d'un chandail.

20. Trou dans le sable exhibant sa propension à ressembler à un trou du cul.

21. Installation d'un genre d'échoppe en bois présentant des ampoules, des rangées de boîtes de conserve en tôle argentée, des piles d'assiettes creuses trouées en leur centre, des bouteilles remplies d'eau et, par superposition des deux contenus, de billes de polystyrène blanches ; un tas de pièces de monnaie jonche le plancher. Au mur, des photos : une enfant africaine au bord de l'eau ; une piscine ; un homme juché sur un piédestal et portant un écriteau avec injonctions en anglais (e.a. « Come listen to me »).

À l'arrière de l'échoppe, posées à terre, les poches de toile déchirée contenant un bloc de plâtre, tels qu'alignées ailleurs. Dans un coin, un entassement de disques de carton de couleur dorée de diverses grandeurs. Sérigraphie (*Waiting List*) couverte de graffitis.

22. Vaste espace où sont suspendues par la racine des rangées de pissenlits. On se souvient que ces racines contiennent des principes amers et que l'expression « manger des pissenlits par la racine » signifie être mort et enterré. On se souvient du plaisir enfantin qu'il y a à souffler sur les aigrettes pour les voir s'envoler.

Leur dispersion par le vent.

On se souvient de *La Plante en nous*, le travail de Michel François, et d'un chanteur appelé François Béranger. « Vous n'aurez pas ma fleur / Celle qui me pousse à l'intérieur », disait le refrain d'une chanson de lui qu'on n'entend plus.

23. Vidéo (*Autoportrait contre nature*, 2001, 12'52'') : filmé en plongée, et au ralenti, un homme allume une cigarette et entreprend de tourner en rond, décrivant des cercles sur un rythme régulier tandis que des bouteilles larguées de plus haut s'écrasent au sol tout autour de lui. Quand un jet de vin jaillit d'une bouteille, on dirait qu'elle peint. Certaines rebondissent sans se casser, l'une atterrit sur la chaussure de l'homme qui marche. Impavide, il écrase finalement sa cigarette du bout du pied parmi les morceaux de verre. Le bombardement se termine sans que le visage de l'homme n'ait été montré. Prise de risque et danger surréaliste comme ignoré en toute tranquillité.

24. Installation de tubes de néons émiéttes en leur centre et cage de bronze doré.

25. Installation d'un périmètre circonscrit par des bouteilles, comme précédemment mais avec au sol un épais revêtement de plâtre blanc maculé de cendre noire en un endroit.

26. Un autre drapeau, les photos d'une tour crénelée ou d'un cracheur de feu, le planning de l'année 1999, une ceinture emplâtrée, une paire de gants, une bottine et d'autres traces de présence humaine sont à ajouter à cet inventaire incomplet.

WHAT ARE YOU WAITING FOR?

Le théâtre des opérations semble témoigner d'une guerre mais le pay-



"Pavillon-interface noir", verre, acier, pâte à modeler, 2007 ©Michel François

sage est ouvert, la circulation est fluide et la balade fertile en résonances affectives. Le cours normal des choses est à la fois chahuté et respecté. Des maisons aux murs troués... Des comptoirs fantomatiques... L'aridité des terrains vagues...

Michel François (Saint-Trond, 1956) a consacré une année à rassembler là les objets installés comme des cailloux blancs pour remonter le fil de vingt années de ses activités de sculpteur, de vidéaste, de photographe et d'arpenteur, les mettant en scène et en espace selon une logique organique de prolifération. Rien de spectaculaire sinon la générosité d'un projet à la valeur esthétique ajoutée, l'usage de matériaux qui nous sont familiers au quotidien et la précarité du décor édifié par un artiste qui n'est pas dupe de la société du spectacle. Il y déploie l'art d'évoquer avec discrétion l'histoire phénoménale des gens de peu.

Ceux qui connaissent son travail seront impressionnés, émus par cette exposition des amulettes d'une vie qui ressemble à la nôtre. Par son regard et son ingéniosité. Par sa sensibilité aux éléments de la nature (Eau, Air, Terre, Feu) et aux conditions d'existence en pauvreté. Par sa résistance et sa liberté dans le monde des formes au sein duquel l'artiste n'a élu aucun domicile fixe.

Sa démarche fait penser à celle d'un enfant qui viendrait montrer les petits trésors qu'il a récoltés dans le creux de sa main. Parmi ces trésors se profilent sa famille et ses amis, les goûts, la détermination de celui qui ne cesse de créer et peine encore à faire reconnaître chez nous son exceptionnelle importance (alors qu'il a participé à des expos aux quatre coins du monde, présent en 1992 à la Documenta de Kassel, à la Biennale d'Istanbul en 1994, à la Biennale de Venise en 1999, à la 22^e Biennale de Sao Paulo, à Sonsbeek 2008, que le collectionneur François Pinault a acquis son *Bureau augmenté* (1998) et qu'il a collaboré avec la chorégraphe Anna-Teresa De Keersmaecker, entre autres personnalités, il était invité à une émission de la télévision belge sur *Arte* au début du mois de novembre dernier : quatre minutes ont été consacrées à ce « sujet »...).

Par bonheur, le détenu est parvenu à s'évader. À l'exemple d'immigrés clandestins appréhendés par les gardes-frontières du Nouveau-Mexique, il aurait chaussé des sandales dont le dessin des semelles imite l'empreinte des pas de la vache. La vache! Michel François semble insaisissable.

Catherine Angelini

Michel François - Plans d'Evasion est à voir jusqu'au 10 janvier 2010 au SMAK, à Gand.
www.smak.be

Catalogue réalisé fin 2009 par Roma Publications, Amsterdam, en collaboration avec le SMAK et l'IAC (Institut d'Art Contemporain) de Villeurbanne où l'expo est programmée du 12 mars au 9 mai 2010. Ouvrage de 128 pages, n. 39 euros.

JAMES HYDE A FDC SATELLITE : A QUOI PENSE LA PEINTURE ?



Vue de l'exposition James Hyde, "Reformation", FDC SATELLITE, Bruxelles. Courtesy FDC SATELLITE, Bruxelles, Galerie les filles du calvaire, Paris.

La nouvelle dénomination de l'implantation bruxelloise de la galerie les filles du calvaire, a accueilli entre le 30 octobre et le 19 décembre dernier une remarquable exposition de l'artiste américain James Hyde. Un peintre dont le travail est foncièrement critique – dans le sens philosophique du terme, celui qui relève du jugement, mais aussi dans son sens étymologique, celui qui relie le mot à celui de crise.

« Mais il importe assez peu de savoir qui furent les premiers peintres ou les inventeurs de la peinture puisque nous ne faisons pas comme Plin une histoire de la peinture mais, de façon extrêmement nouvelle, un examen critique de cet art »1

Ce qui est à l'œuvre dans la peinture de James Hyde pourrait se résumer à une question, si l'on était certain de pouvoir en repérer toutes les résonances : « où et quand y a-t-il peinture ? ». Le « où » relevant autant du topos que de la matérialité, le « quand » du chronos que de la manière. Ainsi, cette photographie en couleur d'un immeuble en construction sur laquelle trois rectangles – un blanc, un rouge, un jaune – masquent et révèlent une forme à la fois familière et intrigante. L'immeuble ne se dresse pas du sol vers le ciel, il ne repose pas non plus sur une surface quelconque. Et pourtant, il ne flotte pas. L'image photographique est un support sans devenir un fond, les trois aplats de couleur n'analysent rien, ne complètent rien. C'est une peinture : rien que cela et tout cela. Sur la photographie d'un arbre, quatre rectangles argentés recouvrent autant qu'ils réparent la surface. Les formes semblent avancer jusqu'à se rejoindre et envahir la totalité de la surface. Mais quoi de plus normal pour de la peinture que d'occuper l'espace pictural ? Contre un mur, un oreiller géant appelle à la paresse, si l'on s'approche, il est fait de toile de jute peinte à l'acrylique et de la promesse d'un abandon il ne reste qu'une matière rêche et colorée, un trompe-l'œil. Des petits tableaux sont peints à

fresque sur panneau ou sur du polystyrène. On pense à Cennino Cennini : « Comment on passe le bol sur panneau et comment on le détrempe »2. Ce que l'on voit tient de l'abstraction et du recadrage d'un morceau de fresque indatable. Quant aux objets en plexiglas ou en acier galvanisé, à la frontière du design, s'ils affirment leur présence dans l'espace, ils y jouent plus le rôle de signes que d'un mobilier utilisable.

Une peinture est une peinture est une peinture... Photographies, verre, nylon, papier, bois, tout matériau est potentiellement apte à recueillir toute substance – peinture, colle, graisse, papier mâché – pour éprouver les limites du domaine de la peinture. La tentation est grande d'évoquer, à propos du travail de James Hyde, les questions de modernité (et de post-modernité), mais cela reviendrait à dévier la réflexion sur l'histoire de la peinture plutôt que sur sa présence dans l'ici et maintenant. Si l'artiste allie dans une même œuvre

fresque et polystyrène, s'il emprisonne de la graisse dans une boîte de verre, s'il intervient géométriquement (abstraction) sur des photographies, laissant ou pas (ou peu) visible l'iconicité que toute photographie contient, c'est peut-être bien plutôt d'a-chronicité qu'il s'agit. Car, même si l'histoire de la peinture est, tout compte fait, une affaire de continuité3, la question est (et a toujours été) celle de la peinture elle-même. De Titien – qui place un aplat de peinture noire derrière sa Vénus d'Urbino et la situe ainsi à même la surface du tableau, entre l'espace imaginaire du fond et le spectateur – à Manet qui reprend la scène en évacuant toute profondeur4. De Duchamp avec Le passage de la vierge à la mariée et sa « quatrième dimension » jusqu'à la pure surface des expressionnistes abstraits en passant par Courbet et L'origine du monde (un sexe est un sexe est un sexe). L'érotique de la peinture – le toucher de l'œil –, est intrinsèquement liée à la délimitation de son espace (circonscription disait Alberti) ; ses pouvoirs de

FDC SATELLITE

Animée par Stéphane Magnan et Christine Ollier, la galerie les filles du calvaire propose depuis 1996 un bel espace dans le quartier du Marais à Paris. Elle développe trois axes principaux : la peinture abstraite des années quatre-vingt à nos jours, la photographie plasticienne et l'installation en sculpture et vidéo. C'est une galerie qui ne se contente pas de montrer et de vendre des œuvres, mais qui s'interroge sur le rôle qu'elle peut jouer dans le monde de l'art : un soutien actif des artistes de la galerie et un rôle culturel indéniable qui passe par la collaboration avec des critiques d'art dans des publications ou en leur confiant le commissariat d'exposition1. Elle est également présente à Bruxelles depuis 2001 où elle dispose d'un espace de 400 m2 sur deux étages au bord du canal. Depuis cette saison, la galerie bruxelloise a pris le nom de FDC SATELLITE. A l'initiative de Lilou Vidal, la directrice de l'implantation bruxelloise, la galerie, s'inscrit résolument dans la scène plus expérimentale bruxelloise. Complétant chaque exposition principale, le « project room » permet à un jeune artiste de proposer un travail.

Les qualités qui ont fait « les filles du calvaire » demeurent : le soutien de ses artistes et une place accordée à la diffusion de la pensée de l'art : il s'agit d'être un véritable partenaire culturel bruxellois. C'est ainsi que lors de l'exposition de James Hyde, une rencontre avec le curateur (Dieter Roelstraete), l'artiste et la théoricienne de l'art américaine (Svetlana Alpers) a permis de débattre autour du travail de l'artiste et plus largement de la peinture abstraite.

De janvier à mars, FDC SATELLITE accueillera l'exposition Speed Dating qui réunira Edith Dekyndt et Gert Robijns et La terre d'à côté (Paul Pouvreau et Hughes Reip). De mars à mai, ce sera Dominique Blais et Mira Sanders, avec, dans le « project room », Lisa Tan.

FDC SATELLITE
galerie les filles du calvaire, boulevard Barthelemy, 20, 1000 Bruxelles.
02 511 63 20 – www.fdcsatellite.com
Galerie les filles du calvaire, 17 rue des Filles du Calvaire, 75003 Paris.
+33 (0)1 42 74 47 05

1 C'est également le cas des artistes : en septembre dernier, la galerie avait confié à deux artistes, Emmanuelle Villard et Xavier Noiret-Thomé, le commissariat d'une exposition intitulée « Glissements de terrain ».

séduction relèvent d'une matière sur un support. Il faut alors quitter le temps linéaire pour voir comment chaque peintre affronte ces questions, pour voir aussi comment l'invention de l'un d'entre eux peut trouver une résonance chez un autre, toutes époques confondues. Toutes ces grandes questions picturales sont abordées par James Hyde. Elles se concentrent autour de celle de la matérialité de la peinture. Qu'est-ce qui fait qu'il y a peinture ? Le matériau ? Le pigment ? Le liant ? Le lieu de sa monstration ? Une matérialité qui inclut la question de l'image (sa peinture joue avec la photographie pour la recouvrir ou y faire surface), qui englobe aussi celle de la planéité. Il s'agit de voir ce qu'il en est de la peinture lorsqu'elle quitte la surface du tableau : elle en émerge et se

confronte aux pièces de mobilier qu'il installe dans l'espace d'exposition. Toutes ces réflexions sont actives dans les œuvres montrées à FDC SATELLITE. C'est en peinture, par ce qu'il nous donne à voir, que Hyde développe une réflexion à la fois théorique et pratique sur l'espace pictural et sa matérialité. Preuve, s'il en faut, de la faculté de pensée qui habite l'art.

Colette Dubois

1 Alberti, De la Peinture, De Pictura, trad. Jean-Louis Schefer, Paris, Macula, Dédale, 1992, p.135.
2 Cennino Cennini, Le Livre de l'art, trad. C.Déroche, Paris, Berger-Levrault, 1991.
3 Par delà les « ruptures », qu'il faudrait peut-être nommer « crises ».
4 Voir Daniel Arasse, « La femme dans le coffre » dans On n'y voit rien. Descriptions, Paris, Denoël, 2000.

Frézin, fresques de chocs et d'estoc

Roger Frézin est une des figures du Nord français, presque au même titre qu'Eugène Leroy. Après avoir adhéré au mouvement post-surréaliste « Phases » et avoir pratiqué l'« écriture automatique » picturale, il s'épanouit dans une démarche cousine de certaines constructions-déconstructions d'un Télémaque.

Roger Frézin (1927), héritier hybride, libertaire et jouisseur des courants de son époque, a entrepris voici une vingtaine d'années des recherches à partir de la « Bataille de San Remo » d'Uccello, une des réalisations donnant à la peinture le

statut de spectacle. Il y a perçu que le « jeu de verticales et d'obliques amène une perspective nouvelle à l'époque ». Ce célèbre tableau de la Renaissance italienne, mis en parallèle avec les travaux du Lillois, éclaire par conséquent une démarche en recherche de la traduction picturale de l'espace et du mouvement.

Ce créateur est un gestuel qui part du dessin. Il s'empare des traits afin de les agencer de telle sorte que les actions successives pratiquées par les sujets qu'il grave ou peint se retrouvent en un enchevêtrement d'apparence inextricable.



cable. Les lignes se télescopent, les couleurs se chevauchent, les jets de pigments maculent. L'œil a obligation d'effectuer une sorte de tri. Puis ayant sélectionné ce qui lui semble plus familier, de reconstituer l'ensemble.

Le foisonnement des éléments fixés sur le support devient le médium par quoi passe la perception. La complexité du visible de la toile finit par s'autoriser à devenir lisible. Il convient pour cela

Prix du Hainaut 2009

Ambiance des grands soirs au BPS22 pour la remise du prix du Hainaut des arts plastiques. L’institution clôturait aussi à cette occasion la cinquième édition du festival Watch this space organisé par le réseau 50° Nord, dont il est un membre actif. Généreux canapés, hectolitre de Duvel, DJ, grande foule bigarrée réunissant fidèles, politiques et artistes dans la grande fête dont chaque vernissage est l’occasion. Loin de l’ascétisme un peu austère qui caractérise trop souvent les mondanités dans le champ de l’art contemporain, ces vernissages sont l’occasion – une parmi d’autres – de populariser des pratiques artistiques plus inconnues que véritablement dépréciées par ce qu’il est convenu d’appeler le « grand public ». La situation géographique du BPS22 se révèle ici un atout. Depuis quelques années, le travail de démocratisation semble porter ses fruits. Outre l’existence d’un public de plus en plus large, certains jeunes artistes présentés à l’occasion du Prix ont d’abord formé leur regard dans ce lieu, y apportant aujourd’hui leur vitalité. Le BPS22 leur offre ici l’occasion de présenter leurs travaux dans de bonnes conditions, l’aspect concours étant un prétexte comme un autre pour se confronter à un espace de qualité et à des spectateurs loin d’être aphones.

Bien qu’inégale, la sélection de cette année contenait son lot de bonnes surprises.

Le diptyque vidéo de **Barbara Geraci** : « *composition pour une danseuse dans une chambre* » est l’une des pièces les plus maîtrisée de l’exposition. On sait toute la force évocatrice que permet parfois l’alliance des arts plastiques et de la danse contemporaine. « Les quatre saisons » de Thierry Smith en étaient dernièrement la plus parfaite illustration. Dans un tout autre registre, les gestes chorégraphiés et filmés par l’artiste, décomposent notre rapport au monde dans une vision sublimée du quotidien. C’est avec économie et justesse qu’**Audrey Finet** convoque la part d’enfance qui nous anime joyeusement lorsque qu’une toupie tourne. Ricochant sur nos franchises certitudes, ses jouets faits de matériaux de construction grossièrement façonnés nous rappellent paradoxalement la belle légèreté qui est encore nôtre. Aérien et franchement drôle, le petit train bringuebalant d’**Eric Croes** renvoie encore à l’univers de l’enfance, mais aussi à la médiocrité des rêves stéréotypés d’une petite classe moyenne ici miniaturisée et logée sous globe de verre. Dans ses peintures, l’artiste gagne en poésie ce qu’il perd en cynisme et parvient à rendre son propos plus touchant. Le mausolée de lumière de **Leslie Artamonow** dédié à trois membres de sa famille dépasse le règlement de compte familial pour suggérer finalement quelque chose de plus universel. Fort belle, son installation de néons offre une densité et une légèreté bienvenue dans un travail qui, sans cela, ne parviendrait à transcender son histoire personnelle.

Jérôme Considérant expose une série panneaux de signalisations sur lesquels figurent, sous forme de pictogrammes, les classiques de l’histoire de la peinture. Cette vision sarcastique de l’histoire de l’art a convaincu le jury, manifestement porté sur le second degré mais aussi séduit par le potentiel critique d’un travail qui interroge le statut de l’œuvre d’art dans un monde où la standardisation fait loi. **Louise Herlemont** consigne son voyage en territoire palestinien dans une vidéo qui fait écho à ses oeuvres précédentes. On est séduit par la rigueur et la sobriété d’un propos qui tente de coller au plus près d’une expérience riche d’un questionnement épousant la complexité et les aspérités d’un monde ici réhumanisé. **Romina Remmo**, entre peinture et photographie, poursuit ici un travail autour de la fragilité du corps tandis que **Sophie Ferro** explore la frontière entre figuration et abstraction dans une série de peintures dont le travail de composition semble en constituer le principal enjeu.



Le prix du Hainaut a été décerné cette année à Jérôme Considérant, vue de son installation au BPS22



La toupie d'Audrey Finet

d’accepter être en présence d’une œuvre dans laquelle l’animation se combine avec la description, le réalisme avec l’abstraction, le passé avec le présent, l’étendue d’un lieu avec celui d’un autre, les beaux-arts avec la bande dessinée.

Qu’importe que les chevaux des combattants finissent par endosser l’allure de robots métalliques agrémentés de rivets et de boulons ! Qu’importe que les chevaliers de jadis surgissent au milieu d’un univers d’engins mécaniques, rencontrent Tintin (même hors la permission de Nick Rodwell et de la fondation Moulinsart) !

L’ensemble repris à l’occasion de cette exposition permet de juger de la rigueur du dessin de Frézin grâce à une superbe encre de Chine dédiée à « Henri IV » ainsi qu’à travers des esquisses chevalines au fusain et au pastel. Il propose une série de sérigraphies avec leurs multiples déclinaisons grâce à des rehauts

colorés. Par contre, le cycle « Guerre et Paix », présenté dans un local éclairé par de la lumière noire, prend de ce fait des allures d’artifices plutôt kitsch, de bricolage désinvolte.

Michel Voiturier

Musée de l’Hospice Comtesse, 32 rue de la Monnaie, Lille jusqu’au 28 février. Infos : 00 33 328 36 84 00 Gérard Durozoi, Maniasuki, Bruno Vouters, « Roger Frézin. Du chaos dans le pinceau », Lille, Ville de Lille, 72 p.

A la cour d'Elizabeth Peyton

On dit d’Elyzabeth Peyton qu’elle est l’artiste du nouveau millenium. Elle commence à peindre en 1991. Si son œuvre s’inscrit dans la grande tradition du portrait héroïque, sa méthode est absolument contemporaine: elle prend naissance de l’instantané photographique.

Nous vivons une époque où les artistes sont continuellement en recherche d’inspiration, peu importe s’ils la trouvent auprès d’autres artistes. Des liens toujours plus concrets se forment entre divers genres artistiques qui deviennent une unique passion à partager. Ainsi, nous voyons dans les œuvres de la portraitiste américaine des musiciens (Liam Gallagher, Oasis, Patty Smith, Pete Doherty...), des grands peintres (Frida Kahlo), des stylistes, des membres de la royauté anglaise et toute une cour d’amis. Ces personnes admirées, aimées, se retrouvent "immortalisées" sur de petits formats peints sur bois. Les couleurs dures, froides, transparentes, au



© Harry Heuts / Bonnefantenmuseum

coup de pinceau incisif, apportent une touche de mélancolie que souvent seule la photo sait faire apparaître.

Jusqu'au 21 mars au Bonnefanten, Maastricht.

Luna Farina



CENTRALE DES VIANDES

FAM. J. J. J. J. J.
J. J. J. J. J. J. J.
J. J. J. J. J. J. J.

J. J. J. J. J. J. J.
J. J. J. J. J. J. J.
J. J. J. J. J. J. J.



One Shot Football et art contemporain

Exposition du 6 mars au 11 juillet 2010
du mercredi au dimanche, de 12:00 à 18:00

B.P.S.22

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



The Gilt Edge, 2010, 183 x 229 cm, oil on linen

Du 15 janvier au 17 février 2010, Aeroplastics Contemporary présente une exposition monographique de l'Américain Terry Rodgers (1947). Peu connu en Belgique, l'artiste bénéficie déjà d'une renommée internationale, grâce à ses tableaux hyperréalistes de grand format, dans lesquels il met en scène de jeunes hommes et femmes à la plastique parfaite – du moins en regard des critères actuels de la mode et de la publicité. A moitié dévêtus, adoptant des poses lascives dans des décors surchargés et luxueux, arborant bijoux et accessoires, une flûte de champagne à la main, ses personnages évoquent la décadence de l'Empire et l'insouciance d'une certaine jeunesse dorée. Mais bien davantage qu'un monde en manque de repères, c'est la peinture elle-même qu'interroge l'œuvre de Terry Rodgers et, par-delà, notre manière de nous représenter la réalité.

« Nous vivons dans le liquide amniotique de nos petits mondes, heureux en compagnie de nos préjugés » : cette phrase de Terry Rodgers résume bien la philosophie qui sous-tend son travail, et le rapport qu'il entend tisser avec le spectateur. Au premier regard, il est tentant de décrire ces compositions comme des évocations d'after-parties orgiaques, à mi-chemin entre voyeurisme et réprobation moralisatrice. Mais un examen plus attentif permet d'aller au-delà de cette lecture somme toute assez facile, pour étudier les rapports – ou plutôt, l'absence de rapports – entre les personnages représentés. S'ils se touchent parfois, ils semblent incapables d'établir la moindre forme de communication, et n'en manifestent d'ailleurs pas le désir. Isolés dans leur bulle, les acteurs adoptent des poses artificielles, qui renvoient aux stéréotypes que nous projetons sur eux. « Mes tableaux décrivent des mondes imaginaires créés au départ



Beatificus, 1988 – 2010, pigment on fiber-based paper, black and white photography

des offres véhiculées par les médias – luxe, richesse, ainsi qu'une version validée de la beauté et du désir, le tout traversé par une dose de réalité. A quel point est-ce difficile pour les participants à ces scènes de sortir d'eux-mêmes et de se 'connecter' les uns aux autres ? » Au final, le véritable sujet de ces compositions est davantage la solitude de l'individu dans la foule, et la manière dont les codes visuels propres à la peinture peuvent retranscrire cette expérience. Comment traduire le contraste entre glamour et vulnérabilité, entre un monde chimérique et la réalité de l'expérience ?

