



# FLUX NEWS

Trimestriel d'actualité d'art contemporain: avril, mai, juin 2008 • N°46 • 3 €

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



Gerhard Richter Herr Bader 1965, 40 cm Oil on canvas, signed and dated on reverse  
Museum Frieder Burda, Baden Baden © Gerhard Richter, 1965, Museum Frieder Burda

- 2 Édito.
- 3 La collection Duvivier au BAM, expo Mike Kelley au Wiels. Loris Gréaud au Palais de Tokyo.
- 4 Expo Saâdane Afif au Witte de With par Sam Steverlynck. Le SPAC expose sa collection.
- 5 Pierre gerard aux Brasseur par Isabelle Gianni. Biennale de Berlin par Colette Dubois
- 6 Expo Wang Du au BPS22 par Laurent Courtens.
- 7/8 Entretien entre Albert Baronian et Lino Pologato. Expo au Casino Luxembourg par Valérie Roset.
- 9 Gerhard Richter Museum Frieder Burda, Baden-Baden par Aldo Guillaume Turin.
- 10 Fourneau, l'intarrisable joueur par Julie Dohet. Les fildeféristes, portrait de François Van Hooteghem.
- 11 Patrick Guaffi chez Arte Coppo, entretien.
- 12 Au paradis de Johan Muyle par Julie Bawin. Pablo Garcia Rubio par pierre Yves Desaiwe
- 15 Expo André Cadere au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris par Isabelle Lemaître.
- Biennale de Whitney par Claudia M.Castano Garcia.
- 17 Proclamation de Werner Moron comme artiste du prochain pavillon belge à Venise.
- 19 Page d'artiste : Laurent Dupont-Garitte Collection.

- 20 La scène Lithuanienne, Eglė Rakauskaitė par Olivier Vargin.
- 21 Le musée Würth à Erstein . La donation Alice Tériade au musée Matisse.
- 22 "Beggar" Sébastien Delire à Art Brussels. Incise, un nouveau concept de galerie à Charleroi. *Conférence du CNAF à Mons.*
- 23 Trilogie d'avant-garde, Klee-Boulez-Fabre par Jacques De Maet au Bozar. Le dernier livre d'Edouard Levé commenté par Florent Delval.
- 24 Le Portugal au Mudam. Leon Wuidar, le spatial et le ludique. Vantongerloo pionnier essentiel par Michel Voiturier.
- 25/26 Entretien avec le philosophe Lambros Couloubaritsis sur son dernier livre. Ed. Tandem, dernière sortie.
- 27/28 La scène roumaine, interview de Dan Perjovschi par François Danthine.
- 29 La biennale photo de Liège vue par Julie Dohet.
- 30/31 Double page d'Alain Geronnez consacrée à Olivier Foulon
- 32/33 Mimétisme, l'expo du nouveau directeur d'Extra City commentée par Guillaume Hubert.
- 33 Biennale du Whitney à New York par Claudia M.Castano
- 34 Livres, une sélection par Christophe Veys. Un DVD sur Denis Oppenheim commenté par Florent Delval. Sortie d'une revue italienne Apparte qui traite de pataphysique, commentaire de tania Lorandi.