Pour Terry Rodgers, tout passe par la photographie. « J'ai pris des milliers de photographies, et j'en prendrai encore des milliers, pour tenter de découvrir les expressions et les gestes qui, je pense, révèlent la combinaison entre la confusion intérieure et exté-

rieure du monde dans lequel nous vivons. » Ces modèles sont pour la plupart des anonymes, croisés dans la rue, qu'il invite à venir poser dans son studio. Il assemble ensuite ces différentes scènes en vastes compositions, renouant de la sorte avec la technique des maîtres anciens. Quant au choix d'utiliser des très grandes toiles, il évoque les débuts du Réalisme, lorsque Courbet créait le scandale en représentant un enterrement anonyme dans un format jusqu'alors réservé aux scènes héroïques, mythologiques ou religieuses. Mais si les tableaux reposent sur une technique méticuleuse, les dessins tentent au contraire de capter l'énergie du moment en quelques traits ; les poses ne sont jamais choisies par hasard, et reflètent ce que l'artiste décrit comme des conventions utilisées pour caractériser les individus et les types sociaux.

Terry Rodgers:

« Nous vivons dans le liquide amniotique de nos petits mondes, heureux en compagnie de nos préjugés »

La confrontation entre tableaux et photographies noir et blanc permet à Terry Rodgers d'expliquer ce qui sous-tend son projet artistique. Dans ces clichés, la beauté stéréotypée fait parfois place à la laideur la plus dérangeante, avec des individus masqués et difformes. « Certains personnages dans les images correspondent aux canons occidentaux de beauté, tandis que d'autres les défient. On peut percevoir, à travers ces images, que l'âme ne réside pas dans l'enveloppe physique extérieure. » La vidéo joue également un rôle central dans l'élaboration des tableaux, et renvoie au média devenu synonyme par excellence de brouillage entre fiction et réalité, depuis l'invention du concept de « té-

léréalité ». L'exposition présente également des caissons lumineux, qui mêlent divers modes de représentation du réel, tout comme le monde qui nous entoure, et que nous percevons erronément comme un tout uniforme, est composé d'une multitude de fragments : « nous avons tendance à oublier que tout ce que nous voyons, ou portons, est 'inventé'. Notre expérience de vie est comme un jeu multidimensionnel, dont les pièces sont constamment en mouvement. » Ce jeu avec le réel et les codes sociaux qui régissent nos existences traverse tout l'œuvre de Terry Rodgers.

P.-Y. D.



Victoriana, 2010, 79 h x 92 w cm, pigment print on backlit film, LED flat aluminium lightbox

PROJETS

MICHELINE SZWAJCER-TOB

STANLEY BROUWN

PROLONGATION JUSQU’AU 20 MARS

micheline swajcer-tob
verlaatstraat 14,b-2000 antwerpen
tel:+32 3 2371127 mobile: +32 475 441127



La Disparition apparition

Dans son travail d’artiste, Jean Pierre Giovanelli est un adepte de l’esthétique du Tao. Avec son installation “la disparition” il nous questionne autour de ce thème: Peut-on représenter la disparition ? Peut-on la montrer dans une œuvre d’art ? Que représente t’elle ? Un questionnement philosophique qui souvent chez lui trouve sa réponse dans la métaphore. La Burca apparaît comme l’exemple parfait d’une disparition totale du corps social.

Simone Regazzoni: « La disparition, semble dire Giovanelli, n’est pas simplement la fin ou la mort de ce qui apparaît et permet de voir mais une essentielle plissure, quasiment un double spectral. En tout ce qui apparaît et se montre, il y a de la disparition. La trace d’une chose qui Dis-Paraît, et qui rend impossible la totale représentation au-delà de la forme d’une apparente totalité. Mais qu’en est-il de ce qui dis-paraît dans ce qui apparaît ? Rien de moins que le réel. Le réel n’est en rien la réalité qui se montre et se donne en représentation, mais la disparition dans ce qui apparaît »



Il n’y a pas si longtemps que les responsables politiques ont pris conscience du patrimoine constitué par les cimetières. Sans doute ces témoignages du passé comptent-ils trop peu de réalisations contemporaines, même si certains lieux leur donnent désormais une place comme à Tournai où sont installées des réalisations de Bernard Coulon et de Jean-Claude Saudoyez.

André Chabot est un passionné de cimetières. Il a parcouru le monde en braquant son objectif sur quantité de tombes. Il livre une sélection de ses trouvailles dans « Dictionnaire illustré de symbolique funéraire »1. Une façon de redécouvrir des monuments sur lesquels, habituellement, le regard ne s’attarde guère alors que, depuis le 19e siècle, comme le souligne Otto Ganz : « Le cimetière, par ce qu’il montre, est un levier du pouvoir civil pour l’éducation du peuple ». Et peut-être faut-il des propositions politiques farfelues, du genre de celle récemment émise par un député wallon de supprimer tous signes religieux des lieux funéraires, pour que les citoyens se mettent soudain à réagir.

Les sépultures banales ou des signes

L’ art funéraire, une symbolique peu connue

traditionnels sont évidemment majorité. Il y a, selon les croyances, croix et chandeliers, donc également croissant, faucille accompagnée de son marteau, étoile, compas et équerre. Ensuite, la bible, les calices et caducées, les couronnes, les agneaux ou les béliers, les anges ou les bouddha voire parfois des démons, les attributs professionnels. Les animaux se taillent – si on peut dire – la part du lion. Cela va des familiers chiens et chats jusqu’au dauphin, à l’éléphant, au chacal, y compris chèvre, chameau, flamants, grenouille, papillon, coccinelle, langouste ainsi que chauve souris ou dragon.2 Les classiques gisants deviennent parfois étonnants : une jeune Milanaise nue comme étendue sur une table de morgue ; un prélat, yeux grands ouverts vers l’éternité ; le transi, représentation du cadavre en décomposition, étalant sa pathétique fin au Père Lachaise alors qu’ailleurs git un corps dissimulé pudiquement par un suaire.

À côté de ces pratiques usuelles, les surprises ne manquent pas. Ainsi ce fauteuil sur lequel repose manteau et chapeau à Budapest image-t-il l’absence. Un avion ou un train qui s’écrasent disent bien l’accident mortel. Une table et un banc invitent à des agapes auprès du défunt à Saint-Petersbourg. Telle double stèle de

Freiburg illustre de manière stylisée la fusion sexuelle. Telle autre, à Osaka, flanquée d’un trou, s’efforce de signifier autant le vide que l’infini, le néant autant que l’au-delà.

Le bon goût côtoie le mauvais. Que dire de cette Blanche Neige devenue ange gardienne des sept nains à San Francisco ? Ou des ces masques d’Halloween au Mexique ? Le tragique avoisine parfois le comique, la vanité côtoie l’humilité, la simplicité contraste avec l’ostentation. Toujours, il y a symbole à décoder. Attirer l’attention sur ce patrimoine semble aujourd’hui une nécessité puisqu’il s’agit, écrit Chabot « d’un patrimoine en lente voie d’extinction, remplacé sans doute, là où il ne deviendra pas un passé, par les HLM de la mort – espace où les signes s’effacent – que la crémation contribue à élever à peu près partout dans le monde ».

Michel Voiturier

1 André Chabot, « Dictionnaire illustré de Symbolique funéraire », Bruxelles/Paris, MeMograMes/La Mémoire Nécropolitaine.

2 Voir aussi : André Chabot, « Bestiaire de l’au-delà », Tournai/Mons, Maison de la Culture/Galerie Koma

Côté design...

En octobre dernier s’inaugurait à Saint Etienne (à 60 km de Lyon), la Cité du design, aboutissement d’un long processus d’instauration d’un pôle économique créatif et attractif dans cet ancien bassin industriel. Cet événement parachevait l’entreprise entamée, il y a dix ans, d’une Biennale Internationale du design, elle-même anticipée par une démarche d’acquisition du Musée d’Art Moderne stéphanois particulièrement attentive au design (2^{ème} collection la plus importante de France, après le Centre Pompidou). La Cité du design présente la grande qualité de concentrer en un même lieu, assez central dans la ville, l’Ecole Supérieur d’Art et de Design de St Etienne (ESADSE) et ladite Cité composée tant d’ateliers, de résidences, de salles de conférence que de La Platine soit deux espaces d’exposition (1.200 et 800 m2), une médiathèque, une serre et très prochainement, une matériauuthèque ainsi qu’une plateforme de restauration. L’ex-manufacture d’armes (qui accueille pour partie la Biennale et fera place à la manifestation en novembre 2010 sur le thème de « la téléportation ») a été augmentée d’une architecture tout en longueur et à l’horizontal réalisée par Finn Geipel (Berlin) et Giulia Andi (Paris) qui l’ont ponctuée d’un Observatoire en structure tubulaire de 100 m de haut. Le bâtiment mesurant quasiment 200 m de long et couvert de 14.000 panneaux (tantôt solaires, tantôt transparents, translucides ou opaques) fait preuve d’une malléabilité voulue afin que le bâtiment puisse s’adapter aux évolutions, voir aux détournements spontanés selon les besoins et les usages. Une des deux expositions

d’ouverture confiée à Sismo, duo de designers parisiens (Antoine Fenoglio & Frédéric Lecourt), décline joyeusement l’objet du design avec un large panel de spécimens et quatre façons d’envisager le design : en s’attardant à l’usage, en contribuant aux évolutions sociales, en s’emparant des évolutions technologiques et plus esthétique, en formalisant ses intentions (expo prolongée jusqu’août 2010). L’autre programme d’exposition dans les mains du directeur de l’ESADSE, Emmanuel Tibloux, expose l’art dans sa proximité avec le design et réciproquement en privilégiant de présenter les anciens élèves de l’école. Si l’idée a tout son intérêt, le résultat n’est pas aussi percutant qu’on l’aurait souhaité. L’énergie émise par les pièces de Pierre-Olivier Arnaud, Sam Baron, François Curlet et Elzevir, se perd dans un ensemble plus inégal qui ne donne pas toute sa résonance à l’intitulé général *Who’s Afraid of Design*, locution reprise à Arnaud Labelle-Rojoux (détournant celle de Barnett Newman *Who’s afraid of Red, Blue and Green*)... le même Labelle-Rojoux dont nous verrons la présentation d’une pièce plus extensive en voie d’acquisition par le Mam très prochainement. Serait-ce à dire que la Cité dont l’abord du design s’inscrit en étroite synergie avec le monde industriel, la recherche et les entreprises est plus à son affaire en traitant immédiatement de cette question? Sans doute. www.citedudesign.com

LL.

A full-page portrait of a muscular woman, Kim Harris, with her hair pulled back and wearing a blue halter top. She has a serious expression and is looking directly at the camera. The background is a plain, light-colored wall.

[OUT OF] 28.02 > 25.04.2010
CONTROL

7th INTERNATIONAL BIENNIAL OF PHOTOGRAPHY AND VISUAL ARTS > [LIEGE 2010](#)

LIÈGE + AACHEN > EUPEN > HASSELT > HEERLEN > SITTARD

WWW.BIP-LIEGE.ORG

© Martin SCHOELLER, Kim Harris, 2003, Digital C-Print, 50" (w) x 61.5" (h).



Julie Menuge, retravaille les pièces textiles des Miao.

Europalia Chine a fait sa joyeuse entrée il y a quelques mois, à grands coups de publicités et d'expositions prestigieuses. Pour l'occasion, la galerie Les Drapiers présente deux expositions dédiées en grande partie à une ethnie minoritaire chinoise : les Miao.

Le propos n'est pas ici de revenir sur la splendeur des pièces exposées au Grand Curtius et à la galerie, mais sur les artistes contemporains qui se sont joints au projet. Car, non contents de dévoiler sous nos regards novices les vêtements et parures miao, les Drapiers mettent aussi en avant des créations contemporaines en résonance, voire en communion, avec les collections traditionnelles. Quatre créateurs ont accepté l'invitation. Concevant chacun une œuvre originale, ils se sont inspirés des textiles, couleurs, techniques, histoires pour construire des ponts entre notre société et celle des Miao. Bien qu'issus d'horizons différents, Julie Menuge, Michaël Guerra, Billie Mertens et Cécile Le Talec se sont tous impliqués avec le même enthousiasme et la même envie de partager et de mêler tradition et contemporanéité. Le choix de ces artistes n'est certainement pas un hasard. Tous sont liés à leur manière à la Chine. Certains ont été naturellement attirés par le savoir-faire et la richesse textile des Miao; d'autres se sont rendus sur place afin de capter l'atmosphère particulière, quasi vaporeuse, des contrées dans lesquelles vit cette ethnie. Points de vue complémentaires et originaux pour partir à la rencontre d'un peuple au savoir-faire fascinant...

Bruits, paroles, chants et autres sons font partie intégrante de l'univers plastique de Cécile Le Talec. Cette artiste, originaire de France, est connue pour ses installations mêlant plasticité sonore et visuelle. Depuis cinq ans, ses recherches l'amènent à explorer le langage sifflé sous ses différentes formes: la langue Chinantec (Région d'Oaxaca au Mexique), le bourdon harmonique (République Touva en Sibérie) et la langue sifflée (Province du Guizhou en Chine). À la rencontre de ces peuples et de leur moyen de communication, elle déve-

loppe un langage particulier fait d'instruments en verre (*Impurs*), de projections vidéos associées au chant des oiseaux (*The Whispers*) ou encore de représentations graphiques de fréquences (*In the Darkness only Dreams Become Visible*). L'installation *Shèngyīn-Yingguāng* qu'elle présente s'inspire directement d'un monde où se superposent tradition et modernité. « *Shèngyīn* » comme bruit en mandarin. Le bruit des métropoles que l'on regarde évoluer dans les projections vidéo et comme le chant des Miao que l'on entend au loin. « *Yingguāng* » comme fluorescent, à l'instar des disques

Peter Klasen appartient au courant de la figuration narrative. Ces dernières années, il a privilégié la photographie, délaissant un peu une peinture nourrie depuis toujours par les photos.

La majorité des clichés pris par Peter Klasen (1935) sont consacrés à des gros plans d'objets ou d'instruments industriels, lesquels sont fréquemment estampillés de lettres et de chiffres. Il a donc inventorié tuyauteries, vannes, câbles, calandres, cuves, citernes, foreuses, pompes, ressorts, volants, tableaux de bord, voyants lumineux... Son objectif les a saisis pour leurs couleurs et pour leurs formes.

Les sujets sont évidemment identifiables au premier coup d'œil. Du moins pour un individu un peu familier du monde des usines, des transports fluviaux et routiers, des zones portuaires. Aucune importance néanmoins si on est incapable de poser une dénomination précise sur une pièce métallique, un engin de levage ou une structure d'acier. L'essentiel est de ressentir le sujet comme une vision picturale souvent proche d'un tableau d'abstraction géométrique, de percevoir, grâce à la précision des images, les textures des

Miao de la tête aux pieds...

Entre ici et ailleurs

vinyles qui se profilent sur les enceintes. Fluorescent mais bleu comme pour rappeler les couleurs prédominantes des vêtements. Truffée de références, l'installation de Cécile Le Talec est à expérimenter comme une mise en ambiance, nous plongeant dans l'univers propre à cette ethnie. C'est dans un tout autre univers que nous invite Michaël Guerra. Un univers où légende et mythe riment avec élégance. Diplômé de la Cambre, ce styliste nous emporte dans ses histoires très personnelles. Biche, Infante de Velasquez ou encore geisha impériale s'y voient parées de ses compositions faites de rocaïlles, flûtes de verre et autres perles. Fasciné par les techniques et la finesse à l'origine des costumes, il nous livre une interprétation personnelle d'une jeune « Miao à cornes ». A la fois inquiétante et énigmatique, sa silhouette noire se dessine d'abord dans l'obscurité puis se dévoile progressivement. Ce n'est qu'après quelques secondes que l'on discerne l'importance sans conteste du détail. Un enchevêtrement de textures et de nuances se forme alors. Flûtes de verre, perles de tailles et de formes différentes se superposent alors et l'on ne peut qu'admirer l'ampleur du travail effectué. Celui-ci n'est d'ailleurs pas sans rappeler la patience nécessaire aux ouvrages de broderies et de tissages miao. Loin d'être une reproduction illustrative d'un costume traditionnel, l'œuvre de Michaël Guerra est peut-être avant tout à considérer comme un écho de la primauté de l'exécution, comme un hymne à la minutie de ces petites mains ouvrières. Tressage de papiers formant une coiffe traditionnelle; veste, tablier et

jupe à plis dressés sur châssis; reproduction de bijoux sur papier... C'est de manière déconstruite que Billie Mertens a, quant à elle, choisi de recomposer silhouette et costume issu des Miao. Tant dans ses recherches personnelles que dans ses collaborations pour le magazine « View on Colour », elle s'amuse à nous offrir une relecture de cette enveloppe que constitue le vêtement, cette seconde peau qui nous donne une identité. Déconstruire pour mieux vivre. Avec une économie de moyens et une simplicité matérielle, Billie Mertens nous montre l'envers, la structure du vêtement. Elle recrée de la sorte la vision géométrique des jupes, vestes et bijoux, qui prennent presque sous nos yeux la forme d'un jeu de construction ludique. Les demi-cercles s'entrecroisent avec les rectangles, les espaces pleins se succèdent aux vides. Les compositions miao nous apparaissent dès lors dans leur simplicité grâce à ces tableaux presque vivants. C'est avant tout avec émerveillement que la dernière artiste, Julie Menuge, retravaille les pièces textiles des Miao. Un émerveillement pour les techniques traditionnelles mais aussi pour les populations qui les développent. Le partage et l'imbrication des cultures présents dans ses travaux font part d'un grand intérêt, voire d'une passion, pour le métissage. Il n'est pas rare de retrouver dans ses écharpes, chapeaux et autres vêtements des mélanges de tissus et de techniques venant de différents pays, de production commerciale et de production artisanale. Par ces clins d'œil, l'artiste amène le dialogue et la rencontre interculturelle. Basant ses créations sur ce principe, Julie Menuge crée pour l'exposition des pièces à

partir de textiles et de vêtements Miao. Elle les retravaille et les interprète, nous montrant de la sorte à quel point la production Miao peut être contemporaine. Elle n'hésite pas à détourner un blouson de motard pour le parer de broderies aux motifs Miao, ni à manipuler jupes, cols et vestes auxquels elle ajoute sacs en plastique ou encore scoubidous. Il faut également souligner que cette jeune designer textile expose également à la Galerie Les Drapiers où est présenté, non sans humour, son magasin d'*Alimentation générale de fantômes folkloriques* aux allures d'épicerie et de night shop. Au beau milieu de ses « spécialités industrisanales » se confondent boîtes de tabac, paquets de chips ou encore ombrelles en papier. Un foisonnement de cultures et de couleurs à la portée d'un commerce « étiquetable » qui la caractérise somme toute assez bien. Loin des sarcasmes et des détournements « exotiques » que l'on pourrait soupçonner chez certains artistes en mal de nouveautés, on décèle chez tous ces créateurs un profond respect pour cette ethnie minoritaire chinoise que constituent les Miao. Ils nous livrent avec leur approche personnelle une vision, parfois décalée mais toujours juste, des Miao et de leur culture. Une manière originale de redécouvrir les collections présentées tout au long de l'exposition mais aussi d'osciller entre un ici et un ailleurs qui, une fois la surprise passée, ne nous semble tout compte fait pas si étranger que cela.

Céline Eloy

La réalité mise en ses formes



matières. Lorsque l'homme est absent, la photo prend réellement sens. Sinon, elle vire vers l'anecdote et perd alors une bonne part de son intérêt. Elle parle lorsqu'elle dresse le catalogue des éléments qui, tout en étant les auxiliaires de l'ouvrier, sont également les instruments servant à l'asservir. Le paradoxe de cette situation est un paradoxe de l'apparence. L'artiste se saisit de celle-ci. Il souligne la viva-

cité des coloris dont les outils et les engins sont enduits ; il insiste sur les lignes qui s'harmonisent et jouent avec l'espace.

En contrepartie, son souci du détail met en valeur la rouille insidieuse, les maculations qui troublent les surfaces car usure et salissure, même sublimées par une prise de vue et une lumière, appartiennent au réel, contredisant de la sorte l'aspect esthétique rigoureux des équipements. Massivité et solidité peuvent s'associer avec écrasement et inéluctabilité. La substitution actuelle des personnes par de la mécanique ou de l'informatique indique bien à quel point l'instantané a remplacé la durée, le temps à prendre pour figurer, pour goûter le plaisir pris à œuvrer, pour avoir le recul de la satisfaction ou du besoin de faire mieux. En cela Klasen apporte un regard critique personnel sur notre monde.

Les quelques peintures monumentales qui complètent l'exposition ne sont pas entièrement convaincantes. Elles appartiennent à la production récente de l'artiste. Elles sont dotées de néons allumés. Elles synthétisent des fragments de photographies, les amalgament. Sans doute est-ce trop : la conception laisse

percevoir de l'artifice, une lourdeur par accumulation, par recherche d'effets plutôt gratuits.

En annexe, le musée a sorti quelques échantillons de sa collection permanente en corrélation avec la « figuration narrative ». C'est le pneu accompagné d'un fragment de carrosserie peint par Peter Stämpfli (1937) typique de la fin des années 60. Ce sont deux tableaux ronds d'Hervé Télié (1937) dans lesquels s'exprime subtilement un travail de construction-déconstruction sur les objets transcrits dans une mise à plat séquentielle. Jacques Poli (1938-2002) joue sur le velouté de la matière en inventant une sorte de plante fantastique. Erro (1932) parie sur l'accumulation, sorte de pêle-mêle d'imbrications, tohubohu graphique équivalent visuel d'un certain free jazz. Klasen lui-même, enfin, est présent avec deux toiles grises associant chameau et matériel.

Michel Voiturier

Lieu d'Art et Action contemporaine (LAAC), Jardin de Sculpture à Dunkerque jusqu'au 13 février 2010. Infos : +33 33 328 29 56 00 Renaud Faroux, Yannick Courbès, « Peter Klasen, la mémoire du regard, l'œuvre photographique », Paris, Archibooks, 112 p. (22?)



EXPO AU GRAND-HORNU

Le fabuleux destin du quotidien

Du 7 février au 23 mai 2010

Visite guidée de l'exposition

du mardi au vendredi à 14h et 15h30,

le samedi à 15h

et le dimanche à 11h, 14h, 15h, et 16h30.



L'École Nationale
créateur de sciences 6

grand'hornu
IMAGES

musée des arts
contemporains
MAC's

ANGELA MARZULLO ⁽¹⁾, SUR LES

PAR JULIA HOUNTOU ⁽³⁾

L'engagement féministe d'Angela Marzullo prend racine dans les enjeux de la conciliation de deux pôles : sa formation d'artiste vidéaste-performatrice et son rôle de mère. Mettant en évidence son souci de concilier carrière professionnelle et maternité, elle allie ces deux réalités en une démarche artistique. C'est dans cette optique qu'elle décide de réaliser des remakes de vidéos d'artistes avec ses deux filles. En quête d'œuvres féministes, elle découvre à la médiathèque Saint-Gervais⁴ à Genève le film *S.C.U.M.*⁵ de Carole Roussopoulos, sans avoir eu connaissance au préalable du travail de la vidéaste. Cette mise en scène réalisée vingt ans avant sa recherche ne fait que confirmer son projet⁶. Fascinée par l'énergie ludico-militante et la complicité féminine qui unit Delphine Seyrig et Carole Roussopoulos, Angela Marzullo fait appel à ses fillettes pour réinterpréter cet échange. Même si ce qui touche au domaine privé est politique, la vie personnelle et familiale de l'artiste est abordée avec discrétion. En effet, selon la charte de travail qu'elle s'est fixée, Angela Marzullo ne filme jamais ses filles dans leur intimité afin de préserver leur quotidien.

Dans le courant 2005, telle une collectionneuse, la jeune performeuse-vidéaste se réapproprie ses performances préférées : *Claim excerpts* de Vito Acconci⁷, *Semiotics of the Kitchen* de Martha Rosler⁸, *Art must be Beautiful, Artist must be beautiful et Relation in Time* de Marina Abramovic⁹, *S.C.U.M. Manifesto* de Carole Roussopoulos¹⁰ et *Performer / Audience / Mirror* de Dan Graham¹¹. Elle les adapte afin que les deux enfants puissent les interpréter malgré leur jeune âge. Le langage menaçant de Vito Acconci (« *I want to kill you* », « *I want to fuck you* ») se mue par exemple en « Ici, c'est chez moi. Si quelqu'un vient, je lui fracasse la tête ». Dans *Performing S.C.U.M.*, le décalage est frappant et délibéré entre les artistes connus et engagés qui recourent parfois à la violence et l'innocence des deux fillettes inexpérimentées qui rejouent ces mêmes situations. En plan fixe, la caméra les cadre alors qu'elles sont assises face à face - Stella à gauche, Lucie à droite - sur des petites chaises autour d'une table surmontée d'une télévision diffusant un dessin animé violent et bruyant. Avec une grande application, Lucie lit des passages de *Scum Manifesto* relatifs à l'hégémonie des critiques masculins dans l'art contemporain tandis que Stella les transcrit à l'aide de sa machine à écrire blanche, ornée de cœurs rouges. Malgré leur concentration exemplaire, Lucie achoppe ou transforme certains mots, tandis que Stella se perd dans ses rêveries lorsque les fragments de textes sont trop longs.

De l'importance de la transmission

La démarche artistique d'Angela Marzullo apporte un précieux témoignage sur la nature de la transmission entre générations et la difficulté de construire une mémoire féministe. Dans son travail, la passation des connaissances civiques a part égale avec celle des savoirs féminins. Si « le privé est politique » ou constitue « une construction sociale » et si, de surcroît, cette affirmation définit un positionnement politique central du mouvement des femmes, la question de l'éducation se situe au cœur des réflexions de cette artiste. Dans une volonté de favoriser l'acuité

perceptive et le sens critique de ses filles, toutes les situations du quotidien sont prétextes à discussion. Les panneaux publicitaires qui ponctuent le chemin de l'école leur permettent de déjouer les codes propres à ce domaine déclinant les divers clichés de la séduction féminine et de comprendre comment, au-delà du but mercantile évident, cette imagerie est un outil de manipulation dangereux qui conditionne et engendre de faux besoins. Impliquées dans l'élaboration du travail artistique de leur mère, ces novices faiseuses d'images mesurent ainsi mieux l'artifice des processus visuels.

Carole Roussopoulos : une figure de guide

Ayant réalisé ces remakes de performances historiques, Angela Marzullo avertit les artistes, Martha Rosler, Marina Abramovic... Seule Carole Roussopoulos réagit à cette relève du féminisme qu'elle trouve très intéressante, compte tenu du vide générationnel des années 80. La vidéaste invite chaleureusement la jeune créatrice et ses filles à dîner chez elle, à Molignon (Suisse) courant 2006. La filiation se poursuit lorsqu'elle propose à la performeuse d'intégrer sa vidéo *Performing S.C.U.M.* en bonus sur son DVD et la convie à participer à sa rétrospective à la Cinémathèque française à Paris, organisée par Nicole Brenez¹² et Hélène Fleckinger¹³ du 8 juin au 20 juillet 2007. Même si les deux femmes se voient peu, la reconnaissance de la vidéaste insufflé élan et assurance à Angela Marzullo et lui permet de mieux assumer son travail, portée par son énergie communicative. Elle est en effet captivée par la travailleuse acharnée qu'est Carole Roussopoulos, soucieuse de restituer au plus juste la réalité des individus, sans que ceux-ci soient instrumentalisés, en adoptant un rapport d'égal à égal.

L'impact des vidéos de Carole Roussopoulos chez Angela Marzullo

Angela Marzullo raconte combien elle a été marquée par le film *Jean Genet parle d'Angela Davis*¹⁴ de Carole Roussopoulos et impressionnée par l'originalité du dispositif, intéressée à l'époque par les paramètres employés. Le 16 octobre 1970, à l'Hôtel Cecil à Paris, Carole et Paul Roussopoulos filment¹⁵ la déclaration de l'écrivain¹⁶ qui fait suite à l'annonce de l'arrestation d'Angela Davis¹⁷, militante du Black Panther Party et enseignante de philosophie aux Etats-Unis. Serge Rezvani a invité des intellectuels dont Jean Genet dans le cadre de l'émission française de télévision « L'invité du dimanche » qui devait être diffusée le 8 novembre 1970¹⁸. En fait, Carole Roussopoulos filme l'enregistrement effectué par l'équipe de l'ORTF. L'auteur lit avec virulence un texte dans lequel il dénonce violemment la politique raciste des Etats-Unis et manifeste son soutien à Angela Davis et aux Black Panthers. À la demande de Jean-Daniel Pollet, le réalisateur de l'O.R.T.F., Jean Genet reprend par deux fois sa lecture. La vidéaste, quant à elle, adopte une position d'observatrice en embrassant la scène d'un regard ironique. Elle souligne l'écart d'attitude entre l'engagement politique de Jean Genet et l'empressement de l'équipe télévisuelle. La fluidité de sa prise de vue et son empathie avec Genet filmé caméra à l'épaule contrastent avec la cadence et le morcellement des prises télés soucieuses d'offrir une vision « objective ». Angela



En 1976, Carole Roussopoulos réalisait, en collaboration avec Delphine Seyrig, la vidéo *S.C.U.M.* qui mettait en scène une dictée du texte *S.C.U.M.* de Valerie Solanas par une femme à une autre femme.

Marzullo rend ainsi hommage à ce manifeste et se souvient de sa vive émotion à la vue de la déclaration originale, conservée chez Carole Roussopoulos. Avidée de mieux connaître l'univers cinématographique de cette dernière, la jeune vidéaste-performatrice poursuit ses recherches. C'est à la bibliothèque Filigrane à Genève, spécialisée dans la condition féminine, la famille et l'égalité entre hommes et femmes, qu'elle trouve des films documentaires sur la lutte féministe, notamment celui de Carole Roussopoulos sur l'avortement *Y'a qu'à pas baisser*¹⁹ qui la marque profondément. Dans cette œuvre, des images de la première manifestation de femmes en faveur de l'avortement et de la contraception qui a lieu à Paris le 20 novembre 1971 alternent avec des séquences d'une interruption volontaire de grossesse menée selon la méthode Karman²⁰ alors que cette pratique est encore illégale en France. Viscéralement touchée par ce film, Angela Marzullo, souligne combien Carole Roussopoulos incite à l'autonomie et l'indépendance; combien ses films font pousser des ailes et insufflent de l'énergie.

C'est en visionnant en famille *Maso et Miso vont en bateau*²¹ que l'artiste mesure l'ampleur politique de la démarche de la vidéaste. En 1975, à l'occasion de l'Année internationale de la Femme, Bernard Pivot invite Françoise Giroud, Secrétaire d'Etat à la Condition Féminine, à commenter ces douze mois au cours d'une émission intitulée « L'année de la femme, ouf! C'est fini. » Après avoir montré des interviews de plusieurs personnalités publiques²², le journaliste prie Mme Giroud de s'exprimer sur les propos tenus. C'est ainsi qu'on l'entend dire : « Oui, les femmes ont une attitude de persécutées. » Ou encore : « Vous savez, il y a des

femmes qui aiment les misogynes ». Suite à cette émission, les féministes « Insoumuses »²³ dont fait partie Carole Roussopoulos décident de la parodier. Dans leur vidéo, elles réagissent directement en intégrant commentaires, rires et chansons en réponse à certains passages.

Le voyage en Arménie

En 2007, invitée en tant que jeune artiste par l'association « Utopiana »²⁴, à Erevan, en Arménie, lors d'une résidence au cours de laquelle elle réalisera un workshop, Angela Marzullo s'empresse de convier Carole Roussopoulos. L'artiste se souvient de leurs longues discussions. A ce moment-là, elle s'intéresse aux deux écrivaines, journalistes et aventurières suisses Annemarie Schwarzenbach²⁵ et Ella Maillart²⁶; elle est littéralement fascinée par ce couple de voyageuses, ces ferventes féministes. En juin 1939, alors que l'Europe se prépare à entrer dans la Seconde Guerre Mondiale, Ella Maillart et son amie Annemarie Schwarzenbach prennent la décision de partir pour l'Afghanistan au volant d'une Ford. Dans son roman *Voie cruelle*, Ella Maillart retrace les étapes de leur incroyable voyage, la traversée de la Turquie, l'Iran, l'Afghanistan ainsi que la découverte de leur culture et leur histoire. Au-delà de la réussite de ces deux femmes à une époque où il fallait être plus que téméraire pour entreprendre une telle démarche, c'est ce regard porté sur le monde, la vie et les autres, cette manière d'explorer les vastes étendues dans l'espoir de s'ouvrir à autrui qui apparaissent poignants. Lors de leur résidence à Erevan, Carole Roussopoulos et Angela Marzullo rencontrent des Arméniennes de tous horizons, artistes, universitaires et responsables du *Women's Resource*

*Center*²⁷ avec lesquelles elles travaillent sur l'axe féministe et sa mise en image lors de workshops. Elles abordent également des questions liées à la migration, aux identités multiples et à la culture dans le cadre de la globalisation. C'est dans ce pays où des milliers de femmes sont régulièrement soumises à des violences au sein de leur famille²⁸ que la performeuse-vidéaste, aidée par la poétesse Violette Krikorian²⁹, recueille au moyen de la vidéo le témoignage des Arméniennes relatif à leur quotidien, leur rapport au féminisme, leurs aspirations... Celles qui osent prendre la parole affirment leur refus de l'hyménorraphie³⁰ et plus largement leur victimisation tout en revendiquant la liberté à disposer de leur corps. Et elles rappellent avec fierté que le droit de vote des femmes en Arménie remonte à 1918 alors qu'il n'est institué en France qu'en 1944 et introduit au niveau fédéral en Suisse en 1971.

Angela Marzullo développe une pratique plastique qui procède d'une réflexion critique sur la société. A travers la performance, la vidéo et le photomontage, elle interroge les relations de pouvoir et de domination entre les idéologies politiques et les individus et se penche plus spécialement sur la place des femmes dans l'espace urbain. Via la socialisation directe et la formation des générations futures, cette artiste de conviction s'engage avec force et énergie pour défendre une société plus juste, moins sujette à la division et la hiérarchie des sexes.

Julia Hountou
Académie de France - Villa Médicis
Rome, novembre 2009

TRACES DE CAROLE ROUSSOPOULOS (2)

(1) Angela Marzullo est une artiste d’origine zurichoise, italienne par son père, installée depuis quinze ans à Genève où elle a suivi une formation aux Beaux-arts. La vidéaste allie l’art vidéo à la performance pour explorer les questionnements féministes qui sont au cœur de toutes ses démarches artistiques. Elle est actuellement résidente à l’institut suisse de Rome. www.angelamarzullo.ch

(2) Pionnière de la vidéo et militante féministe, Carole Roussopoulos (1945-2009) née de Kalbermatten, a réalisé et monté plus de cent vingt documentaires, dans une perspective féministe et humaniste, mue par la volonté constante de «faire comprendre que c’est un grand bonheur et une grande rigolade de se battre ! Nous avons toutes à gagner de lever la tête, tout le monde, tous les opprimés de la terre ». Parmi les nombreux films réalisés par Carole Roussopoulos, citons: *Genet parle d’Angela Davis* (1970) *Le F.H.A.R. (Front Homosexuel d’Action Révolutionnaire)* (1971) *Y a qu’à pas baiser !* (1971-1973) *Lip : Monique* (1973) *Les Prostituées de Lyon parlent* (1975) *S.C.U.M. Manifesto* (1976) *Maso et miso vont en bateau* (1976) *Le Viol : Anne, Corinne, Annie, Brigitte, Josyane, Monique et les autres...* (1978) *Profession : agricultrice* (1982) *La Mort n’a pas voulu de moi : Portrait de Lotte Eisner* (1984) *Les Clés de Mauzac* (1987) *L’Inceste, la conspiration des oreilles bouchées* (1988) *Les Hommes invisibles* (1993) *Debout ! Une histoire du Mouvement de libération des femmes* (1970-1980) (1999) *Donner c’est aimer* (2002), *Vieillir en liberté* (2002) *Viol conjugal, viol à domicile* (2003) *Il faut parler : Portrait de Ruth Fayon* (2003) *Le Jardin de Lalia : des microcrédits pour les femmes maliennes* (2004) *Des fleurs pour Simone de Beauvoir* (2005) *Les Années volées* (2005) *Sans voix... mais entendus ! Un hommage aux soins palliatifs* (2006) *Pour vous les filles !* (2006) *Je suis un être humain comme les autres* (2006) *Femmes mutilées, plus jamais !* (2007) *Mariages forcés, plus jamais !* (2008) *Ainsi va la vie. Cancer : de la peur à l’espoir* (2009) *Pramont : une deuxième chance* (2009) *Delphine Seyrig : un portrait* (2009)

(3) Docteur en Histoire de l’art contemporain et pensionnaire en histoire de l’art à l’Académie de France à Rome - Villa Médicis, Julia Hountou a travaillé sur Les Actions de Gina Pane de 1968 à 1981 dans le cadre de son doctorat soutenu à l’Université de Paris I - Panthéon - Sorbonne. Sa thèse a pris la forme d’un ouvrage intitulé *Les Actions de Gina Pane de 1968 à 1981 : De la fusion avec la nature à l’empathie sociale* qui doit paraître prochainement aux éditions des Archives Contemporaines, en collaboration avec l’École Normale Supérieure des Lettres et Sciences Humaines de Lyon. Co-auteur du livre *Gina Pane - Lettre à un(e) inconnu(e)* (E.N.S. B-a, Coll. Ecrits d’artistes) avec B. Chavanne et A. Marchand, elle collabore avec diverses revues : *Etudes photographiques. Chimères (revue des schizoanalyses fondée par Gilles Deleuze et Félix Guattari). Ligeia, dossiers sur l’art. La Nouvelle Revue d’Esthétique. Verso Arts et Lettres. PerformArts. Art présence. Flux News. Turbulences vidéo. Lunes (Réalités, Parcours, Représentations de Femmes).* Et plusieurs sites internet : exporevue.com, [PerformArts](http://PerformArts.com), uneexpo.com. Auteur du catalogue de l’exposition « Rafael Mahdavi », à l’ÉSAD d’Amiens en avril 2009, elle a également contribué à la rédaction du catalogue de l’exposition Michel Journiac (Ed. Les musées de Strasbourg et ENSB-a de Paris) en 2004.

(4) Centre pour l’image contemporaine - Saint-Gervais Genève : 5, rue du Temple - CH - 1201 Genève, Suisse. Avec plus de 1500 titres (vidéos et CD-Roms), la médiathèque du Centre pour l’image contemporaine est une des principales collections européennes dans le champ des nouveaux médias. Elle comprend des œuvres vidéo d’artistes historiques : Nam June Paik, Gary Hill, Bill Viola, Vito Acconci, Abramovic/Ulay, Laurie Anderson, Jochen Gerz, Jean-Luc Godard, William Wegman, Steina et Woody Vasulka, Robert Wilson, Robert Filliou, ainsi qu’une large sélection de productions d’artistes suisses et internationaux : Pipilotti Rist, Christoph Draeger, Thomas Hirschhorn, Sylvie Fleury, Carole Roussopoulos, Beat Streuli, Marie-José Burki, Sadie Benning, Claude Closky, Lothar Hempel, Tracey Moffatt, Pierrick Sorin, notamment.

(5) *S.C.U.M. Manifesto*, Carole Roussopoulos et Delphine Seyrig (Vidéo, France, 1976, 27’) Cette vidéo met en scène une dictée du texte *S.C.U.M. Manifesto* de Valerie Solanas lu par une femme à une autre ; dans l’axe de la caméra se trouve une télévision où défilent des images de guerre. Cette lecture mise en scène est un réquisitoire contre la société dominée par l’image « mâle » et l’action « virile », présentées comme des substituts à la profonde impuissance des hommes. *S.C.U.M.* signifie « Society for cutting up men ». Angela Marzullo possédait par ailleurs le *Scum Manifesto* écrit en 1968 par Valerie Solanas, imprimé artisanalement par des punkettes et réédité (Olympia Press, London, préface de Vivian Gornick, 1971).

(6) *Performing S.C.U.M.* de Angela Marzullo, Suisse, 2005, 6’, vidéo. Remake partiel de la vidéo de Carole Roussopoulos et Delphine Seyrig. Dans cette œuvre, le protocole est rejoué dans une chambre d’enfants : les deux actrices sont remplacées par deux sœurs de 10 et 6 ans, Lucie et Stella, et les images télévisées de guerre par un dessin animé pour «garçon»

(7) 1971. Vito Acconci présente une performance de 3 heures où il défend l’accès à la cave du 93 Grand Street, les yeux bandés, armé d’une barre de métal. L’agressivité de cette confrontation fictive avec d’hypothétiques envahisseurs met en évidence la relation psychologique de l’artiste et du visiteur. En défendant son territoire, Vito Acconci entre dans une relation hypnotique avec le langage et se met dans un état de transe possessive.

(8) 1975. Vidéo, noir et blanc, sonore. Durée : 6 min. 21. Basée sur une performance, cette vidéo tournée en noir et blanc, caméra fixe, parodie une démonstra-

tion culinaire effectuée par Martha Rosler elle-même. Se mettant en scène au centre d’une cuisine jonchée d’instruments, l’artiste en tablier adresse d’un regard farouche à la caméra. A mesure que se déroule le film, constitué d’un unique plan séquence, elle s’empare de différents instruments, les énumérant selon l’ordre alphabétique, et leur fait subir un sort contre-nature. Elle prend ainsi un bol, simule le mouvement d’une cuillère, et y écrase un fer à repasser. Cette parodie évoque la frustration de la femme au foyer, confinée à l’espace domestique et aux activités répétitives, et dénonce son asservissement.

(9) 14 min. 55. Dans cette performance (qui eut lieu en 1975 à Charlottenborg, Copenhague, Danemark), Marina Abramovic, tenant dans une main un peigne et dans l’autre une brosse, se coiffe alternativement avec l’un et l’autre, en répétant inlassablement la même phrase : « Art must be beautiful, Artist must be beautiful ». Elle se frappe parfois avec ces deux accessoires, coiffe sa chevelure en tous sens, tantôt brutalement, tantôt doucement, puis se fait violence en s’arrachant les cheveux. Elle prononce la phrase sur plusieurs tons, parfois en chuchotant, parfois d’une manière agressive et rageuse, puis de nouveau calmement. 1977 (11 min. 40, son, noir et blanc. Coll. Museum Ludwig, Cologne, Allemagne) Relation in Time présente une relation statique, la solidarité du couple d’artistes étant symbolisée par le fait qu’ils sont assis dos à dos, les cheveux de l’un attachés à ceux de l’autre. Pendant les 16 premières heures, au studio G7 de Bologne (octobre 1977), ils sont restés assis sans public. A la 17e heure, les spectateurs ont été admis à entrer et Abramovic / Ulay ont encore passé une heure sans bouger. La tresse commune, leur relation visible, leur cordon ombilical se distendent au fil du temps qui s’écoule. Leur lien apparent contraste avec les divergences intérieures et les sentiments différents des deux person-nages.

(10) Carole Roussopoulos et Delphine Seyrig (Vidéo, France, 1976, 27 min.) (11) 1975 / n/b / son / 23 min. Dans cette performance filmée, le public se tient assis devant un large miroir auquel Dan Graham tourne le dos. L’artiste décrit ses gestes puis ceux de l’assistance. Il renouvelle l’opération devant le miroir, dos au public. Celui-ci acquiert ainsi un double statut de regardeur-regardé. Deux principes essentiels du travail de Dan Graham sont ici mis à l’œuvre : celui du spectateur comme composante essentielle de l’œuvre et celui de la mise en parallèle de la vidéo et du miroir, selon leur pouvoir à délivrer une information en temps réel.

(12) Nicole Brenez est Maître de Conférences en Études cinématographiques à l’Université Paris I. Elle a publié entre autres *Shadows de John Cassavetes* (1995), *De la Figure en général et du Corps en particulier, L’invention figurative au cinéma* (1998), *Jeune, dure et pure ! Une Histoire du cinéma d’avant-garde et expérimental en France* (co-dir, 2001). Elle est responsable des programmes d’avant-garde à la Cinémathèque française.

(13) Elle est doctorante en cinéma, allocataire de recherche à l’Université de Paris I Panthéon-Sorbonne, au sein du Centre d’Études et de Recherches sur l’Histoire et l’Esthétique du Cinéma. Elle prépare une thèse sous la direction de Nicole Brenez, sur le thème : « Problèmes de genre et traitement de la différence des sexes dans le cinéma en France depuis 1968 : théories et représentations ». (14) 1970. 10 min., PAL, son, noir et blanc. Collection Centre Georges Pompidou, Paris (France). Production Video Out (Carole et Paul Roussopoulos)

(15) Carole Roussopoulos utilise le « portapack », unité de vidéo légère au format 1/2 pouce composée d’une caméra et d’un magnétoscope portable qui enregistre en noir et blanc. Lancé par Sony aux Etats-Unis en 1965, ce dispositif est apparu en France en 1969.

(16) Jean Genet (1910 - 1986), écrivain français, auteur de romans, poèmes, pièces de théâtre : *Le Condamné à mort, Notre-Dame-des-Fleurs, Querelle de Brest , Les Bonnes, Les Nègres, Les Paravents*. Son dernier livre, *Un Captif amoureux*, dans lequel il évoque ses séjours auprès des Palestiniens et des Panthères Noires, fut publié après sa mort.

(17) Angela Davis est née en 1944 à Birmingham, en Alabama, aux Etats-Unis. Dans les années 60, professeur de philosophie à l’Université de Los Angeles (UCLA), militante antiraciste et féministe, membre du Parti Communiste américain, elle soutient la lutte des Africains américains. En 1971, elle passe 16 mois en prison victime d’une machination politique. Libérée en juin 1972 après un procès très médiatisé, elle poursuit son combat antiraciste et féministe, tout en écrivant et en enseignant.

(18) L’émission sera finalement censurée.

(19) *Y’a qu’à pas baiser* de Carole Roussopoulos (France, 1971-1973, 17 min. Vidéo).

(20) Elle utilise un instrument spécial, appelé sonde de Karman, introduit par le col de l’utérus dans la cavité utérine puis relié à une pompe à vide. L’intervention, qui dure de 3 à 5 minutes, est sûre et peu agressive pour l’endomètre. Elle a remplacé le curetage, plus traumatisant pour la muqueuse. La méthode de Karman se pratique en hospitalisation de jour, sous anesthésie locale ou générale. Elle entraîne un saignement vaginal de quelques jours ; elle n’a aucune répercussion sur une grossesse ultérieure.

(21) *Maso et Miso vont en bateau* 1975. 55’, son, noir et blanc. Collection Centre pour l’image contemporaine, St Gervais Genève (Suisse). Réalisation : Carole Roussopoulos, Delphine Seyrig, Ioana Wieder, Nadja Ringart. Production : Les

muses s’amusent. (22) José Arthur, journaliste radio; Marcel Julian, PDG d’Antenne 2 ; Pierre Belemarre, journaliste, Jaques Martin, animateur télé...

(23) Carole Roussopoulos, Delphine Seyrig, Ioana Wleder, Nadja Ringart.

(24) L’association, basée à Genève, organise depuis 2001 des rencontres dans le domaine culturel en Arménie, sous forme d’expositions d’art contemporain, de conférences et de débats consacrés à des enjeux actuels (utopie et réalité, territoire et représentation).