# É d i t o

C'est un fait, l'esprit de chevalerie renaît de ses cendres: on le voit dans l'art, on le voit aussi dans l'actualité. Pour de mauvaises, mais aussi pour de bonnes causes. Comme dernièrement, avec ces «reporters sans frontières» qui, avec leur bandeau revendicateur, sont venus jouer les troublelions en parasitant une cérémonie officielle d'ouverture des jeux olympiques. Un geste éminemment politique mais aussi esthétique dans la mesure où cette «performance» improvisée a perturbé un réel préformaté, nous empêchant de nous endormir sur notre coupable indifférence. Une attitude chevaleresque qui nous renvoie indirectement à la peinture de Gerhard Richter en couverture de ce numéro. Dans cette œuvre, la volonté d'effacement de l'image en arrière-fond, par les effets de neige, intensifie la présence du portrait. On remarquera que dans cette entreprise de dissolution de la figure humaine, l'aura en ressort renforcée. De même, si on reprend l'exemple de l'incident perturbateur, l'apparition furtive dans le champ de la lucarne télévisuelle n'amplifie-t-elle pas, elle aussi, ce rapport au réel qu'on veut nous cacher? Cette trace infime de réel, que certains appelleront "accident de parcours", fonctionne comme un bâton d'éveil face à l'absurdité d'un monde entièrement cadenassé de l'intérieur. Ce moment de vérité ne se dévoilerait en fait qu'à travers la tentative de dissolution d'un système. Dans le monde de l'art, André Cadere, un autre chevalier, l'avait bien compris, lui, qui début des années septante, se baladait seul avec son bâton afin de parasiter le monde des vernissages en s'invitant sans permission dans les galeries. Ses promenades programmées et annoncées comme des expositions dans l'espace privé et public donnaient corps à la présentation de son travail. Déjouant de la sorte les mailles d'un système de l'art codifié. Une page dans ce journal sera consacrée à l'exposition de Cadere qui vient d'avoir lieu au Musée d'Art moderne de Paris et que l'on pourra bientôt découvrir au Bonnefanten de Maastricht. Cette attitude a fait des émules dans l'art d'aujourd'hui, au niveau formel, tout d'abord, avec le travail de Saâdane Afif qui reprend les codes des bâtons de Cadere pour les

transposer dans son travail sonore et visuel. Le programme informatique qui pilote ses guitares est basé sur le système mathématique qu'utilisait Cadere pour ses bâtons composés de segments en bois peints de différentes couleurs. Sam Steverlynck nous en parle dans le texte qu'il lui consacre dans ce numéro. Plus indirectement que Saâdane Afif, le passage de témoin du bâton s'inscrit plus dans l'esprit de Cadere que dans la forme avec le projet de Werner Moron. (voir sa page d'artiste). L'artiste liégeois d'origine polonaise peut, lui aussi, s'inscrire dans son sillage, puisqu'il s'invite, sans permission, à pénétrer une institution. En se positionnant d'emblée comme l'artiste officiel du prochain Pavillon belge à Venise, c'est le Saint Graal qu'il vise, puisqu'il s'agit ici de franchir l'enceinte sacrée des Giardini de la Biennale de Venise. En utilisant ce journal pour faire passer son message, on pourrait presque dire que Werner Moron se sert de FluxNews comme d'un bâton pour faire accréditer son intronisation. Nous vous promettons de vous tenir au courant de la suite de cette quête... Si nous avons encore besoin d'idéal, nous avons aussi besoin de penseurs et de philosophes pour nous aider à mieux comprendre la complexité d'un monde de moins en moins humain. Lambros Couloubaritsis, s'attache dans son œuvre à rendre visible et compréhensible la complexité du monde. Il nous a consacré, il y a quelque temps d'ici, un entretien que nous publions dans ces pages. Pour lui, on ne peut vaincre la complexité du monde que mentalement, en configurant les choses dans un espace de proximité. L'homme dans notre société est maintenu en état de souffrance face à l'impossibilité d'assouvir ses besoins consuméristes et doit toujours être en quête de nouveaux rapports avec lui-même, les autres, les choses et le monde. Dans cet état d'esprit, la lucarne télévisuelle et les médias officiels qui nous infligent une proximité imposée doivent se retrouver dans le collimateur de ces nouveaux rapports espérés. L'art, contre vents et marées, restera encore et toujours une des dernières tentatives pour réintroduire l'humain dans ce cadre de proximité.

## ISELP / AVRIL > JUIN 2008 COURS – COLLOQUE – RENCONTRES – EXPOSITION

### Séminaires de 8 heures, de 18 à 20h

- Muriel Andrin - L'image projetée, exposée, médusée : métamorphoses du cinéma dans l'art contemporain
- Raya Baudinet - Qu'est-ce que représenter ? Réflexion sur le nouvel imaginaire théâtral et l'art contemporain
- Éric Clemens - Max Loreau : une esthétique à l'épreuve de la peinture contemporaine.
- Jean-Loup Wastrat - Textes et toiles : Henri Bergson et Gilles Deleuze vont au cinéma
- Raphaël Pirenne - Du sujet au subjectile : support et recouvrement en peinture, de Manet à Ryman

### Colloque international

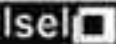
- Spéculations spéculaires : le reflet du miroir dans l'image contemporaine
- Les 24, 25 et 26 avril 2008