(25) 23 mai 1908 à Zurich - 15 novembre 1942 à Sils en Engadine.

(26) 20 février 1903 à Genève, Suisse - 27 mars 1997 à Chandolin, Suisse.

(27) Armenia, 0009, Yerevan, Zarobyan St., House 34.

(28) Les recherches effectuées par Amnesty International en 2007 et 2008 révèlent que la violence au sein de la famille est un problème courant dans ce pays. Les informations recueillies donnent à penser que plus d’une femme sur quatre a connu, à un moment ou un autre, la violence physique de son mari ou d’un membre de sa famille ; elles sont encore bien plus nombreuses à avoir subi des sévices psychologiques.

(29) Née à Téhéran en 1961, Violette Krikorian écrit ses premiers poèmes à dix ans. Marquée par ses souvenirs d’enfance de ce quartier de la banlieue de Téhéran où se côtoyaient Iraniens, Arméniens, Assyriens et Turcs, et où exha-laient ces parfums d’Orient, elle vit en Arménie depuis 1975 où elle a suivi des études de philologie à l’Institut pédagogique d’Erevan. Elle publie ses premiers textes en arménien dans la très installée revue Karoun, mais fonde *Bnaguir* puis *Inknakir* [Autographe] ouvertes aux voix de la littérature contemporaine pour contester l’hégémonie de l’Union des écrivains. Ses premiers textes font scandale par une certaine crudité à dire les choses. Comme Yéghiché Tcharents (Poète arménien. 1897-1937) a écrit un texte sur son pénis, elle écrit un poème « Ode sans fin : Sur le clitoris ». La force de son style vient de son audace. Puis elle impose une langue originale, débarrassée de ses carcans, qui explore sans relâche « l’inconnu et le lointain ». Elle a publié en 1991 *C’est la vérité, la vérité que je dis* (Prix de l’Union des écrivains d’Arménie ; réédité en 1998 à Los Angeles) et en 1999 *La ville* (Prix d’Etat 1999). En traduction est disponible *Que cet hiver est rude* La reconstruction de l’hymen.



S.C.U.M. Manifesto de Valerie Solanas, avec une introduction d'Avital Ronell, Publisher : W W Norton & Co Inc., 2004, 80 p. (Anglais).

Never trust the art world

Depuis peu le collectionneur belge Charles Riva a ouvert un espace à Bruxelles destiné à présenter sa collection au public, suivant en cela une mode allant croissant (ainsi de l'espace du collectionneur Walter Vanhaerents ouvert au centre-ville). La première exposition organisée en avril dernier n'avait rien de particulier: il s'agissait d'un ensemble rétrospectif de pièces de l'artiste écossais Jim Lambie. La seconde par contre, qui se tient au mois d'octobre 2009 est d'un tout autre intérêt en ce qu'elle joue très habilement de son contexte d'apparition en le retournant comme un gant. Elle est due aux malicieux membres de la galaxie Bernadette Corporation / Claire Fontaine qui apparaissent ici sous le nom de Reena Spaulings, leur nouvel avatar.

Pour retracer sommairement l'histoire de ce collectif d'artistes à géométrie variable rappelons qu'ils ont eu l'heur de changer régulièrement d'activités et de lieux d'actions (entre Paris, New York, Londres et Berlin), tout au long de la dernière décennie, étant ainsi successivement aux commandes d'une ligne de haute couture, d'un magazine (*Made in USA*), puis d'un roman à plusieurs mains (intitulé précisément *Reena Spaulings*), et enfin d'un groupe artistique d'avant-garde *Bernadette Corporation*, bientôt doublé de son alter ego *Claire Fontaine*. Une métamorphose des plus déroutantes qui culmina dernièrement avec la création d'une galerie d'art dénommée *Reena Spaulings* : une authentique galerie implantée à New York que l'on vit rapidement s'activer sur le marché comme n'importe laquelle de ses consoeurs, proposant une liste d'artistes, participant à des foires etc..¹

L'exposition de Bruxelles ouvre un nouveau et astucieux chapitre à cette aventure qui a en fait pour but de mettre en doute le milieu de l'art et sa mécanique bien huilée en usant de ses propres codes de communication, par mimétisme et processus d'infiltration. Et ce chapitre consiste ici à transformer leur galerie Reena Spaulings en un véritable artiste. Et qui plus est de présenter les « œuvres » de cet « artiste » au sein d'une collection privée, ce par l'entremise d'une autre galerie, sensée défendre dans ce contexte leur poulain : la galerie londonienne Sutton Lane (possédant également une antenne à Paris et annonçant ici l'amorce d'une implantation bruxelloise, appelée à être développée dans la suite). Parmi les œuvres que Reena Spaulings montre à Bruxelles, il y a tout d'abord une série d'impressions sur papier combinant lithographie et jet d'encre intitulée *A place in the Sun (Shadows)*.² Impressions soigneusement encadrées et parfois surmontées de curieuses tapisseries chatoyantes. Ces images représentent des ombres de feuilles de palmier et en surimpression on distingue une suite de noms griffonnés à la hâte.

Le communiqué de presse (presque une œuvre en soi dans pareil contexte) nous indique qu'il s'agit

d'une part de photographies prises par Reena Spaulings pendant la foire d'Art Basel Miami 2008 « lorsqu'elle avait un peu de temps / *some business-free moments* ». Des photographies, ajoute le communiqué de presse prises non loin du Raleigh Hotel là où comprend-t-on « elle » séjournait pendant la foire. Une foire tenue en décembre 2008, « au sommet de la crise économique / *in the depths of the recession panic* » pour reprendre toujours les expressions merveilleusement littéraires du communiqué de presse, à laquelle la galerie Reena Spaulings participait. Et qu'il s'agit d'autre part de photocopies du carnet de visite de la galerie ayant été rempli durant la foire. C'est donc l'hilarant portait de cette « artiste-galerie » que Reena Spaulings nous dépeint au travers de cette première série d'œuvres. On nous évoque implicitement une créature soucieuse de ses affaires, allant d'un pas preste de son hôtel à son stand et vice-versa. Et puis ensuite une créature frappée de stupeur face à l'actualité (en tout cas la sienne, celle qui la touche personnellement) et soucieuse d'immédiatement l'évoquer, la sublimer. Cela qu'elle traduit artistiquement par de suaves impressions sur papier évoquant l'étourdissement qui soudain la prend sous le soleil de décembre/écrasant/de Floride. Et le vertige qui l'étreint et qui étreint ses admirateurs, les visiteurs, avec elle. La présence de trois autres « œuvres » intitulées *Map I*, *Map II*, *Map III* abonde dans le sens d'un tel portrait, en ce qu'il s'agit de semblants de sculptures/installations faites avec de simples tapis de yoga soigneusement négligés : autrement dit nonchalamment roulés en boule et disposés dans des endroits anodins de l'appartement de Charles Riva. Anodins mais pas tant que ça, façon pour Spaulings de singer le maniérisme de certains artistes pratiquant l'installation, dans

leur attention excessive accordée aux matériaux, à la relation à l'espace...etc. Des tapis de yoga donc, qui renvoient à cette pratique orientale ancestrale que nous autres pauvres occidentaux surmenés par un mode de vie effréné avons piteusement importé en nos sociétés afin de pallier à ses divers manquements et qui est un peu l'ultime planche de salut que l'on vous tend dès lors que vous avez fait les frais de quelque burn-out, ainsi de notre « artiste-galerie » en ce début de 21^{ème} siècle. Tout cela dans un appartement bruxellois d'allure minimaliste, recouvert d'un plancher de bois et que la lumière inonde en journée... Un décor aussi idéal qu'ironique pour la pratique d'une spiritualité d'exportation. C'est ici tout autant de cet illusoire monde des galeries dont se gaussent ceux qui composent ce collectif que des artistes eux-mêmes, devenus à force semblables aux marchands qui étaient supposés les « représenter », infiniment semblables à ce milieu en toutes ses manies.³ Et donc sensiblement affaiblis en terme d'imagination (ici, l'artiste incapable de parler d'autre chose que de la crise économique par le biais d'images représentant des ombres de palmier obscurcissant le bitume d'une station balnéaire de luxe) et de processus créatif (ici rien de plus qu'une métaphore au premier degré, augmenté d'un pathétique effort en terme de technique, destiné à apporter une plus-value matérielle : cela que suggère l'usage de la lithographie, technique complexe et noble qu'ils se permettent en une ultime boutade de « complexifier » et « d'actualiser » par l'emploi concomitant du tirage jet d'encre). Par ailleurs, cet ensemble renvoie à la célèbre série de toiles d'Andy Warhol intitulée *Shadow paintings*. Mais c'est un peu comme si il y était fait référence sur un ton cynique et désenchanté, comme s'il ne pouvait même

plus aujourd'hui y avoir dans une démarche telle que celle de Reena Spaulings cette sorte de romantisme du premier militantisme anti-capitaliste, promu implicitement ou explicitement par Warhol et d'autres artistes dans les années soixante. Dans le même temps, Reena Spaulings ne semble pas s'arrêter à ce sentiment d'amertume. Au contraire elle en fait le sel de son intervention, voire les gouttes de salive de sa saine colère si l'on ose dire. Elle y oppose dérision et action. La référence historique à la série *Shadow paintings* de Warhol du reste, appelle un exubérant et labyrinthique récit, de ceux dont Spaulings a le secret, assurément plus baroque que l'habituel jeu référentiel de type socio-conceptuel. En effet cette série fut exposée à la galerie de Heiner Friedrich entre janvier et mars 1979. Or c'est à cette date que ce marchand, marié à Philippa de Menil, crée avec cette dernière et un historien d'art du nom d'Helen Winkler la *Lone Star Foundation*. Cette fondation va commencer à acquérir des œuvres de différents artistes-phares de l'époque, allant même jusqu'à procéder à des commandes. La série des *Shadow paintings* de Warhol est l'une de ces commandes. Une commande que lui a donc passée un marchand qui est aussitôt devenu son client... Une confusion des genres qui ne pouvait que titiller Spaulings. De même à Bruxelles, nul prix n'est apposé sur les œuvres, malgré le rôle annoncé de la galerie londonienne Sutton Lane. Cette galerie expose de nouvelles œuvres chez un collectionneur qui en quelque sorte les a « déjà achetées ». C'est en somme l'ensemble de la relation de l'artiste au mécène qui est pointée du doigt au travers de cette série et du lieu où elle est exposée. Un sujet exploré dans ses profondeurs puisque la référence à la *Lone Star Foundation*, par l'entremise des toiles

de Warhol, nous amène comme on le disait plus haut à Philippa de Menil qui n'est autre que la fille de Dominique de Menil...

A Lifetime Achievement

Dominique de Menil est une célèbre collectionneuse d'art française, née en 1908 et morte en 1997 qui est à l'origine de la Menil Collection de Houston, de même que de la Menil Foundation. Elle est aussi et surtout la fille d'un scientifique alsacien du nom de Conrad Schlumberger (un nom qui sonne presque aussi bien que Reena Spaulings) qui fonda avec son frère Marcel dans les années vingt à Paris la « Société de prospection électrique ». Les deux frères avaient fait des découvertes en géophysique et ils proposèrent bientôt leurs services à l'industrie minière avec qui ils conclurent de nombreux et juteux contrats, amassant progressivement une fortune. Leurs techniques permettaient effectivement d'aider à la prospection des nappes pétrolifères.

En 1931, Dominique Schlumberger de confession protestante se convertit au catholicisme et épouse le baron de Menil, banquier de profession ; cinq enfants naissent de cette union dont Philippa. On rapporte que l'improbable Marie-Alain Couturier, prêtre dominicain, exerce à l'époque une forte influence sur le couple. Fait original, ce prêtre est un ardent défenseur de l'art de son temps, en ce qu'il y voit un vecteur de spiritualité. Il est lui-même un ancien élève de Maurice Denis et est convaincu de ce que tout art véritable comporte une dimension sacrée. A la tête de la revue *L'art sacré*, il va même jusqu'à soutenir que pour bâtir et décorer les édifices religieux mieux vaut faire appel à de grands artistes dénués de foi, qu'à des artistes pieux sans talent. Une opinion qu'il met en pratique dans la création



Vue de l'exposition de Reena Spaulings > premier étage / série A place in the sun (Shadows)

de l’église Notre-dame de toute grâce du plateau d’Assy en Haute-Savoie qui accueille à son initiative des interventions de rien moins que Pierre Bonnard, Fernand Léger, Georges Braque, Henri Matisse, Marc Chagall et d’autres encore...

Sous l’influence de ce prêtre, le couple met en place une politique de mécénat artistique sans précédent, qu’il développe ensuite aux Etats-Unis, à Houston plus précisément, où les époux finissent par s’établir à l’égal de la société Schlumberger dans son entier, venue s’implanter en cette contrée pour échapper à la guerre et être plus proche de ses bons clients texans.

C’est à Houston qu’ils font construire leur maison sur base des plans du célèbre architecte Philip Johnson. Une maison où ils accueillent de nombreux artistes dont ils achètent les œuvres, voire dont ils financent l’essor, les carrières.

La *Lone Star Foundation*, que crée Philippa de Menil, à l’exemple de ses parents, bénéficie ainsi de près ou de loin et ce dès la fin des années septante des fortunes conjointes des Schlumberger, de Menil, Friedrich, rejoints plus tard par d’autres mécènes.

Cette fondation est aujourd’hui connue, et bien connue, sous le nom de DIA Art Foundation. Fondation qui possède plusieurs lieux d’exposition dont le plus célèbre implanté sur un vaste site industriel en périphérie de New York, dans la localité de Beacon.

C’est à cette longue lignée de mécènes, à toute cette histoire auquel il est fait référence au travers de cette série de lithographies de Spaulings en

référant aux *Shadow paintings* de Warhol. Une histoire dont il faut certainement relever les pittoresques versants alsaciens, religieux et pétroliers qui renvoient en propre ou sous forme métaphorique et humoristique à plusieurs sujets d’intérêt et/ou de critique de la galaxie Spaulings. En filigrane, c’est également la question de l’indépendance d’esprit de l’artiste qui se profile : soit sa faculté à se tenir à distance de toute forme de subvention tant morale que pécuniaire, ce qui en un mot comme en cent, aujourd’hui plus qu’hier, n’est pas une mince affaire. Surtout dans le chef d’artistes ayant émergé dans les années soixante, dans un esprit de contre-culture ; esprit dont ils se sont incidemment éloignés en étant recrutés bon gré mal gré par le marché dans les décennies suivantes. Et pareillement dans les artistes d’aujourd’hui qui révèrent cette période contestataire, qui s’y réfèrent mais qui demeurent « à leur place » dans le système de l’art.

De cette histoire il faut en outre retenir le caractère transatlantique, s’établissant sur l’axe Paris / New York, soit l’axe historique de l’art contemporain, celui autour duquel l’art du vingtième siècle s’articule. Cet axe que Reena Spaulings, Bernadette Corporation et Claire Fontaine continuent à arpenter présentement, non sans y annexer des étapes additionnelles à Berlin, Londres et Bruxelles.

Cet axe, ce trajet de Paris à New York, ce fut aussi celui qu’emprunta en son temps le roi de l’astuce esthétique et économique, à savoir Marcel Duchamp, le maître du genre en quelque sorte auquel ce récit mène

tout naturellement.

Pour y venir, examinons de plus près cette série de Warhol et sa genèse, là où réside une ironie qui a dû plaire à Spaulings.⁴ D’après les dires de Ronnie Cutrone, assistant de Warhol à l’époque de la réalisation de ces œuvres, ce dernier souhaitait « ardemment » faire de l’art abstrait. Il s’était lancé sans succès dans différentes expérimentations, et ce serait sous la suggestion de Cutrone lui-même que l’idée de faire des toiles ayant pour «sujet» des ombres lui serait venue. Une façon de faire de l’art abstrait sans en faire en somme, dans un paradoxe typiquement warholien, les ombres étant tout à la fois tirées d’objets réels, mais dans le même temps suffisamment indistinctes pour qu’on ne puisse pas les reconnaître.

Un doute persiste précisément dans l’historiographie quant à ces « objets ». Deux versions s’opposent, dont la seconde est particulièrement pimentée. Selon Cutrone, il s’agit d’ombres de maquettes en carton qu’il aurait réalisées lui-même, ayant proposé cette solution à Warhol. Par contre selon Bob Colacello qui fut longtemps impliqué dans les activités de la Factory et du magazine Interview, il s’agit plutôt d’ombres de pénis en érection. Warhol, sous couvert de faire de l’art abstrait, soit un art éminemment spirituel et/ou décoratif selon les opinions aurait tout simplement vendu des toiles sensées ne rien représenter ou représenter l’irreprésentable qui figuraient en fait le plus innommable des sujets. On imagine le plaisir qu’il a eu à imaginer de riches acheteurs suspendre des projections de phallus au-dessus de leurs canapés...

Les ombres de palmier sur le bitume produites par Spaulings sont sans doute moins équivoques, elles n’en participent pas moins d’une même dynamique. C’est justement leur caractère littéral qui signe un présent considéré comme étant fondamentalement désenchanté.

Decor: a conquest

Dans la série des *Shadow paintings* réside également une approche de la notion de *décor*, ou pour le dire autrement d’avant-plan et d’arrière-plan, doublée d’une probable boutade adressée par Warhol aux tenants de l’art minimal, à des artistes tels que Donald Judd, Carl André, ses contemporains. Enfin une critique et/ou un hommage... Ainsi de tout ce qui a trait à Warhol et au sujet duquel on ne peut jamais trancher, ambivalence où demeure tout son talent.

Le premier indice tient dans la façon dont Warhol a accroché les *Shadow paintings* dans la galerie de Friedrich en 1979, soit sous forme d’une installation continue de toiles, placées côte à côte.

Il se trouve que cette manière de présenter les œuvres rappelle une création de l’artiste allemand Blinky Palermo, intitulée *To the people of New York City*. Cette œuvre, datée de 1976-77, également constituée de panneaux colorés placés à intervalles réguliers sur le mur, fut présentée en janvier 1978 dans le même espace d’exposition que possédait Friedrich, et ce dernier fit également l’acquisition de cette œuvre pour la *Lone Star Foundation*.

Or on peut supposer une sincère admiration de Warhol pour Palermo, dans le même temps qu’il devait considérer avec circonspection des œuvres telles que celles de Carl Andre, ou de Donald Judd, qui usaient à l’époque de semblables dispositifs scéniques.⁵ Palermo est effectivement un artiste

très singulier de cette époque, auteur d’une œuvre équivoque qui a séduit les minimalistes comme les artistes du pop art, sans compter plusieurs peintres en vue comme Richter ou Schnabel qui l’avait côtoyé lors de ses études à l’académie de Düsseldorf : bref un aréopage des plus large.

Plusieurs aspects de l’œuvre et de la personnalité de Palermo devaient plaire à Warhol, à commencer par son nom, qui n’était pas à proprement parler le sien. En effet, il se nommait Peter Schwarze et ce serait vu attribué le nom de Blinky Palermo par son professeur et mentor Joseph Beuys lors de ses études à Düsseldorf en référence à un mafioso italo-américain à qui il ressemblait physiquement. Une personnalité effacée derrière un pseudonyme, l’idée de vague ressemblance, voilà qui ne pouvait qu’intéresser un Warhol occupé à broser une série de toiles sur les ombres. Et de toiles, justement : on rapporte que Palermo usait de pièces de tissus usagées pour exécuter ses propres monochromes, soulignant de la sorte leur valeur d’usage, leur historique, leur intimité. Des toiles faites avec d’autres toiles, soit des toiles ready-made : cela aussi constituait un univers de référence pour des ombres...

Le second indice que l’on peut relever au sujet de cette série et qui renvoie à la notion de décor, avant de nous amener à Duchamp, tient à un épisode ultérieur qui vit Warhol utiliser cette série de peinture en guise de fond coloré pour une séance de shooting destinée à produire des images de mode pour l’édition d’avril 1979 de son magazine *Interview*.

Ce jeu entre les premiers et seconds plans de l’image, Warhol l’avait auparavant mis en œuvre dans de vastes installations muséales que l’on peut comprendre aujourd’hui comme des critiques de type institutionnel, de même que comme des railleries à l’endroit de la bourgeoisie et d’une habitude consistant par exemple à exposer des peintures sur des murs couverts de papier peints (et c’est aussi cela que Spaulings réalise lorsqu’elle met en vente ses lithographies destinées à aboutir en de semblables emplacements et qui sont d’ailleurs déjà en place dans l’appartement de Charles Riva).

En 1968 par exemple, à l’occasion de sa première rétrospective européenne qui eut lieu au Moderna Museet de Stockholm, Warhol recouvrit la façade du bâtiment néoclassique suédois d’un papier peint au motif de vache. En d’autres circonstances, il procéda également à des installations consistant en des combinaisons d’un papier peint qui recouvrait le mur, par-dessus lequel il exposait d’autres de ses peintures.

El amor es un pájaro rebelde / que nadie puede dominar

Cette relation entre un premier plan et un second plan, entre le mur et la peinture, tant sur les plans physiques (l’espace, les strates de l’image telles qu’expérimentées dans la sérigraphie) qu’idéologiques (les commanditaires de l’œuvre d’art, les lieux où l’œuvre d’art aboutit, musée et maison bourgeoise) se trouve au cœur d’une œuvre de Marcel Duchamp auquel, finalement, cette série des *Shadow paintings* nous amène et Reena Spaulings avec elle. Il s’agit d’une œuvre très étrange intitulée *Tu m’* que Duchamp réalisa en 1918 « presque à contrecœur» sous « l’insistance » d’une personnalité relativement méconnue tout à la fois artiste, mécène, collectionneuse, associée de Duchamp, voire selon certaines supputations son amante : Katherine S.

Dreier. C’est en effet Katherine S. Dreier qui lui commanda en 1918 une peinture dans le but de couvrir un espace libre d’environ septante centimètres sur trois mètres situé au sommet de sa bibliothèque, installée dans son appartement new-yorkais. Duchamp qui ne peignait plus depuis quelques temps s’exécuta malgré tout, pour ses beaux yeux dira-t-on, et ainsi réalisa-t-il cette toile sur laquelle on distingue un ensemble de représentations plus ou moins manifestes d’œuvres réalisées précédemment par Duchamp, telles la *Roue de bicyclette*, le *Porte-bouteille* ou les *Stoppages étalon*.⁶ Un ensemble figuré à la manière du *Grand Verre* sur lequel il travaillait déjà à l’époque. L’étrangeté de cette toile tient notamment au fait que ces œuvres précédemment réalisées par Duchamp sont évoquées tantôt de façon mimétique, tantôt au moyen de silhouettes ou pour le dire en un mot comme en cent au moyen d’ombres, qui se trouvent par ailleurs étirées en un procédé de perspective confinant à un effet spatio-temporel très particulier. Lorsqu’on regarde une photographie de l’appartement de Dreier avec la peinture de Duchamp accrochée à son emplacement de destination, on a l’impression que cette toile agit à la manière d’une fresque. Un autre détail nous permet de poursuivre le raisonnement, puisque sur le milieu de la toile apparaît une main pointant le doigt vers l’horizon, main exécutée par un peintre d’enseigne sollicité par Duchamp du nom de A. Klang. Or cette main évoque immédiatement une scène céléberrissime des fresques de la chapelle Sixtine à Florence, exécutées au début du seizième siècle par Michel-Ange à l’instigation de Jules II : soit la scène des doigts d’Adam et de Dieu se touchant. Une scène paradigmatique de l’acte créatif au même titre que Michel-Ange est dans l’histoire de l’art l’exemple emblématique de l’artiste en relation avec un mécène, de Laurent de Médicis à Jules II, en passant par Léon X etc...

La personne de Katherine S. Dreier est également intéressante dans notre histoire en ce qu’elle fut l’instigatrice et la cheville ouvrière de la *Société Anonyme*, qu’elle institua en 1920 avec Marcel Duchamp et Man Ray.⁷ Cette association relativement méconnue aujourd’hui (mais est-ce réellement un hasard qu’elle soit ainsi *dans l’ombre de l’histoire* ?) se donna pour but lors de sa fondation de «promouvoir l’art moderne auprès du public américain». Dreier, Duchamp et Man Ray entreprirent ainsi pendant plusieurs décennies d’organiser des expositions, de réaliser des publications, et de mettre en œuvre différentes manifestations à « caractère éducatif », non sans constituer progressivement une importante collection par le biais d’achats et de dons d’artistes. Une société conjointement publique et secrète qui évoque bien entendu la galaxie Spaulings & Cie.

Une galaxie, une confrérie d’artistes, que l’on retrouve d’ailleurs littéralement dans l’exposition de Spaulings à Bruxelles, puisque en marge des œuvres exposées au premier étage du bâtiment, sont en outre présentées au second étage, dans une partie plus privative encore de l’appartement (remarquons cette « dramatique » de l’occultation/révélation, si typique du monde de l’art et qui ne va pas sans rappeler avec humour la dynamique analogue du monde religieux), des œuvres d’autres drôles, associés d’une manière ou d’une autre à l’aventure. Sans que le visiteur ne puisse déterminer avec certitude s’il s’agit là d’œuvres appartenant au collectionneur, aux artistes, ou à la



Vue de du second étage de l'appartement de Charles Riva. A droite, une sculpture murale de John Miller.



Radiator I (Calacatto Oro), 2009, marbre, 90 x 90 x 10 cm (détail)



Mollusk (portoro) & Mollusk (Rosa Portagollo), 2009, marbre, 199 x 51 x 4 cm

fameuse galerie Sutton Lane – confusion artistement provoquée– on voit là une poétique photographie de Roe Ethridge, une toile colorée de Jutta Koether, une sculpture accumulative et dorée d’un certain John Miller, et d’autres œuvres encore... La confusion va même plus loin, car au vu de certaines œuvres, on en vient à douter de la réelle existence de quelques-uns des artistes présentés. Quelques-uns mais pas tous, d’où le maintien d’un doute on ne peut plus délectable. Cette sensation est accentuée par la visite des sites Internet de la galerie Sutton Lane et la lecture des noms et curriculum vitae des artistes et photographies des œuvres...⁸ En somme tout ce sur quoi le milieu se base pour édicter une valeur. Dans ces curriculum vitae, figurent des expositions où certains des artistes douteux sont associés à d’autres grandes figures de l’art récent, comme s’il avait été question d’avaliser subtilement leur existence par le jeu de la coexistence. Quant aux œuvres elles-mêmes, nombreuses sont celles qui ne font guère montre d’autre chose que d’une patine postmoderne et luxueuse, de celle dont le marché raffole. Patine juste assez convaincante pour que de telles œuvres passent inaperçues... Preuve s’il était nécessaire de l’apporter, d’un certain aveuglement du marché. L’étrangeté tient aussi à l’association de certains artistes « avérés » à l’aventure Spaulings, dont on a parfois la confuse impression qu’ils ont été embarqués dans cette histoire aux multiples significations et ramifications à *l’insu de leur plein gré* pour parler comme Richard Virenque. A l’exemple d’un Roe Ethridge, photographe poétique par excellence, ou plus encore d’un Josh Smith qui s’est trouvé au générique de la galerie Reena Spaulings à ses débuts en qualité de vrai/faux peintre, et qui semble s’être aujourd’hui pris à son propre rôle de démiurge si tant est qu’il en ait jamais douté...

Si on s’autorise à pousser cette analyse –un peu tendancieuse, certes, mais néanmoins parlante dès lors qu’elle est considérée ne serait-ce qu’un instant– on peut voir là une évocation sans concessions et on ne peut plus réaliste de l’atmosphère qui règne dans le milieu de l’art parmi les artistes. Eux qui sont aujourd’hui soumis à un extrême jeu concurrentiel et qui sont capables d’y sacrifier toute idée de loyauté, d’amitié ou de jugement désintéressé (soit toute idée d’authentique communauté)...Tout cela qui fait pourtant la force des relations humaines, voudrait-on dire. Enfin, du moins est-ce là une atmosphère générale que Spaulings semble mettre en balance avec d’une part l’expérience « communautaire » de la *Société Anonyme*, soit Duchamp, Dreier et Man Ray, c’est-à-dire un couple et un ami, ou trois amis selon le point de vue que l’on soutient. Société qui aurait eu pour ambition d’anticiper sur les dérives du marché en créant secrètement les conditions d’une économie de l’art animée par les artistes eux-mêmes ; manière de limiter les intermédiaires. Projet qui comme on le sait aurait partiellement avorté. Et d’autre part la *Factory* de Warhol qui est également remémorée en arrière-plan : autre expérience utopiste de communauté artistique, a priori fondée sur l’amitié ou quelque chose de comparable, en tout cas du lien. On peut d’ailleurs considérer la Factory comme une remarquable tentative de Warhol de penser, au grand jour cette fois, les relations humaines dans un contexte capitaliste, de marché. De les penser jusqu’à l’exposé de leur rupture, sous la pression dudit contexte, au cours des différentes phases d’existence de la Factory, de l’atelier ouvert des années soixante à l’entreprise florissante des années quatre-vingt. Soit la démonstration par A+B d’une relative constance de la domination de l’argent sur le sentiment.⁹

Le voyage à Rome

En plus des lithographies et des tapis de yoga, présentés à titre d’œuvres dans l’exposition bruxelloise de Reena Spaulings, figurent encore deux autres types d’œuvres qui viennent compléter le vaste récit proposé. Il s’agit d’une part d’épatants radiateurs en marbre, sobrement dénommés *Radiators* et d’autre part de deux grands monolithes, pareillement en marbre, en forme de planches de surf que l’on découvre dressés sur la terrasse arrière de l’appartement de Charles Riva. L’un intitulé Mollusk (Portoro) et l’autre Mollusk (Rosa Portogallo). Le communiqué de presse de l’exposition (toujours lui) explique que Reena Spaulings a conclu un accord avec un autre collectionneur pour la réalisation de ces œuvres en la personne de Josef Dalle Nogare. Ce collectionneur italien possédant et exploitant une carrière de marbre à Vérone, Spaulings a proposé à ce dernier d’échanger des œuvres contre le matériau et la main d’œuvre nécessaires à réaliser ces fameux radiateurs et planches de surf en marbre. Dans l’espace d’exposition, on peut voir que les radiateurs « originaux » de l’espace ont été ôtés et qu’à leur emplacement d’origine demeurent leurs silhouettes (leurs ombres) et autres marques d’accrochage. Les nouveaux quant à eux, répliques devenus créations sur les mode du ready-made et de la reproduction, ont été accrochés non loin d’eux : autre manière de railler le maniérisme propre à certaines pratiques artistiques de l’espace.¹⁰ Mais ce qui est évidemment désopilant dans cette histoire est bien plus et à nouveau cette relation de l’artiste à son mécène, telle qu’illustrée cette fois par cet accord avec un industriel italien actif dans le secteur du marbre. Un tel accord nous évoque bien sûr l’époque de la Renaissance, les Papes et autres Médicis, figures fortes du mécénat artistique comme on le disait (et quelque part de la relation de subordination de l’artiste au pouvoir). Il nous rappelle aussi le temps présent et la vie dévolue aux artistes aujourd’hui qui se trouvent presque contraints de réinvestir le peu d’argent gagné dans la production de nouvelles œuvres, invariablement destinées au marché et à ceux qui viennent s’y ressourcer : cristallisation de cette relation de dépendance de l’artiste, jusqu’à la caricature. De l’autre côté, les monolithes de marbre dénommés *Mollusk* font référence comme on l’apprend toujours par le biais du communiqué de presse à l’enseigne d’un « célèbre magasin de surf situé dans le quartier de Williamsburg à New-York ». Pareille dénomination participe de la critique formulée par Reena Spaulings aux membres mêmes de sa corporation : les artistes. Petits invertébrés dont Spaulings stigmatise la paresse. L’allusion au quartier de Williamsburg à New York, célèbre quartier d’artistes ayant été progressivement soumis à un processus de gentrification, conformément à un phénomène observé dans d’autres métropoles occidentales, introduit par ailleurs à une autre facette du rapport d’interdépendance liant les artistes aux potentats économiques de tout ordre, ici observé sous l’angle de la spéculation immobilière.¹¹

Quant aux planches de surf en marbre, disposées sur la terrasse extérieure de l’appartement de Charles Riva, leur allure effilée ne va pas sans évoquer les *Oiseaux dans l’espace* de Constantin Brancusi. Une telle réf-

rence nous ramène encore à Duchamp, dont on se souvient qu’il fut un ardent défenseur de l’œuvre de l’artiste roumain et qu’il travailla même à la commercialisation de ses œuvres, par fidélité à ce principe d’entraide et d’autonomie mis en œuvre au sein de la Société Anonyme. L’épisode du « Procès Brancusi », consécutif à une polémique survenue en 1922 en douane portuaire de New York relative à l’admission d’une sculpture de Brancusi sur le territoire américain revenant également en mémoire dans pareille exposition.¹²

Spaulings Inc.

A l’heure où se conclut cet article, Reena Spaulings poursuit ses activités d’infiltration du milieu de l’art, en étant notamment présent à la foire d’Art Basel Miami Beach « avec Marcel Broodthaers ». La programmation des expositions dans l’espace de Charles Riva est désormais aux mains de la galerie londonienne Sutton Lane et il semble que celle-ci participera à la foire d’Art Brussels 2010...

Il faut assurément voir dans cette vaste entreprise, associant un nombre indéterminé d’intervenants, sous de multiples pseudonymes, activités et enseignes, une tentative assez poussée de représenter avec le plus d’acuité et de réalisme possible ce qu’est une activité, un métier, une production d’artiste en ce début de vingt et unième siècle et comment un tel personnage, une telle activité se trouve mis en réseau avec les différentes dynamiques d’une société. Mis en réseau et/ou contraint par cette même société, dont la mécanique, quoique grippée, continue à fonctionner de façon implacable. Ainsi de ce Spaulings & Cie tend à montrer. Or, dès lors qu’un tel constat est posé et le cynisme et le nihilisme d’un monde démontré, se fait jour la nécessité de non plus le représenter dans ses manquements ou de le critiquer mais de le modifier par des moyens adéquats. Tel est sans doute le véritable nouvel enjeu qui se pose aujourd’hui et auquel il faudrait parvenir à répondre. On imagine très bien Spaulings sous les traits d’un groupe d’agitateurs faisant vaciller la statue de quelque dictateur, dressée sur une place du passé. Et de songer ensuite à ce qu’il y aura lieu de faire lorsque celle-là sera au sol et la poussière retombée.

Yoann Van Parys

¹ La légende veut que la galerie Reena Spaulings soit à l’origine un espace loué par l’artiste suédoise Emily Sundblad. Celle-ci ayant eu à déclarer une adresse et une activité aux Etats-Unis, pour des raisons de droit de séjour, aurait loué le plus modeste espace possible, qu’elle aurait ensuite converti en galerie, puis en artiste. Emily Sundblad par ailleurs est supposée être la compagne de John Kelsey, un des artistes « avoués » de Bernadette Corporation, toujours d’après les mêmes informations équivoques que l’on peut glaner sur Internet à ce sujet. A noter que le fait même de devoir recourir à cette recherche hasardeuse participe bien entendu du projet de ces collectifs qui semblent se tenir à distance de la critique d’art ou de l’histoire de l’art « bibliographique », vues implicitement comme des disciplines pourvoyeuses de plus-value marchande. Ainsi, de même qu’ils jouent avec les galeries sur les plans de leurs patronymes et de leurs productions indifférenciées, de même procèdent-ils à leur propos de la rumeur, de l’information contradictoire etc. D’où les erreurs émaillant potentiellement le présent texte (accompagnés pour l’occasion des compliments de l’auteur).

² Soit en traduction française, l’évocation de l’expression « se faire une place au soleil ». Un jeu de mot anglais / français dans l’esprit de Marcel Duchamp que nous allons retrouver plus loin dans ce texte.

³ Et il faut noter qu’outre les galeristes et les artistes, ce sont aussi les visiteurs qui sont caricaturés : dans leur cas par l’intermédiaire de ces fameuses signatures. En effet, mettre ces signatures au premier plan de ces lithographies revient à souligner l’intéressement de la

démarche de celui qui laisse son nom dans un cahier de galerie. Une motivation « innovée » (on songe presque à une « écriture automatique », soit relevant d’un irrépressible désir inconscient) qui tiendrait au souhait de s’accrocher au wagon de l’histoire en y associant son nom. Ce sur le mode du graffiti d’appropriation *j’étais ici le 12 juillet 1994* –sous-entendu *c’est (à) moi*– que l’on entraperçoit parfois sur les pierres des ruines antiques (pierres nous ramenant à la lithographie, si on s’autorise à considérer une telle boucle). Ce qui apparaît en définitive comme une nouvelle variation sur le postulat duchampien suggérant que ce sont les regardeurs qui font le tableau.

⁴ Voir le texte de Lynne Cook sur le site de la fondation Dia pour de plus amples informations <http://www.diacenter.org/exhibitions/introduction/98>.

⁵ S’il s’agissait de jouer l’interprète, on peut estimer qu’en substance , ces artistes sont vus par Warhol comme étant littéraux et éloignés de l’humain, là où ceux-là s’affirment pourtant comme spéculatifs et proches de l’expérience empirique. Voire à ce sujet –et pour son actualisation- la désopilante œuvre que créa Claire Fontaine à l’attention de Liam Gillick dans une récente exposition à Rotterdam...

⁶ Le titre de cette œuvre *Tu m’* est également intéressant lorsqu’on le met en perspective de la série des *Shadow paintings* de Warhol. Un tel titre semble en effet nous évoquer la dynamique du désir propre peu ou prou à toute œuvre d’art, dynamique qui est au cœur de l’œuvre de Duchamp toute entière et qui fonde également l’œuvre de Warhol (à plus d’un titre dans une série dont le sujet est un sexe voilé). Lorsque Dreier demande à Duchamp qu’elle admire de lui faire une œuvre pour un lieu aussi intime que son appartement, Duchamp y répond par une peinture affirmant conjointement une présence/absence. Peinture qui semble lui garantir de *continuer* à être désiré, ce justement parce qu’il est là continûment au-dessus de sa bibliothèque mais que dans le même temps il n’est pas là puisqu’il s’agit de silhouette et d’ombre portée, de quelqu’un après qui on court. *Si tu m’aimes prend garde à toi* paraît nous dire Duchamp en substance. Ou encore : tu m’aimes, mais qui aimes-tu sinon une représentation de moi, sinon mon nom, mon aura, mon ombre ? Notons d’ailleurs le séduisant parallèle qui, sur un mode typiquement duchampien de goût pour le jeu de mot polyglotte peut être établi entre *Tu’m* et l’abréviation anglophone TM, renvoyant à Trademark soit le sigle authentifiant un produit, sécurisant son origine, interdisant sa reproduction.

Ou encore : tu m’aimes, mais tout autant tu m’ennuies... Car l’on sait que si Duchamp fut réellement l’amant de Dreier (ou plutôt l’inverse pour suivre notre logique) c’est à une autre qu’il aurait précédemment livré son cœur, ce dont il aurait eu à souffrir.

Il est également intéressant en ce sens de considérer la peinture *Tu’m* comme une représentation stéréotypée du « couple au foyer ». La toile comme une tapisserie « brodée par la femme aimante », comme une image d’Epinal. Un modèle de vie que le Duchamp apparemment déabusé des années dix semble tout à la fois railler et désirer.

⁷ Voir le site consacré à la Société Anonyme <http://artgallery.yale.edu/socanon> site créé par l’université de Yale où l’essentiel de la collection est en dépôt.

⁸ Voir justement les noms de Henriette Grahert ou de Daniel Lefcourt (ce dernier « à la française ») qui sonnent un peu comme des noms de marque, ainsi que doivent sonner les noms des artistes pour réussir, comme le veut la pratique musicale du nom de scène (cf. Roger Jouret et Jean-Philippe Smet).

⁹ En juin 2008, le collectif bruxellois Komplot invitait Claire Fontaine à réaliser un projet à Bruxelles. Ceux-ci choisirent d’ériger sur un bâtiment désaffecté de la très commerciale rue Jourdan une annonce en néon clignotant qui disait : « Capitalism Kills Love ».

¹⁰ Autre note d’humour : le fait même qu’il s’agisse de radiateurs, c’est-à-dire des appareils destinés à offrir un certain confort aux visiteurs/habitants. Ici, dès lors qu’ils sont éteints, quiconque circule dans les salles est pris de quelques subreptices frissons en ce mois de novembre 2009 à Bruxelles qui font merveilleusement écho à la thématique implicite de la crise financière. Par ailleurs, le rapport établi entre les frimas de la capitale belge et le soleil éternel de Floride, nostalgiquement évoqué par les ombres portées des rameaux de palmier et la foire d’Art Basel Miami Beach vaut également son pesant de cacahouètes.

¹¹ Ce qui était déjà le propos de Claire Fontaine dans le cadre de son projet de la rue Jourdan à Bruxelles.

¹² Voir ROWELL (M.) et PALEOLOGUE (André) *Brancusi contre Etats-Unis. Un procès historique*, Paris, Adam Biro, 1995.

' BERLIN 89/09' :

Bilan d' une « ville-palimpseste »

Vingt ans après la chute du mur de Berlin, le Berlinische Galerie montre l'exposition circonstanciée « Berlin 89/09 : Art between Traces of the Past and Utopian Futures ». La manifestation retrace la transformation subie par la métropole, depuis la chute du mur, sur le plan social et idéologique mais surtout urbanistique. Bien que les œuvres ne soient pas vraiment captivantes en soi, le sujet de l'expo ne manquera pas d'intéresser.

La ville de Berlin a toujours été un laboratoire social, pépinière où idées et idéologies diverses se sont succédées et confrontées. On pense au royalisme absolu, à la république de Weimar, au nazisme, au communisme et, enfin, au capitalisme. Toutes ces idéologies ont laissé leurs traces sur la ville, où l'architecture fonctionne comme expression d'un régime. Qu'il s'agisse de l'architecture prussienne (château de Charlottenburg), nazie (l'aéroport du Tempelhof, Ministère des Finances actuel), communiste (la tour de télévision, la Karl-Marx-Allée) ou capitaliste (Europa-Center, redestination du Potsdamer Platz), toutes restent perceptibles. Les témoins de ces différentes époques et idéologies forment une « ville-palimpseste » puisqu'une période historique en révèle une autre. Qu'on ait affaire à des symboles chargés explique le débat agité faisant rage autour de la démolition du Palast der Republik, ancien siège de la Chambre des représentants de la RDA. Malgré des protestations véhémentes, le bâtiment a été détruit entre 2006 et 2008. Pour beaucoup de Berlinois de l'Est, c'est comme si une partie de leur passé — bien que controversé — leur avait été enlevée. Les manifestations ont d'ailleurs été fortement soutenues par de nombreux Berlinois de l'Ouest qui voulaient également préserver ce témoin historique. La démolition du Palast étant déjà controversée, l'idée de sa reconversion l'est encore plus : le Humboldt Forum, qui sera érigé sur le site, est une reconstruction du Stadtschloss prussien, bâtiment symbolisant un régime également honni. Cette reconstruction trouve son fondement dans la nostalgie — nourrie par nombre d'Allemands — d'un retour à un passé idéalisé qui aurait trouvé sa place avant l'horreur des deux guerres mondiales et la construction du mur. Pourquoi détruire le Palast der Republik pour le remplacer par la reconstruction (kitsch) du Stadtschloss ? Détruire le témoin authentique d'un régime pour le remplacer par la version Disneyland d'un autre... C'est le simulacre qui prend le dessus sur la réalité ! À ce propos, citons l'artiste Bettina Pousttchi, qui a ressuscité le débat en redressant la façade du Temporäre Kunsthalle pendant quelques mois comme Palast der Republik. Son intervention artistique réanime le bâtiment détruit, faisant par la même occasion référence à la future reconstruction du palais prussien. L'installation démontre également que Berlin est une ville à la carte, où chacun



Berlin 89/09 Tobias Hauser Walden am Leipziger Platz, 2002 Dia-Leuchtkasten, Holzrahmen

à sa propre version de l'Histoire, colorée d'après son idéologie et ses convictions politiques.

OBJETS FETICHES

Faut-il conserver les traces du passé ou construire pour le futur ? C'est le fil conducteur de « Berlin 89/09 », manifestation au sein de laquelle le Palast der Republik joue d'ailleurs un rôle crucial. L'exposition est conçue en trois parties : 'La Recherche des traces', 'Documentation du changement' et 'Concepts alternatifs'. Un classement qui reflète le développement du traitement artistique des changements intervenus depuis '89. Plusieurs œuvres de la section 'La Recherche des traces' sont des 'objets trouvés' issus de l'ex-RDA, particulièrement appropriés à l'art de créer des installations. En termes d'exemples d'installations minimalistes, citons Raffael Rheinsberg et son alignement de pelles à déblayer la neige. Les pelles se veulent uniformes mais sont en réalité toutes différentes, créant une métaphore de premier degré qui rappelle l'aspiration à l'uniformité propre au régime communiste. Hans Hemmert construit quant à lui des sculptures en réutilisant les parties supérieures des anciennes lanternes qui illuminaient le mur de Berlin, alors que Fred Rubin applique une démarche comparable en s'appropriant des lumières authentiques récupérées de plusieurs bâtiments de l'ex-RDA, dont bien évidemment celles du Palast der Republik. La transformation de ces objets trouvés en œuvres d'art est souvent trop évidente : les objets en témoignent, remplissant une fonction documentaire plutôt qu'artistique. Ce sont des fétiches qui ont subi le même sort que les morceaux du mur vendus

en souvenirs aux touristes, exemple extrêmement ironique de la marchandisation d'une idéologie. Même sorte de fétichisme dans les photos de Bettina Sefkow qui laissent apercevoir des dessus de bouchons de bouteilles de sekt, débouchées le 9 novembre 1989 sur le Brandenburger Tor. L'euphorie de la fête est vite suivie par la gueule de bois, comme dans la vidéo mélancolique de Wolfgang Tillmans. Sur l'air du tube « Wind of Change » de Scorpions — bande sonore de la chute du mur — le symbole de Mercedes, trônant sur l'Europa Center dans Berlin Ouest, tourne en rond, ayant cédé sa domination à Berlin Est, désormais plus attirant. Dans le reflet des vitres cuivrées du Palast der Republik, Tacita Dean photographie des bâtiments de différentes époques se trouvant sur la même place, dont la cathédrale Berliner Dom et l'Altes Museum, symboles de l'architecture wilhelmienne et classiciste. Par le biais de cette réflexion, tous les bâtiments nous paraissent bien loin, symbolisant l'effacement des idéologies. Sentiment comparable à l'idéologie évanouie dans la série 'Souvenirs de Berlin de l'Est' de Sophie Calle. L'artiste photographie des espaces vides, comme des cicatrices à l'endroit où jadis trônaient des monuments et autres symboles du régime communiste.

GENTRIFICATION

Le mur parti, les Berlinois découvrent de vastes zones de terrains vagues au milieu de leur ville, comme en attestent les photos d'Arwed Messmer. Ce 'ground zero' avant la lettre sera assez vite rempli, comme en témoigne la section 'Documentation du changement'. L'image de Berlin — ville en perpétuelle

transformation où des grues de construction font partie du panorama — est évoquée dans les tableaux de Rainer Fetting et les photos de Frank Thiel. Ce dernier décrivait la situation urbanistique de Berlin vers le millénium comme « une maison sans toit ». Michael Wesely réussit même à capter, dans ses photos, comme un mouvement par lequel le passé hante les nouvelles constructions. Ce sont ces zones et bâtiments vides qui attirent nombre de jeunes et d'artistes, faisant de Berlin la ville artistique et festive par excellence (comme évoqué dans le film de Johanna Domke ou les photos et l'installation de Nina Fischer & Maroan El Sani). Delbrügge & De Moll ont entamé des interviews vidéos de plusieurs artistes étrangers installés à Berlin. Cet influx nouveau de gens venus du monde entier a bien évidemment un impact sur le développement de la ville : celui de mener à un processus de gentrification initié par des artistes et poursuivi par des galeries d'art qui, à leur tour, attirent des boutiques de mode. Ce phénomène de gentrification est évoqué — d'une manière que je juge trop facile — dans la pièce de Bernd Trassberger. Ce dernier recouvre un panneau de rue au moyen d'un tag épelant le mot « gentrify », réalisé au néon. C'est une démarcation ironique du territoire des jeunes branchés. La réponse d'Alicja Kwade à cette évolution sociale est encore plus directe : l'artiste a collectionné des pierres trouvées dans les rues de Berlin Est et les a taillées comme des bijoux. Elle évoque ainsi les transformations subies par certains endroits délabrés, devenus de nouveaux eldorado garantissant de fameux pactoles immobiliers à la clef. On pense ici au quartier huppé de Prenzlauer Berg.

REVER D'UN AUTRE MONDE

La partie de l'exposition consacrée aux propos utopiques relatifs au développement urbanistique est certainement la plus intéressante. Ici, les artistes n'ont pas simplement enregistré une réalité — disparue ou bien réelle — mais ils laissent l'imagination au pouvoir. Susi Pop joue avec le langage des maquettes en déposant des formes géométriques d'une manière arbitraire. Son installation peut être lue comme une parodie des maquettes de la ville, attaquant le manque de vision urbanistique. En 2002, Michel Majerus exposait déjà sur le Brandenburger Tor une bâche représentant des appartements délabrés, où trônait d'une manière ironique la statue de Victoria. Son « Sozialpalast » dénonce la faillite de l'illusion de l'habitation idéale imaginée par Le Corbusier, incitant ainsi le gouvernement à prendre des mesures pour réguler la problématique croissante du logement social. Tobias Hauser, pour sa part, a reconstruit la cabane où l'écrivain et philosophe Henry David Thoreau s'était retiré, fuyant la société industrialisée, pour écrire 'Walden', véritable appel au retour à la nature. Hauser n'a pas érigé sa cabane dans les bois mais au milieu du terrain vague de Leipziger Platz, là où l'on voit des gratte-ciel dont le Sony Center. Ce propos alternatif est aussi utopique que celui de Norbert Kottman qui voulait ériger le monument du Tatlin au Potsdamer Platz au lieu des bureaux et commerces actuels. La vidéo d'Ulf Aminde mène à une belle conclusion de l'exposition. Aminde a filmé un groupe de punks dans un bâtiment squatté pendant qu'ils jouent la polka des chaises. Très vite, le jeu finit en bagarre et en chaos total où règne la loi du plus fort. En métaphore au destin urbaniste de Berlin ?

Bien que l'histoire de la ville soit extrêmement complexe et fascinante, l'exposition ne réussit pas vraiment à traduire cette excitation. Les pièces sont souvent didactiques et littérales, fonctionnant simplement comme des illustrations, des arguments au débat urbanistique en cours. Heureusement, le débat est tellement captivant qu'on en oublie le mérite limité des œuvres individuelles.

Sam Steverlynck

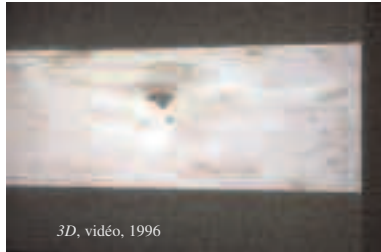
'Berlin 89/09: Art between Traces of the Past and Utopian Futures', Berlinische Galerie, Alte Jakobstrasse 124-128, 10969 Berlin. Jusqu'au 31/10/2010, www.berlinischegalerie.de
'Echo', Bettina Pousttchi, Temporäre Kunsthalle, Schlossplatz Mitte, jusqu'à février 2010.

L'état de veille

à propos d'Anne Bossuroy.
Alain géronneZ
10.2009

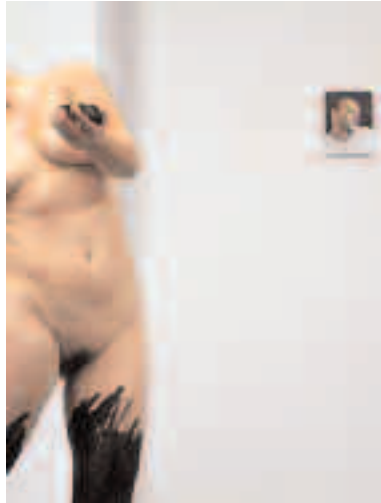
Je me souviens d'une maison blanche, transparente, moderniste, sur les hauteurs d'Esneux. Nous en approchions dans la neige. Le cube blanc de la maison semblait s'être étalé sur la sphère blanche du paysage. Les larges baies vitrées laissait filtrer la blancheur intérieure et semblait la projeter à l'extérieur, sur le paysage. Et puis ? Et puis, je ne sais plus. C'était il y a quatre ou cinq ans. C'était des plans filmés en vidéo par Anne Bossuroy, aux alentours de la maison parentale. On n'entrait pas dans la maison, d'où cette sensation de vide qui me reste à l'esprit. Il n'y avait pas de fin (l'œuvre est, je crois, restée inachevée). En état de veille. Mais pas sans lendemains. Dans la veille, l'éternité et l'éphémère se brouillent. Ou s'éclairent, car je crois que nous touchons ici au nœud de l'œuvre.

Je me souviens d'une autre vidéo déjà ancienne de la peintre Bossuroy : le ventre d'Anne y était peint d'une membrane épaisse et souple (d'un enduit blanc à base de colle à bois). Les mouvements du ventre plissaient et déployaient la couche blanche autour du point nodal du nombril, paupière entrouverte.



3D, vidéo, 1996

Je repense à cette œuvre ancienne alors que je m'interroge sur la récente performance de l'artiste, répétée l'été dernier à Hambourg et à Berlin, et donnée ce samedi 24.10.09 à la Galerie In Situ d'Alost. Qu'est-ce qui pousse une peintre intimiste à performer nue, et se recouvrir de peinture noire? La recherche d'un déplacement de l'intime vers l'extime? La lutte avec la blancheur de la peau, de la neige, de la toile ? Mais la peau est rosée et la performance est osée : l'artiste est jeune mais un peu moins la femme, et la performance n'est originale que dans son scénario particulier : ne peindre en noir que les parties visibles de son propre corps (*faire le black-out sur les parties visibles*), donc ni la plante des pieds, ni la face cachée des seins, ni le creux des fesses, ni le dos entre les hanches, ni le visage à l'exception du bout du nez.



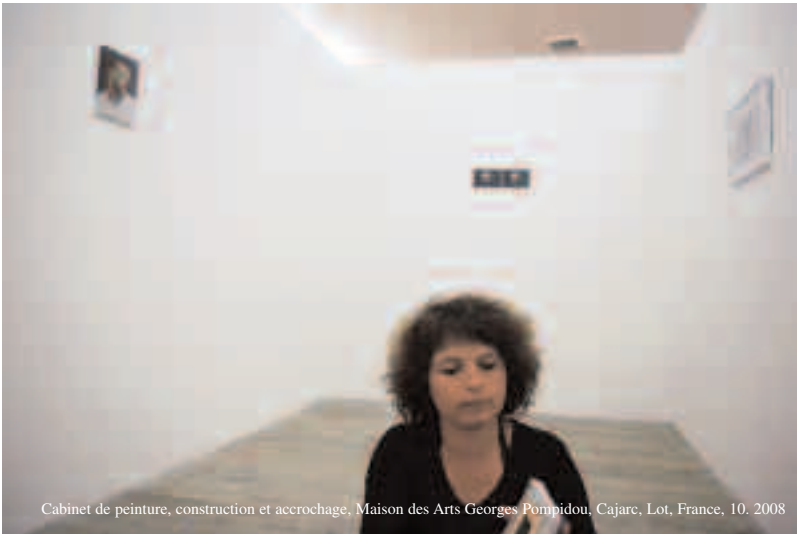
Vénus sans miroir. Ni Bruce Nauman ni Bob Morane: La performance est longue, appliquée et gracieuse. Au fur et à mesure que la peau mate est peinte, elle devient noire et luisante - voilà pour les qualités picturales. Quant aux qualités sculpturales: le corps est le modèle et sa propre représentation en fétiche noir : c'est mieux que du Kendell Geers. Anne me dit à peu près: j'ai une sœur noire. Un jour, dans le miroir du cabinet de toilette, je la vois et lui dit: tu es noire. La fille noire lui a répondu: mais tu es blanche. Aller de l'infime à l'estime, être Venus sans miroir : la performance n'est pas venue de nulle part, et Anne est une peintre qui traque le presque visible. Minute, papillon : le vol saccadé d'un éphémère papillon, sur des notes issues d'une boîte à musique, c'est toujours une vidéo d'Anne, qu'il me faut évoquer, et dans le même mouvement il me faut évoquer aussi une performance qu'elle fit à la chapelle de Monty (Herve) en 2006, où cinq personnes des deux sexes s'habillaient et se déshabillaient, échangeant leurs vêtements, jamais adaptés à leurs corpulences.



Inconnu assis, huile s.t. 2008, 18 X 24 cm.

Mais nous parlerons peinture à présent, car cela reste central dans le travail de l'artiste : couvrir le corps d'une toile colorée, ou couvrir une toile blanche d'une peau noire, ou d'un repos : j'aimais la présence d'un dormeur, petite toile de l'artiste, en arrière-plan de sa performance à la galerie In-Situ d'Alost.

Sauf mention contraire, toutes les œuvres reproduites sont d'Anne Bossuroy et les photos en sont d'Alain géronneZ.
Ci-dessous:
Blind Spots performance, 2009, gal. In Situ, Aalst (en arrière-plan, la grande toile est de Eric Jan van de Geert)



Cabinet de peinture, construction et accrochage, Maison des Arts Georges Pompidou, Cajarc, Lot, France, 10. 2008

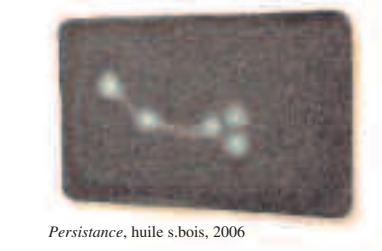
Les toiles sont petites, en général : souvent elles tentent de capter un phénomène lumineux en apparition instable. On a l'impression qu'ici, un peu comme dans les livres d'ornithologie, la précision du dessin, de la peinture, donne un compte-rendu du phénomène bien plus précis que ne le ferait une photographie, bien qu'un certain flou soit inhérent au sujet : il y a peut-être une goutte, un soupçon de Vermeer dans le travail d'Anne Bossuroy. Ou bien, les toiles représentent des dormeurs : et peut-être sa peinture est-elle en danger quelquefois d'être trop léchée, comme si l'immobilité du sujet laissait trop de temps à la peintre, qui le veille sans le réveiller.



Inconnue assise, huile s.t. 2009, 18 X 25 cm.



s.t., huile sur bois, 2006 ,diamètre 18,5 cm

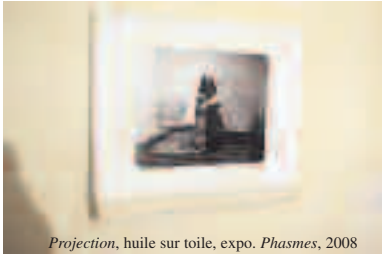


Persistance, huile s.bois, 2006



Immédiateté, huile s.t., 2005, 33 x 19 cm

Une apparition n'a de sens qu'en tant qu'elle est fugace : c'est le paradoxe du tableau, non pas de fixer l'instant (ce qui serait plutôt le propre de la photographie), mais de faire exister dans le temps du regard des sujets de temporalité diverses. Ce qui est sûr, c'est que le tableau met ces sujets en état de veille. Sur les murs, aujourd'hui, on trouve non seulement des tableaux, mais des interrupteurs. La lumière qui émane des tableaux d'Anne Bossuroy n'est pas éclatante (*la persistance du soleil sur la rétine*) : c'est comme la lumière de quelques diodes, et cela fera sans doute sa modernité. Et sa modestie. Mais je ne suis pas trop surpris de voir apparaître, dans une toile d'Anne, une sainte: les tableaux sont enceints d'apparitions fugaces, et leur donnent une permanence. Les tableaux d'Anne me semblent être de cet ordre: je l'ai vu par le biais de sa récente performance : elle ne peut pas peindre ce qu'elle ne peut pas voir (*l'angoisse de ce qui m'échappe*) Pour peindre, il faut croire dans l'acte de voir.



Projection, huile sur toile, expo. Phasmes, 2008



ci-contre à gauche:
statuettes peintes de
Kendell Geers
(Gal. Rodolphe. Janssens)

Et, donc, il faut créer les conditions de la visibilité. Anne a participé (voir mon compte-rendu dans Flux N°49, juin 2009) à l'exposition *Bijective*, une exposition qui était en majorité une exposition de sculptures et d'installations très présentes. cela l'a amenée à construire son cabinet de peinture (que vous voyez ci-contre à gauche) avec son sol légèrement incliné, augmentant la perspective, cherchant la condition du regard, la juste distance. Elle ne cherchait pas l'isolement : à plusieurs reprises, depuis, elle a collaboré avec certains des autres artistes de cette exposition, jusqu'à faire œuvre commune avec eux. Elle n'a pas peur du regard des autres, mais leur renvoie son regard spécifique. En face de ce cabinet de peinture, ouvert sur le mur du centre, elle avait accroché sa toile au scarabée, qui semblait s'éloigner latéralement en douce, mais aussi nous ramener vers l'œuvre des autres.



... posé, huile s.t., 2008, 12 x 12 cm

Dans son second cabinet, à *Netwerk* (également à Alost) en juin dernier, le même scarabée était accroché à l'extérieur, semblant inviter le spectateur à entrer. Entrons voir : le cabinet était plongé dans une relative pénombre (pas de lumière hormis celle qui passait par dessus les parois). On y voyait deux toiles de ciel nuageux à la lumière filtrée, cinq petits tableaux en chemin de fer représentant des rails qui s'approchent et pénètrent dans un tunnel... il m'importe peu, dans le cas du travail d'Anne Bossuroy, de savoir si les toiles sont peintes à partir de photos (ici, objectivement, d'un bout de film) ou d'après nature: l'artiste nous dit des choses justes dans le médium de la peinture, de la vidéo ou même parfois de la photographie. Ce qui est nécessaire et suffisant. L'art m'éveille.



paysage, photographie, 2008



... posé, huile s.t., 2008, 12 x 12 cm, Netwerk Alost



Cabinet de peinture : construction et accrochage, Netwerk, Alost, 06.2009

LIVRES



Chaque année, la superbe revue d’esthétique et de pensée des arts plastiques, **La Part de l’Œil** édite un dossier traitant de sujets s’attachant à dynamiser les questions de l’esthétique et à repenser l’approche des œuvres afin de stimuler une pensée scientifique. Les auteurs participant à l’élaboration des dossiers s’inspirent de la psychanalyse, de la sémiologie, de l’histoire de l’art, de l’anthropologie, etc. Le 24e dossier (dernier né fin sept 2009) aborde le thème: « Ce qui fait danser, de la plasticité à la performance ».

Le livre questionne: quel sens donner à ce qui fait danser? Comment condenser dans une même tension irrépressible ces deux modalités du faire et du danser? Faut-il tourner la danse contemporaine du côté d’une certaine plasticité invitant à en questionner l’acte créateur dans la matière même de son élaboration et à entreprendre de le soumettre comme œuvre ou comme performance? Et ce qu’il est commun de qualifier de « dansé », de « chorégraphique » est-ce finalement une question de processus créatif ou d’expérience proprement esthétique? Moultes questions surgissent. Les auteurs prestigieux du livre provenant d’horizons divers abordent ces questions sous l’angle de leur Œil spécifique.

Dans son article « D’un dansé de l’art », le philosophe **Michel Guérin** considère la situation exceptionnelle de la danse en son extrême économie interne joignant aussitôt le « il faut » et le « il suffit », là où la pratique consciente de l’art travaille à son autoanalyse et à se trier elle-même. C’est le « Ja-sagen » de Nietzsche: un « dire-oui » total dans l’ici et maintenant. Pour lui, la structure de la danse est le chœur, composé non pas d’un groupe de danseurs formant un ensemble mais d’un “être-avec” ou un “être-ensemble” plus originaire dont profite la chorégraphie. Il cite avec bonheur (et il n’est pas le seul dans ce livre) « L’âme et la danse » de Paul Valéry parlant de la danse comme d’une poésie générale de l’action des êtres vivants. Michel Guérin en arrive alors à cette hypothèse qu’il y a un danser dans toute œuvre d’art, un danser primordial, un soulèvement de l’être dans l’acte créateur. Il évoque les deux corps de la danse: le corps physique et le corps métaphysique **comme** deux sortes de mouvements apparentés. Un type de mouvement porte le corps d’une place à l’autre (le mouvement local) et l’autre type de mouvement, qui se sent mais ne se perçoit pas, est celui de l’ordre du transport intérieur, autrement dit de l’élan. Billy Elliot, jeune héros du film de Stephen Daldry décrit très bien ce qu’il vit en lui quand il danse: « C’est comme une flamme, de l’électricité qui parcourt mon corps tout entier... »

Daniel Sibony, philosophe et psychanalyste lacanien, auteur du livre « Le corps et sa danse » écrit dans son article « Trans-en-danse ou la danse comme excès » combien la danse est impensable sans l’excès. Selon lui, la danse est débordement mais son paradoxe est de construire l’excès à partir de mesures. La danse elle-même constitue le passage mouvementé entre la pensée et l’acte du corps, entre l’événement d’être et le fait d’exister sur tel mode défini. Et la danse en tant que gestion

de l’excès est une belle riposte à l’excès de gestion qui étreint nos sociétés, nos socialités jusqu’à parfois les étouffer. Sibony décrit combien l’excès implique un travail. La danse contemporaine écume les mots et les gestes que l’on trouve dans l’ordinaire humain. Mais en excédant l’ordinaire, y compris celui de la danse antérieure et des cadres établis, elle s’excède elle-même. Elle se montre dépassée par son propre mouvement. Elle interpelle alors ou sollicite un mode de pensée peu courant: penser en actes; penser avec les bribes de l’événement dont on fait soi-même partie.

La philosophe **Paule Gioffredi** dans son article: « Prendre du champ pour s’y inscrire... » décrit minutieusement la démarche du danseur Boris Charmatz. Ce maître de l’improvisation dansée est aussi un maître du « penser en actes ». Cette virtuosité de l’instant repose sur une technique pointue parcourant trois niveaux (sensori-moteur, intersubjectif et culturel) où s’enchevêtrent trois stratégies: laisser être, explorer les limites et faire résonner. Lors des performances dansées, attention et vigilance de l’artiste sont fortement concentrées sur la relation à l’espace, au temps et au public qu’il rencontre. Si Boris Charmatz est en alerte durant son improvisation, le public l’est aussi, convoqué par un effet miroir savamment dosé par le danseur où attente, suspens et surprise libèrent les rêveries et l’imaginaire du spectateur.

Geisha Fontaine, autre danseuse, chorégraphe et chercheur en danse propose dans son article « Objets de danses, objets en tous genres » un autre type de réflexion. Pour elle, la danse comme objet esthétique est un objet « mutant ». En effet, la danse en tant qu’objet reste insaisissable parce que toujours dans un à-côté temporellement parlant. La danse: impossible objet de pensée ou invitation à aller au plus près de ce qui semble lui échapper? Geisha Fontaine interroge aussi le corps comme objet. Si le mouvement dansé peut être étudié dans ses qualités, ses moteurs, son flux, etc, qu’en est-il de la fameuse « présence » si personnelle d’un danseur à l’autre? Le danseur serait-il un passeur, un objet fuyant? Se faire objet peut cependant devenir un enjeu artistique dans certaines chorégraphies minimalistes ou instrumentalistes. Le danseur devient alors un objet qui danse (une valise, comme l’a dansé Geisha Fontaine. Clin d’œil à la valise-musée de Marcel Duchamp) La création chorégraphique contemporaine de ces dernières années serait qualifiée par de nombreux critiques de danse « plasticienne ». La frontière entre danse plasticienne et plasticiens en mouvements devient très mince... Que penser par exemple des performances de Marina Abramovic?

L’historienne de l’art **Céline Roux** parle d’un paysage chorégraphique en mutation. Danse? Non-danse? Les pratiques performatives actuelles sont, dit-elle, des constructions de modes de pensées réflexifs et autoréflexifs qui suggèrent de nouvelles participations de l’être au monde. En partant du corps dansant et de « ce qui fait danser », il s’agit de penser la distance et/ou l’écart opéré par les pratiques performatives entre corporéité dansante et écriture chorégraphique, soulevant la question de ce qui fait œuvre et par extension de ce qui est à l’œuvre dans ces projets artistiques. Un des enjeux du champ chorégraphique français du XXIe siècle porte sur la volonté d’enrayer le mode de production pour créer une résistance suscitant un positionnement critique. Dès lors prend sens le fait d’exposer sur scène des corps non idéalisés, des corps improductifs, des corps comme lieux du discours critique. (en référence au « No manifesto » d’Yvonne Rainer).

Michelle Debat, Docteur d’Arts plastiques, interroge quand à elle la danse en lien avec la multiplicité des interfaces qu’elle entretient avec le champ des arts plastiques. La chorégraphie devient un processus de recherches et d’écritures porteur non d’une émotion mais d’une pensée. Elle cite différents spectacles dansés qui deviennent de « littérales propositions chorégraphiques » (titre de son article) où rien n’est reproductible mais où tout est en instance, en devenir, irrémédiablement perdu dans l’instant même de son « faire ». Ainsi en 2000, le chorégraphe Hervé Robbe dans son spectacle « Permis de construire-Avis de démolition » utilise une installation labyrinthique de « murs de lumière » où le spectateur est amené à

Deux festivals de danse s’ouvrent en ce début d’année!

A Liège, au Théâtre de la Place du 27/1 au 27/2, “Pays de Danses” propose de voyager à la rencontre d’artistes d’ici et d’ailleurs. (dans un cadre eurégional et international) . Cette édition 2010 est traversée par les “métissages” pluriels, tant au niveau de la couleur de la peau des danseurs qu’au niveau de la couleur des interfaces artistiques sollicitées (vidéos, peintures, installations scéniques, théâtre...) Le festival rassemble des chorégraphes internationaux avec une forte présence québécoise. Quelques spectacles belges valent le détour: *Holeulone* par la compagnie Dame de Pic, *Pagina Bianca* de Daniela Luca et *Encore* de Vincent Dunoyer... Une reprise à mentionner: *MayB* de la française Maguy Marin.

A Bruxelles, au Kaai Theater du 2 au 13/2, “Re:Move” présente des artistes dont les spectacles traitent de la transmission ou de la reconstitution de la danse. Des pièces maîtresses de l’histoire de la danse du XXe siècle sont réinterprétées: du *Sacre du Printemps* de 1913 (Xavier Le Roy) à l’œuvre du grand maître de la danse post-moderne Merce Cunningham (Boris Charmatz) en passant par *La danse des sorcières* de 1929 de Mary Wigman (Fabian Barba). Le répertoire récent est également au programme: Jérôme Bel invite Lutz Förster à porter un regard rétrospectif sur sa carrière auprès de Pina Bausch et Jonathan Burrows reviste une pièce de la vague flamande des années 80.

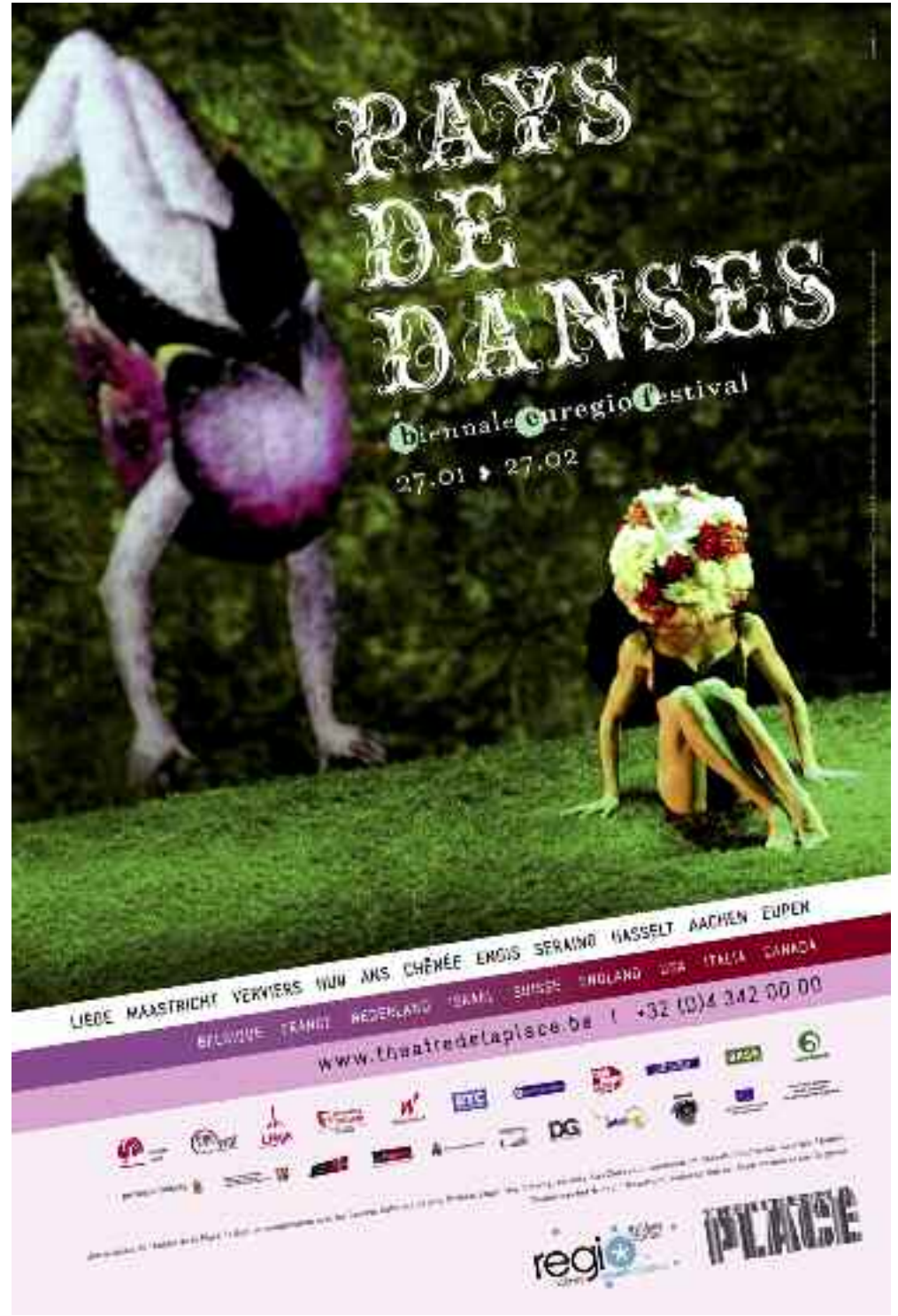
construire et déconstruire des images de danseurs en pleine action projetées sur divers écrans et miroirs sans tain. La même année, « Kammer/Kammer, La chambre double» de William Forsythe propose un dispositif dansé où une certaine poésie de la disparition est représentée dans un jeu incessant de caché/montré, de vu/pas vu grâce à des panneaux mobiles et des films diffusés en temps réel dévoilant l’invisible danse se tramant dans l’autre chambre... En 2005, Emio Greco dans « Double point: + » se produit sur scène appareillé d’un système de capteurs diffusant subtilement sons et lumières au gré de ses mouvements... S’écrit alors une sorte de partition en direct, un concert théâtralisé, une « orchestrique » contemporaine rappelant que l’étymologie du mot orchestre fait apparaître « le chœur », c’est-à-dire la double signification de lieu et de danse. Me voilà à excéder l’espace de la page, tant goûter à ce dossier sur ce qui fait danse me submerge. Vite citer encore quelques auteurs envoûtants, tels

que **Rémi Labrusse** avec son article sur les rapports de Matisse à la danse, **Chaké Matossian** avec sa réflexion sur les relations à la danse et aux ballets chez Fernand Léger, **Luc Richir** avec son texte sur la danse de la chair en lien avec l’œuvre « *la valse* » de Camille Claudel. Citer encore **Véronique Fabry** qui évoque brillamment l’œuvre de Laban (plasticien et chorégraphe) et de Laurence Louppe danseuse et auteur de « La poétique de la danse contemporaine » et enfin **Edwige Phitoussi** avec son hommage à la danse art vivant, la danse « acte pur des métamorphoses ».

Me reste à m’incliner face à Pina Bausch récemment disparue et lui dédier cet article.

Judith Kazmierczak

Editions La Part de l’Œil
Contact : Tél.: +32. 25141841,
www.lapartdeloeil.be



Représenter, un acte de réalisation

« Moi, qui comme enfant déjà, étais si méfiant à l'égard de la musique (non pas parce qu'elle me soulevait plus violemment que tout hors de moi-même, mais parce que j'avais remarqué qu'elle ne me déposait plus où elle m'avait trouvé, mais plus bas, quelque part dans l'inachevé. »).

R.M. Rilke,
Les Cahiers de Malte Laurids Brigge.

Qu'est-ce qu'une chose représentée, et qu'est-ce qu'un acte de représentation quand la chose et l'acte sont liés pour réaliser une forme dans l'espace?

Si le terme de représentation sous-tend la possibilité d'une reproduction, sur le mode du même toutefois l'imitation servile ou même la question du bien reproduire a cessé depuis longtemps de se poser en ces termes. On se préoccupe actuellement moins de bien imiter ce qui est, que de réaliser ce qui n'est pas, en faisant croire que cela est, que cela existe, et même que c'est parfois plus réel que le réel lui-même. Il est plutôt question de penser à « réaliser le réel », le faire advenir une seconde fois, montrer le réel, faire de la fiction une nouvelle réalité.

Un ready-made de Duchamp fait exister un objet quelconque (urinoir ou roue de bicyclette) pour ce qu'il n'est pas, c'est-à-dire une œuvre d'art qui existe réellement au même titre qu'un tableau de Courbet.

L'urinoir existe d'autant plus, qu'il est là, montré, sinon on ne le verrait pas, on ne l'aurait pas vu.

La réalisation primant alors sur le contenu, c'est d'être réalisée, d'arriver à faire exister dans le réel l'œuvre, que relève la représentation depuis Dada jusqu'aux conceptuels. Le niveau d'existence est augmenté par la représentation.

De sorte que la représentation relève d'une réalisation qui n'est pas une image immédiate du réel, en d'autres termes n'est pas la présence, ni une identification au réel. Ce passage de

l'imaginé à la réalité dans une représentation réalisée, Aristote en traite dans sa Poétique qui rend compte des arts dits d'imitation ou mimétique.

Aristote distingue deux sortes d'activité l'une est la praxis, l'autre la poïesis, l'une n'est pas créatrice, l'autre l'est : Les activités qui relèvent d'une poïesis plus que des actions sont des activités de mouvement, d'un devenir actualisé d'une chose à partir d'un acte imaginé et potentiel.

Un possible, qui arrivera ou n'arrivera pas, selon que le mouvement du devenir, que la réalisation ait lieu ou pas.

L'intérêt de cette séparation entre les activités, permet de comprendre ce qu'il en est de la réalisation pour un artiste : agir avec la possibilité de ne pas agir.

Aristote pose la possibilité qu'advienne la réalisation de l'irrationnel, de l'inexistant, du possible.

L'acte créateur est une vision sans voir, un objet sans réalité préalable.

Le réel n'est pas, il est mimé, non pas selon une réplique mais selon une chose absente, qui est ce dont on parle.

Et cette chose absente, un artiste l'imagine et pour la faire voir, va la spatialiser, en la faisant naître par un mouvement de la puissance de l'imaginaire, actualisée dans un acte de faire.

Faire un détour par la théorie aristotélicienne pour questionner la représentation d'une œuvre d'art, c'est réfléchir à son rapport à sa production.

Quand un artiste construit du réel, s'il réalise quelque objet ou quelque spectacle hors lui-même, il induit une autre réalité, en définitive une représentation.

Cependant, Cette représentation/réalisation est extérieure à elle-même sans l'être tout à fait.

« Le vivant s'autoconstitue, il est pour soi, il crée son monde. [...] Il n'y a pas à l'extérieur du vivant, des « informations ». La nature n'est pas

pour le vivant un jardin où fleurissent des « informations » qu'il n'aurait qu'à cueillir : le vivant crée ce qui est, pour lui, de l'information, en donnant à X une forme et en investissant cette forme de pertinence, de poids, de valeur. Le vivant met en image et met en relation — autrement dit, il constitue pour lui-même une dimension esthétique et une dimension logique — esthétique et logique, images et relations toujours intriquées et impliquées les unes dans les autres. » Cornelius Castoriadis, *Fait et à faire* (p. 204).

Que dit Castoriadis ? Une énergie est placée dans l'acte de faire pour réaliser la puissance d'une idée imaginée.

Cette idée réalisée fait advenir une nouvelle réalité singulière rendue présente à la sensibilité de tous.

L'activité créatrice rend la part de l'imaginaire potentiel invisible, à la réalité, par la réalisation de l'œuvre d'art.

Cette part d'intangible qui en puissance, devient, pour devenir un acte créateur.

« Puisque le poète est imitateur tout comme le peintre et tout autre artiste qui façonne des images, il doit nécessairement toujours adopter une des trois manières d'imiter : il doit représenter les choses ou bien telles qu'elles furent ou sont réellement, ou bien telle qu'on les dit et qu'elles semblent, ou bien telles qu'elles devraient être. » Aristote, Poétique, 1460b.

Cette définition de la reproduction est la définition d'une production d'un devenir potentiel : passé, présent, ou à venir.

Ce rapport aux trois temporalités rend compte d'une mimesis, ou imitation qui est profondément comprise comme un art de faire sans ontologie préalable. Rien ne préexiste avant que d'être réalisé. Même si la production mimétique a lieu à partir d'un souvenir, son actualisation représentée est neuve, différente, singulière pour la sensibilité de celui qui la reçoit

comme pour celle de l'artiste.

Ce possible qui s'actualise dans une forme extérieure à l'individu, c'est la singularité de ce qui ne reproduit pas une réalité préalable ou déjà là. Et cela même selon une transitivité de l'action, imparfaite. La représentation est une réalisation qui ne s'intéresse pas à ce qui est mais à ce qui peut être.

Une finalité sans fin, écrit Kant dans la Troisième critique.

L'œuvre de Robert Filliou *le Principe d'équivalence* (1968), œuvre inspirée des écrits de l'utopiste Fourier pourrait être un bon exemple de ce dynamitage de la représentation par sa réalisation. Qu'on se rappelle ces œuvres appelées par Filliou sans valeur : Filliou crée en 1968, une œuvre non finie aux possibilités infinies, le principe d'équivalence. Présentée sous forme de grands panneaux en bois, Filliou a fabriqué des séries de trois petites boîtes aux lettres en bois, où se côtoient trois propositions, l'une est le modèle BIEN FAIT, la deuxième MAL FAIT est l'introduction d'une erreur, d'un désordre et qui est le lieu de l'imagination, le troisième terme est le PAS FAIT, c'est la simple idée, l'énoncé, l'acte en puissance. Ensuite, il fait varier à chaque fois le deuxième terme, introduisant systématiquement une erreur nouvelle. Ces triptyques à chaque fois différents se poursuivent sur plusieurs mètres de mur.

Ces variations à l'infini forment cette réalisation/représentation qui recouvre une réalisation à jamais inachevée entre ce qui fut, ce qui est, et ce qui sera.

Le mouvement reliant ces moments accidentels qui ne valent rien pour eux-mêmes, est l'expression d'un processus de création, d'une complétude ouverte, d'une expérience réitérée. Un réseau éternel écrivait Filliou, an eternal network.

Pour Filliou, dans son système, l'économie poétique se fonde sur le principe de création permanente et donc de liberté permanente.

La question d'une représentation comprise comme réalisation qui travaille avec la contingence plutôt qu'avec la vérité ou un ordre esthétique préétabli est au cœur des arts plastique dès le dadaïsme.

Duchamp lui-même n'a-t-il pas été l'un des premiers à trouver plus d'intérêt dans ce qui est fabriqué, que dans l'artiste ou l'œuvre d'art elle-même ?

Ce qui prévaut, c'est ce qui est en train de se produire.

Il s'agit moins de s'intéresser à ce qui est, qu'à ce qui se passe sans préméditation.

D'un côté, on aurait, pour reprendre la formule de Filliou, un génie sans talent, et de l'autre, des objets sans valeur.

Le mode opératoire de tout artiste pourrait être, à l'aune de son non-savoir, un art de faire. Du courant, du lieu commun rebricolé ? Serais-ce là, la représentation dite acte réalisé ?

Oui, sans doute, si ce bricolage sonne comme une stratégie qui se prémunit de l'économie de marché, auquel est vite confrontée la production artistique, et c'est un des enjeux majeurs du travail de Robert Filliou.

On dira depuis que notre roman, sculpture, pièce de théâtre d'avant-garde, non mimétique est peut-être

intéressant d'un point de vue philosophique, mais il ne s'ensuit nullement qu'il est intéressant en soi : son seul intérêt résiderait alors dans le fait même qu'on ait pu le réaliser, et plus encore que cette réalisation puisse se poursuivre par-delà l'idée d'un quelconque achèvement.

Le ready made vaut de ce qu'il est réalisé par Duchamp comme objet d'art.

Ce goût de l'expérience pratique, on le retrouve chez les créateurs qui secouent les cadres et interrogent le statut même de l'objet fabriqué.

Cette pratique fondée sur le processus et l'expérience a permis une liberté nouvelle aux artistes qui produisent, et, qui de fait, ont réalisé plus qu'ils ne pensent à reproduire, voire même à représenter.

Ces artistes de la mise en crise de la représentation ne se souhaitent ni mimétique, ni rétinien, ils s'ouvrent à une sorte de réinvention du quotidien. Ils font de l'acte de représenter d'abord une pratique.

Ce faisant, c'est des affaires humaines, et des choses publiques que l'artiste pourrait avoir à se saisir. « Je ne pense pas que le théâtre soit un art, mais participe des sciences humaines. » dit le metteur en scène et dramaturge Bruno Meyssat.

Sans arriver à ce constat radical, il se pourrait que Meyssat pointe là l'avenir ou la contemporanéité de l'art, qu'elle soit celle de la scène ou des arts plastiques, c'est-à-dire un art, et des artistes, du côté de la philosophie, de la sociologie, de l'anthropologie. Autrement dit, des artistes qui placent l'acte de création au centre d'une pensée sur le monde en même temps que portée par une forme de démiurgie.

Une animation — dans le sens de rendre vivant — du monde cependant modeste, qui cherche à insuffler du mouvement, de la vie sans résultat miraculeux.

Pour ce faire les artistes contemporains aux prises avec leur pratique dans un acte de réalisation — répondant en même temps de la représentation du réel — pourraient prendre fait et cause pour les liens existants semblent-ils entre des choses et des actes, des sujets et des objets, sans qu'il y ait des répartitions ou des correspondances artificiellement voulues.

Il pourrait s'agir d'un acte qui reliait pour finir entre eux, création esthétique et acte pratique, liberté et jugement, dans un geste éthique de liaison du sujet à l'objet, de l'objet au sujet, par la remise en cause des contours d'une esthétique normée, ou récupérée par les mains expertes du marché : celle qui achève bien les œuvres de création comme on achève bien les chevaux et peut faire de choses vivantes, des choses mortes.

Raya Lindberg



Palais de Tokyo. Robert Kusmirowski, Unacabine 2008. © FluxNews

En nous parlant de stratégies de fuite, la dernière exposition du Palais de Tokyo, "Chasing Napoleon" a été pour Marc Olivier Wahler une nouvelle manière d'aborder la question du réel. Tout se passe, nous dit-il, comme si le monde avait basculé dans une réalité parallèle. Quelques pièces exposées abordaient frontalement cette thématique. Notamment la cache de Saddam Hussein reproduite à l'identique par Christoph Büchel, et que l'on pouvait visiter. Autre leurre, la cabane hermétique d'Unabomber reproduite par Robert

Kusmirowski d'après les plans du FBI. Pour rappel, Unabomber, alias Theodore Kaczynski, est cet "anarchiste primitiviste" qui choisit le tréfond de la forêt américaine pour y vivre dans la clandestinité. Partant du principe que seul l'effondrement de la civilisation moderne peut empêcher le désastre, il fabrique des bombes avant de se faire arrêter. Il construisit sa cabane sur le modèle de celle construite par Henry David Thoreau...

L.P.

1/ Le romancier américain Horace Mc Coy à qui j'emprunte le titre d'un de ses livres. En anglais : *They Shoot Horses, Don't They* ?(1935).

FRAC NPDC : UN PATRIMOINE NEUF

Pour illustrer le rôle primordial des Fonds d'Art contemporain en France, celui du Nord Pas-de-Calais a organisé diverses expos montrant ses acquisitions entre 1991 et 2000. Audaces, découvertes et air du temps. Les œuvres accueillies au Musée des Beaux-Arts Eugène Leroy de Tourcoing, permettent de se faire une idée assez éclectique de la création actuelle. Une façon efficace d'être confronté à des démarches souvent surprenantes.

Le tridimensionnel

Les installations se taillent part belle dans cette sélection. Pas mal prennent sens à partir du moment où elles font l'objet d'un commentaire. Elles peuvent porter sur la communication comme à travers les installations d'Angela Buloch et de Joseph Grigely.

La Grande tribune et le Mythe Marxiste de la première met en interaction la vue et le son, l'objet et l'idée non sans une dérision vis-à-vis d'une idéologie qui fut dominante chez les intellectuels. La Kitchen Conversation du second, artiste atteint d'une surdité intégrale, étale des objets du quotidien en les associant à des bouts de papiers où sont crayonnés des extraits de conversation, liaison entre vie ordinaire et difficulté à communiquer avec autrui.

Mc Collum poursuit un dialogue avec la fiction de l'histoire, avec l'objet muséalisé et donc culturellement sacralisé. Proofs, 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.

La profusion du Reproducteur de Gilles Barbier se gausse de la gloutonnerie consummatrice avec un humour rabelaisien. Y avoisinent aussi bien les objets aspirés par l'achat que défectueux par le chaland, la production permanente et l'aliénation génitrice. Matthew McCaslin se sert des matériaux utilisés pour les installations électriques dans les bâtiments. Résultat : un joyeux fouillis où l'utilitaire s'avère soudain inutile,



Boris Thiebaut © DR

balaie le fonctionnel au profit de la fantaisie, de la rigueur bafouée.

À placer dans une lignée où se trouvent déjà certaines sculptures de Lennep et de Lizène (dont L'usine à fumée a été baptisée « sculpture nulle »), le Ciment bouilli réalisé par Fabrice Hyber. Là se remet en question l'idée d'un art figé une fois qu'il a quitté l'atelier. Les pièges à animaux réinventés par Andreas Slominski affirment leur vanité à ne servir à rien d'autre qu'à capturer le regard et s'interroger sur leur nature. Tout comme les tables de cuisson électriques utilisées par Rosemarie Trockel

en vue de décaler vers l'absurde la relégation de l'acte de cuisiner aux femmes.

Images vraies ou fausses

Les dessins de Hanne Darboven arpentent le temps. Elle y comptabilise les jours selon des codes personnels. Les mathématiques deviennent ici élément esthétique d'un art qui se moque précisément de toute esthétique.

L'étrangeté de l'atmosphère des photos de Sarah Jones transforme des adolescentes ordinaires en personnages englués dans le mystère d'un repli sur



Didier Vermeiren © DR

soi en quête d'une personnalité en devenir. Le paysage troué de Cady Noland, Tashing Folgers, au pneu suspendu, relie la violence des crimes de Manson au jeu de balançoire de l'enfance. La série Four to Five signée Michael Snow saisit des individus durant leurs déambulations urbaines avec, en contrepoint, l'obsédante présence d'une silhouette féminine découpée, sorte d'intemporelle apparition d'une beauté stylisée et figée.

Prendre l'espace, donner des dimensions à du vide pour que l'on en prenne conscience, tel semble être la cage métallique sur roulettes de notre compatriote Didier Vermeiren. Le Couloir en tubes PVC blancs de Sydney-Christophe Houiller appelle, selon un esprit similaire, le corps à investir la vacuité en la meublant de son volume. L'étagère noir-blanc-rouge de Judd envahit avec discrétion un mur. Elle ne servira pas à contenir livres ou bibelots. Elle définit poétiquement la portion du champ tridimensionnel qu'elle occupe.

La géométrie des tableaux d'Helmut Federle se situe dans l'esprit, déjà traditionnel, des rapports formels entre lignes et aplats. La peinture au caviar de Georg Herold s'inscrit dans une démarche associant cherté de la denrée et fluctuations du marché de l'art. Le monochrome encadré par une bande colorée de Peter Joseph ; il se décode par le titre qui inventorie les couleurs superposées sur la toile avant d'arriver au résultat final aux nuances forcément subtiles.

Par ailleurs

D'autres œuvres sont dispersées au Fresnoy, à l'École régionale supérieure des Arts plastiques, dans plusieurs galeries. On y retrouve des travaux venus d'un peu partout. La Belgique y tient une présence non négligeable.

Marcel Mariën est présent avec cinq photos impertinentes et Dirk Braeckman avec des clichés de l'ambiance d'intérieurs désertés par leurs occupants. Jan Fabre avec un hommage au bic bleu à son ancêtre entomologiste. Ann Veronica Janssens avec un disque métallique destiné à transformer l'impression produite par la lumière. Marthe Wéry avec une déclinaison de panneaux monochromes. Jacques Charlier enfin, avec une de ses parodies savoureuses qui se moquent de l'art et de son histoire.

Le Musée de Tourcoing est aussi une institution ouverte sur le monde. Parmi bien d'autres créations, elle expose dans sa collection permanente un superbe paysage en clair obscur aspiré par la technique du sténopé de Felten et Massinger. Elle donne leur chance à de jeunes artistes.

C'est le cas pour Boris Thiebaut, prix du Hainaut 2008. Carte blanche lui a été laissée dans une des salles. Il y a créé in situ une réalisation monumentale au pochoir inspirée par Le Massacre des Innocents de Goldzius (XVIe s) et y montre aussi le parti qu'il a tiré de gravures de Jacques Callot (XVIIe). À partir d'agrandissements de détails des œuvres anciennes, il développe des motifs, il y adjoint des traits, des mots. Son intention tisse des liens entre le passé et aujourd'hui, l'art classique et la modernité, la tradition du dessin fouillé et l'écriture automatique spontanée.

Michel Voiturier

- Musée des Beaux-Arts, rue Paul Doumer à Tourcoing et divers lieux jusqu'au 18 janvier. Infos : 00 33 320 28 91 60
- Baudin Katia, Brochard Yves, Pierron-Bonnikie Nathalie, Van Durme Veerle., « FRAC Nord Pas-de-Calais Collection 1991-2000 », Dunkerque, FRAC NPDC, 376 p. (52€) (édition trilingue français anglais néerlandais)



Ensor à la plume

Rassembler des textes écrits par Ensor est une excellente idée. Ce volume-ci propose des écrits disparates comprenant, selon l'énumération de Colette Lambrichs qui signe notes et commentaires, « toasts, libelles, chansons à boire, discours, pamphlets sur les peintres, les critiques, les courants qui dominent

l'époque, admonestations virulentes aux architectes, aux politiciens et tous ceux qui menaçaient d'abîmer Ostende et ses paysages [...] ».

Le ton y est résolument impertinent, provocateur, truculent, rabelaisien. Ensor en remet à la façon des pamphlétaires d'autrefois. Et il n'y a pas plus fécond géniteur d'insultes que lui. Son inventivité langagière n'a pas de frein, même si, parfois, elle ressasse les mêmes procédés, se sert d'images semblables obsessionnelles dont la plus récurrente est cette allusion à La Fontaine et à sa fable de La Grenouille qui veut se faire plus grosse que le bœuf et qui lui sert de devise: « Les suffisances matamoresques appellent la

finale crevaïson grenouillère ».

Le style est quelquefois ampoulé, prompt à l'adjectivité aigüe. Il est toujours inventif, bousculant la langue française, lui faisant accoucher les vocables inédits tels que mots-valises, adverbes délirants, suffixes baroques, calembours énormes, allitérations en cascades... C'est plein de santé. Qu'on en juge par ces invectives lancées à la critique d'art : censeurs chiquenaudés, plumitifs borgnes à l'œil de merlan écartelé, Erostrates de la plume en mal de brosse, pâles vomisseurs de comptes-rendus, chantré attiré de nos conformistes secs... Ajoutons-y cette recommandation: « Ne dérangeons guère la quié-

tude symétrique du critique mijotant dans son jus ».

Les saveurs sont fortes. Elles sont à déguster à petites doses. Elles amènent aussi à nous souvenir que le peintre, dès le début des années 20, poussait ce cri d'alarme d'écologiste prémonitoire: « [...] bientôt, la laideur étendra sur toutes choses son voile terne, et les jours de lumière fuiront tristement devant une nature veule et souillée, morte pour nos joies ».

M.V.

James Ensor, « Dame peinture toujours jeune », Paris, La Différence, 252 p. (10€)

Courrier des lecteurs

La période d’inscription à RTBF Collection s’est clôturée le 15 janvier, en remportant, semble-t-il, un véritable succès d’audience auprès des différents candidats sollicités. Néanmoins, une frange d’artistes s’est montrée plus que réticente face à ce type de recrutement. Olivier Pé a voulu réagir sur le net et dans nos colonnes contre ce qu’il appelle un « rabattage prestigieux ». Une belle occasion pour nous de réouvrir la rubrique courrier des lecteurs dans notre journal. **Voulant rétablir l’amorce d’un débat entre les candidats “pour” et “contre” Canvas, il nous fallait pour l’alimenter une contre réaction justifiée de la part d’un candidat adhérent. Une sollicitation à cet exercice a donc été lancée sur Liège et Bruxelles. Un seul candidat participant à ce projet a jugé opportun de réagir: Selçuk Mutlu. Nous publions en bas de page l’intégralité de sa réponse.**

L.P.



VOTRE TRAVAIL NOUS INTERESSE !

Une exposition au Palais des Beaux-arts de Bruxelles : quel artiste n'en rêve pas ? Oyez, oyez ! Attention, rabattage prestigieux, faites la queue ! Ben voyons ! Je vous prie de croire que tous les artistes ne rêvent pas indiscutablement d’exposer aux beaux-arts. Que tous les artistes n’ont pas nécessairement pour ambition d’être évalués, sélectionnés, médaillés, de servir l’audience ou nourrir les médias, d’intégrer les ordres ou de jouer le jeu du clergé et de la noblesse culturels. Combien sommes nous à percevoir le ridicule, ici grandiloquent, de cette politique de cour, de ruée vers l’or, de foire aux bestiaux, d’artiste de compétition, de triage labellisé, de podium et de pres-

La collection RTBF / De Canvascollectie

Tel est le titre donné par les organisateurs à un projet d’art contemporain participatif qui se clôturera par une exposition prévue au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles.

L’objectif en est double: d’une part, offrir une visibilité accrue à la grande diversité des arts plastiques actuels dans le pays, et d’autre part, y sensibiliser le public. Pour se faire, la collaboration des services publics: RTBF et VRT (CANVAS) est dès à présent assurée, lesquels mettront leurs ondes au service de cette action communautaire, ainsi que celle des 9 centres culturels et/ou musées (1 par province) qui ont accepté de collaborer. Des programmations télévisuelles, radiophoniques et des sites Internet détailleront les différentes phases. C’est dès ce mercredi 9 décembre 2009, au cours d’une conférence de presse, que l’appel a été lancé à tous les artistes (professionnels, amateurs, talents reconnus ou inconnus) pour qu’ils s’inscrivent à « La collection RTBF / De Canvascollectie » via ou encore au moyen du formulaire d’inscription disponible dans toutes les institutions participantes.

Toutes les formes d’art plastique sont admises, car la « collection » prétend faire tomber les barrières. Avec son slogan: « Votre travail nous intéresse », le projet a pour but de motiver un maximum de participants à

s’inscrire et à montrer leurs œuvres: il s’agit d’une vraie opportunité pour ceux-ci de recevoir des « feedbacks » de la part des professionnels du secteur, selon les organisateurs. La sélection parmi les milliers de pièces espérées se déroulera en trois phases: -La période d’inscription du 9 décembre jusqu’au 15 janvier 2010, -Les présélections (du 6 février au 24 avril, par province), -Les sélections définitives et l’exposition au Palais des Beaux-Arts à Bruxelles, du 6 mai au 6 juin 2010. Quelques prix récompenseront les meilleurs: le grand prix (10.000 €), les deux prix du jeune Artiste plasticien de chaque partie du pays (côté francophone, la CBC attribue un prix d’une valeur de 3.000 €). En outre, prix du public (6.000 €).

Jacques De Maet

du 9 décembre jusqu’au 15 janvier 2010, -Les présélections (du 6 février au 24 avril, par province), -Les sélections définitives et l’exposition au Palais des Beaux-Arts à Bruxelles, du 6 mai au 6 juin 2010. Quelques prix récompenseront les meilleurs: le grand prix (10.000 €), les deux prix du jeune Artiste plasticien de chaque partie du pays (côté francophone, la CBC attribue un prix d’une valeur de 3.000 €).

tige, de psychotechniciens agréés...? Mais le jeu de société étant un Art majeur, le dénigrer serait une offense à la Culture. Ainsi, n’est considéré comme art que le jeu, seul les joueurs seront conviés et récompensés. Si vous voulez le rôle de l’Artiste, quelque soit votre style, bouffon ou sérieux, mieux vaut être dedans que dehors. Toute objection explicite et publique à l’affaire comme à l’appétit gargantuesque et charitable du sénat culturel et de sa moissonneuse-batteuse ne peut venir que d’un idiot ou d’un esprit frustré et pitoyable. Je sais : bien mal à qui viendrait rompre l’enchantement... surtout s’il émane du tabernacle providentiel qu’on appelle télévision. L’âne que je parais être, ayant bien du mal à trouver sa place sous l’éclairage artificiel d’une écurie, n’arrange pas à son cas ! Mais, ajoutons tout de même que le jeu ternit son lustre et que l’on s’y perd un peu lorsque les institutions prestigieuses qui couronnent l’art du temps cautionnent ouvertement, par racolage médiatique et populaire, l’élaboration d’une soupe artistique à 200 ingrédients ! Evidemment, les rouages de la Culture vont tourner à bloc. Et l’autre bon côté de l’histoire, c’est que l’entreprise est nationale, que Flandre et Wallonie sont redevenues copines sur ce coup là, concernant le gâteau bruxellois. C’est peut-être le fond de l’affaire ?, et sans doute quelques subsides alléchants pour certains. Notez que si le beau label d’art contemporain peut ici lubrifier la machine collective et servir la démocratie et le marché, tout le monde devrait y gagner (l’art dut-il en souffrir un peu). Entendu que si ça excite certains d’aller se faire voir aux grands bals, ils trouveront certainement leur compte. Vous êtes

peut-être un individu modeste et courageux, comme tout le monde ; étant dit que nous allons vers la lumière, le feu des projecteurs n’a pas fini de vous éblouir. Vous êtes prétendant Artiste et on vous invite donc au Palais : habillez vous bien, souvenez vous des us et coutumes, et soyez reconnaissant de tant de générosité. Comprenez cependant que tout le monde ne pourra pas entrer ! Le bon grain sur l’estrade et la paille sur le seuil (vieille tradition, une des rares encore valorisée aujourd’hui). Si on vous laisse pour le compost, vous vous imaginez peut-être qu’il est bien d’autres façons de partager vos fruits que de s’adresser à la cour ou de prendre la route embouteillée d’une copieuse et douteuse compote à la sauce nationale. Vous avez tout de même osé ! Osé monter sur scène et faire votre numéro pour plaire aux faiseurs d’artistes et divertir les sénateurs. C’est la coutume, la règle du jeu, élémentaire, pour être convié aux banquets, vous le savez. Le monde est ainsi fait depuis des lustres. Et puis, tout n’est pas perdu, j’ai entendu dire qu’on cherchait des techniciens de surfaces, serveurs et domestiques pour la réception... Cependant, il est peut-être temps de vous avouer que vous n’êtes pas photogénique, que vous faites mauvais genre ou que vous êtes un piètre Artiste. Restez convenable, et retourner cultiver votre jardin. Respirer la nuit claire et méditer les bruissements bleus du ciel, ce n'est pas plus mal...

Olivier Pé, décembre 2009

« Sans la liberté de blâmer, il n’est point d’éloge flatteur. » (Beaumarchais)

Cher Lino, en me demandant d’écrire un mot quant à ma participation au concours RTBF Collection, tu n’ignores pas titiller chez moi une corde sensible. C’est vrai, tu provoques en moi, selon le Petit Robert, une démangeaison légère et agréable. Oui, j’aime être visible, que mon travail d’artiste le soit autant qu’il m’est doux de l’être moi-même. On peut dire sans friser l’hypocrisie que je m’aime plutôt sérieusement ! Cette attitude tout à fait naturelle, non désagréable et même parfois comique m’a valu de singuliers reproches, mais qui est irréprochable? Si celui-là existe, qu’il me jette un tout petit caillou rond, blanc et lisse ! : Sans la liberté de blâmer, il n’est point d’éloge flatteur disait le valet de chambre Figaro* (tu remarqueras que tout y est pour une bonne entrée en matière, hors la larme – c’est bien la seule chose que j’ai du mal à sortir en public : la sincérité douteuse, la note d’humour, le narcissisme impudent, la référence culturelle, la citation morale).

Si je participe à ce concours, c’est parce que j’ai participé à tout le reste ! Parce que je n’ai pas craché violemment contre l’école où j’ai suivi ma formation scolaire comme j’aurais dû le faire, ni contre celles où mes amis ont suivi la leur. Nous sommes professeurs ou cherchons à l’être ou sommes proches de ceux qui le sont ou cherchent à l’être en travaillant beaucoup sans que nous leur en tenions grief (pourquoi ?). Nous avons fréquenté ou fréquentons encore des gens qui tous ont voulu et veulent encore la réussite sociale la plus grande dans la société contemporaine, dans quelque domaine que ce soit. Ceux-la, nous les aimons ou non, selon qu’on se trouve de leur côté ou non, nous n’aimons pas rester au centre et nous voulons que ça se sache !

Oui, nous lisons les écrits, les livres, les revues, les journaux de ceux que nous méprisons et sommes – secrètement ou pas - ravis lorsqu’on y est cité, même et surtout négativement (pas de négativité dans notre monde). Les technologies dont nous nous servons sont celles de ceux que nous critiquons, les instruments de musique



Selçuk Mutlu à L'Etablissement d'en face : "Café, nous les oeuvres d'art", Angel Vergara Project - 05.09.09 - ph. Lucia Bru

avec lesquelles nous pensons créer nos harmonies sont fabriqués par les mêmes ainsi que la musique que nous croyons inventer est la leur. Les restaurants dans lesquels nous fêtons quoi que ce soit leur appartiennent et jamais nous ne quittons ces lieux sans régler une note même salée. Nous portons leurs souliers et vêtements marqués à leur gloire, fabriqués par qui ? Nous buvons leurs délicieux cafés que de pauvres bougres se tuent à nous ramasser dans les plantations, ou nous pérorons sur tel ou tel vin ou sur telle ou telle huile d’olive fine d’Italie ou d’ailleurs, mais qui travaille ? Nous sommes emplis d’un contentement particulier lorsqu’il nous revient que quelqu’un a parlé de nous lors d’un dîner mondain qu’on a souvent pris l’habitude de considérer avec un dédain de bon aloi. Le dédain est sincère, mais « pourquoi ? » est la question qu’il s’agit de résoudre.

Ces lieux** qui sont partenaires pour cet événement sont des scènes dans lesquelles, je le reconnais, je ne « rêve » pas forcément de montrer mon travail, mais de dire le contraire serait absolument malhonnête ! Certes, si je ne rêve pas d’exposer au Palais des Beaux-Arts, je ne vomis pas à l’idée d’être invité à le faire. La violence ici se situe plutôt dans le fait que le spectaculaire pourtant intégré s’attaque ouvertement et sans complexe à un domaine de la vie qui gardait un semblant de réflexion critique quant au spectacle même. Nous sommes acculés dans nos derniers retranchements et avons peur de craquer en dévoilant ce que nous n’ignorons pas de nous-même. Je t’embrasse Lino.

Selçuk Mutlu, janvier 2010

* La Folle Journée, ou le Mariage de Figaro, Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1732-1799)
** Wiels, Espace 251 Nord, MHKA, Mus.Zee, SMAK, Z33, MAMAC, MAC’s, l’Orangerie à Bastogne, la Maison de la Culture de Namur, Bozar

Agenda

	du 26/02 au 27/03/10	Maison de la culture de Tournai Bd des Frères Rimbaut 7500 Tournai T 069 253080 -14/3: Didier Coek et JF Spricigo	340 Drève de Rivieren, 1090 BXL T.: 02 4242412	02 6443454 -6/3: Rinko Kawauchi, Istvan Lazlo, Marten Vanden Eynde
	Nadja Vilenne 5 rue Cd Marchand 4000 Liège en résidence : Honoré d'O		Baronian-Francey 2 rue Isidore Verheyden 1050 BXL T. :02 51292951 Alain Séchas January 14, 2010 February 27, 2010	Jan Mot 190 rue Antoine Dansaert1000 BXL 02 5141010 12/02 - 10/04 Manon de Boer Dissonant Opening 11 February
Liège		Charleroi	Botanique 236 rue Royale, 1210 BXL, 02/218 37 32	MINETA CONTEMPORARY Guillaume Macau Avenue, 38 1050 Brussels
Mamac Musée d'Art Mod. et d'Art Contemporain 3, Parc de la Boverie, 4020 Liège du ma. au sa.: 13/18 h. Dim.: 11H/16H30. T: 04 343 04 03 Espace jeunes artistes : -31 /1: Ludovic Demarche 04/02/2010 au 28/02/2010: Valérie Vrindts Du 28/02/2010 au 25/04/2010 : Out of control Biennaleda la photographie : BIP	Centre culturel de Marchin place de Grand Marchin T.: 085 41353381 Verviers Galerie Arte Coppo 62, quai Jacques Brel, 83 rue Spintay 4800 Verviers 087/331071 février: Martine Monfort	Musée de la Photographie 11 Av, Paul Pastur, 6032 Charleroi T.: 071/435810 tous les jours: 10/18h, sauf les lundis J.O. Laesthein, S. Clément, T. Dagnelie, du 23.1. au 16.5.10.	Bozar 23 rue Ravenstein, 1000 BXL T.:02/507.84.80 A4 : Louise Herlemont Europalia Chine: -14/2/2010 FRIDA KAHLO Y SU MUNDO Samedi 16.01 > Dimanche 18.04.2010	Office d'Art Contemporain 105, rue de Laken - 1000 BXL 02 512.88.28
Musée de l'Art wallon Salle St Georges 86 Feronstrée, 4000 Liège Fernand Graindorge, collectionneur et mécène, jusqu'au 7.2.10. Du 28/02/2010 au 25/04/2010 : Out of control Biennale de la photographie : BIP		B.P.S. 22 Boulevard Solvay, 6000 Charleroi T.064 225170 jeudi -dim. de 12H à 18H	FDC satellite 20 Bd Barthélémy BXL 02 5116320 -6/3 : Speed Dating, Edith Dekyndt - Gert Robijns / La terre d'à côté, Paul Pouvreau - Hugues Reip	Pascal Polar 108 ch de charleroi 1060 BXL 02/5378136 Merc.au sam., 14h à 19h Martine Vanderhoeven: 6/2-3/4
Les Brasseurs 6 rue des Brasseurs, 4000 Liège.Tél.04/22.4.91 Du 28/02/2010 au 25/04/2010 : Out of control Biennaleda la photographie : BIP (Annexe)	Stavelot		La Centrale Electrique 44 Pl Ste Catherine 02/2796444	Salon d'art rue de l'Hôtel des Monnaies 81 1060 BXL 02/5376540
Les Drapiers 68 rue Hors Chateau 4000 Liège 042223753 Miao de la tête aux pieds Alimentation générale de fantasmes folkloriques du 17 octobre 2009 au 14 février 2010	Le Triangle Bleu Cour de l'Abbaye, 4970 Stavelot 080/864294 du merc. au dim. de 14h à 18h30 www.trianglebleu.be Markus Baldegger TagNacht JourNuit Project Room : Olivier Leloup 13 janvier – 7 mars 2010	Mons	Les Contemporains 18 rue de la Croix 1050 BXL T: 02 640 57 05	Sint Lukas Galerie 74 rue du Palais 1030 Bruxelles
Grand Curtius, en feronstrée 136, 4000 Liege Du 28/02/2010 au 25/04/2010 : Out of control Biennale de la photographie : BIP	Eupen	BAM (Beaux Art Mons) 8 Rue Neuve 065/40530628/6	Contretype 1 Av de la Jonction 1060BXL 02 5384220 10/2-21/3: Sébastien Reuzé	Taché-Lévy Gallery 74 rue tenbosh 1050 BXL, T.: 02/344 2368 -20/2: Cordy RYMAN -
Centre culturel des Chiroux 8 Place des Carmes 4000 Liège T.04 2224445 Du 28/02/2010 au 25/04/2010 : Out of control Biennale de la photographie : BIP	Ikob Musée d'Art contemporain Eupen Loten 3, 4700 Eupen T. 087/560110 du jeu. au di.: 14/18h	KOMA 4 rue des Gades, 7000 Mons. -14/2: Edurne et Clara Rubio 25/2-21/3: Marco Badot	Galerie Frédéric Desimpel Rue Bosquet 4 1060 Bruxelles +32 475 91 61 46 POINT OF VIEW: laurent Dupont-Garitte, Gérard Meurant, Filip Gilissen, Boris Thiebaut, Marc Wendelski: -12 février 2010	Xavier Hufkens 8 rue St Georges 1050 BXL 02 6396738 Sterling Ruby & Robert Mapplethorpe 10 December 2009 - 14 January 2010
Une certaine gaieté... 9/11 rue des Mineurs, 4000 Liège		Namur	Erna Hécay rue des Fabriques, 1c 1000 Bruxelles T.: 02 5020024 BEAT STREULI New Works 15 January 2010 - 28 February 2010	Wiels, Av.Van Volxemlaan 354, 1190 BXL T/F +32 (0)2 347 30 33 www.wiels.org -25/4: Felix Gonzales Torres
Mad Parc d'Avroy à Liège T. 04 2223295	Luxembourg Belge		Etablissements d'en Face 161, rue A.Dansaert, 1000 BXL 02/2194451 François Curlet CHANTER L'ENFER 20.01.01 - 06.03.01	Hasselt
Émulation, 9 rue Charles Magnette, Liège. 04 223 60 19 - 04 223 62 05. Du 14/01/2010 au 13/02/2010 Anne Liebhaberg	Centre d'art contemporain du Lux BP56 T.: 061/315761Florenville Site de Montauban-Buzenot	Maison de la Culture 14 Av. Golinvaux, 5000 Namur T.081/229014, de 12H à 18H00, -28/2: Gabriel Belgeonne & Charles Drybergh 9/5-28/6: Thierry Zeno, André Golberg, Karine Deparnay	Elaine Levy 9 rue Fourmois 1050 Bruxelles 02 5347772	CIAP, Zuivelmarkt 44 Hasselt, T: 011 225321
Espace 251 Nord 251 rue Vivegnis 4000 Liège T.: 04 2271095	Orangerie Centre culturel de Bastogne 58 rue du Vivier 6600 Bastogne 061 216530 du 6 au 28/2: Ah L'amour! Pauline Cornu, Céline Marique, Sophie Vangor.	Grand Hornu		Z33, Zuivelmarkt, Hasselt 011/295960 Frederic Geurts - (un)balanced 08.11.2009 tot 07.02.2010
Galerie Flux 60 rue Paradis, 4000 Liège, Tél. 04/253.24.65 13-25 février : Jérôme Considérant 20/3-10/4 : Paul Mahoux 24/4-15/5: Marianne Ponlot fin mai : Marie Zolamian	La Louvière			Antwerpen
Liehrmann 4 Bd Piercot 4000 Liège 04 2235893	Centre de la Gravure et de l'Image imprimée. 10 rue des Amours, 7100 La Louvière T.: 064 27872727/4 11/10- 14/2/ 2010: Europalia Chine	MAC's Musée des arts contemporains Grand Hornu 82 rue St Louise 065 652121 Du Ma. au D. de 10 à 18h Du 7 février au 23 mai 2010 "Le fabuleux destin du quotidien" Exposition commune Art & Design (MAC's-GH)	Galerie Faider 12 rue Faider, 1060 BXL 02 5387118 -7/2: Gilbert DECOCK - André ROMUS	MuHKA Leuvenstraat, 2000 Anvers, tél:03.2385960 -2/05: Animism(expo collective)
Monos 39 rue Henry Blès 4000 Liège 04 2241600 Christian Bonnefoi et Pierre Radisic, du 22.1 au 28.2.10.	Musée Ianchelevici 21 Place Communale, 7100 La Louvière, T.: 064/28 25 30 -21/2: Le laid Bidule entre au musée	Bruxelles	ISELP 31 BD de Waterloo, 1000 BXL 02 5048070 12/2-10/4: En quelques traits (la pratique du dessin dans notre pays) IMAL 30 Quai des Charbonnages, 1080 BXL 024103093	Stella Lohaus 47 Vlaamse Kai 032480871 -6/3: Erik Van Lieshout
Galerie Périscope 355, rue St Marguerite, 4000 Liège T.: 04/2247050 -12/2: Paul Damuseau		Aeroplastics 32 rue Blanche, 1060 BXL T.: 02/5372202 jusqu'au 05/09/08 du 15 janvier au 17 février: Terry Rogers	Rodolphe Janssen 35 rue de Livourne, 1050 BXL T.02/5380818 Jean-Luc Moerman Works on paper – Feb. 20, 2010	Maes & Matthys Gallery Pourbusstraat 3, 2000 Anvers +32-478-48.50.31 -6/3: Jean Baptiste Bernadet
Galerie de Wégimont Domaine provincial de Wégimont, 4630 Soumagne, T.:04/3772759 -7/S.Delahaut, A.Depa, R.Welter		Aliceday rue de l'Aurore 1000 BXL T./ 02 6463153 2ème étage 1b rue des Fabriques 1000 Bruxelles	La Galerie.be 65 rue Vanderlinden, 1030 BXL 02 2459992	Zeno X gallery 16 L. De Waelplaats 16 03 2161626 -27/2: Kees Goudzwaard
Cinéma Le Churchill 20 rue du mouton Blanc Du 11/01/2010 au 25/02/2010 Olivier Pé	Mariemont	Artscope 35 Bd St Michel, 1040 BXL, 02 7355212 SPIRITS. Patricia KINARD - William SWEET- LOVE 12 février – 03 avril 2010	Maison d'Art Actuel des Chartreux Rue des Chartreux, 26-28 1000 Bruxelles 02/513.14.69 -6/2: Sacha Goerg, Leave me alone	Gent
La Châtaigneraie Centre wallon d'Art Contemporain Chaussée de Ramioul, 19 T.:04/2753330 -17/1: Made in Flémalle	Musée Royal de Mariemont 100 Chaussée de Mariemont, 064 212193 -5/3: Piet Stockman	Art & marge musée rue haute 312 1000 Bruxelles T.: 02 5110411 -21/2: Liaisons insolites. Expo collective	DE MARKTEN 5 Vieux Marché aux Grains, 1000 BXL T. 02 5123425	S.M.A.K. Stedelijk Museum voor Actuele Kunst Citadelpark, 9000 Gent T.09/2211703 tous les jours 10/18 h -7.02.2010 Madeln -16/5: Koen van den Broek&Loek Grootjans
Espace Uhoda, rue Léon Frédéricq 14 4020 Liège Tel: 32/4/222 02 60 dans le cadre de la BIP 2010 - une exposition d'Alberto Garcia-Alix.	Tournai	Atelier 340	Meessen De Clercq 2a rue l'Abbaye 1000 BXL	Tatjana Pieters/OneTwenty



Abonnez-vous!

> Belgique 1 an : 1€ > Etrange 1 an : 3€ > N; Compt e: 240-

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

ART BRUSSELS

contemporary art fair

23-26 april 2010

www.artbrussels.be