### Cycle de rencontres avec des designers

- INTÉRIEUR / EXTÉRIEUR Le design, une créativité contemporaine en mouvement
- À travers ce cycle de conversations, Lise Colrier part à la rencontre de cinq grands talents belges, de leur univers créateur et de leurs sources d'inspiration.
- Un jeudi par mois, de 18h30 à 22h
- Jeudi 24 avril - Pieter Stockmans, sculpteur et designer céramiste
- Jeudi 15 mai - Anne Berasse (B), architecte d'intérieur

### Exposition

- De Narcisse à Alice – miroirs et reflets en question
- Carla Arocha et Stéphanie Schraenen (B), Patty Chang (USA), Nicole Evangelisti (It), Alain Fleischer (F), Pablo García Rubio et Emmanuel Dondic (B), Dan Graham (USA), Thomas Huyghe (B), Yves Lecomte (B), Marie-France et Patricia Martin (B), Giulio Paolini (It), Michelangelo Pistoletto (It), Eia Stasiuk (B).
- Du 24 avril au 21 juin 2008



Institut supérieur pour l'étude du langage plastique asbl Bd de Waterloo, 31 B-1000 Bruxelles  
tél: +32 (0) 2 504 80 79 - fax: +32 (0) 2 502 45 26 - iselp@iselp.be - <http://www.iselp.be>  
Ouvert du lundi au samedi, entre 11h et 17h30.  
Fermé les dimanches et jours fériés. Entrée libre.

# Mike Kelley investit le Wiels

**jusqu’au 27 juillet!**

A partir du 12 avril, Mike Kelley (USA °1954) investit les trois étages d’exposition du Wiels. Mike Kelley est sans aucun doute un des artistes les plus intéressants d’aujourd’hui, il fait partie de ceux qui façonnent le paysage de l’art contemporain. Sous le titre « Educational Complex Onwards, 1995-2008 », l’exposition va réunir des installations, des peintures, des photographies, des sculptures et des archives qui proviennent de collections privées et publiques internationales et qui n’ont encore jamais été réunies à ce jour, aboutissant ainsi à une grande rétrospective des dix dernières années de son œuvre. « Educational Complex » est une maquette composée de tous les bâtiments scolaires que l’artiste a fréquentés, les zones vides matérialisent l’oubli. A partir de cette œuvre, l’exposition est conçue comme un parcours biographique fictionnel, une histoire – celle de la construction d’un artiste – dans laquelle chaque œuvre jouerait le rôle d’un épisode. Les liens entre les œuvres vont alors pouvoir se

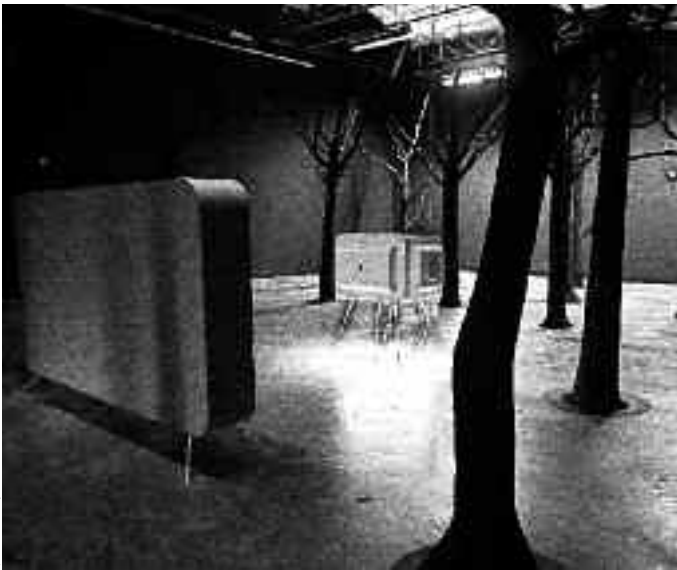
tisser, et permettre au spectateur de découvrir les grandes questions qui animent l’artiste depuis ses débuts : l’autobiographie, la mémoire et l’amnésie, l’histoire, les structures du pouvoir et le pouvoir des structures. Anne Pontégnie est la curatrice de cette exposition exceptionnelle ; elle connaît particulièrement bien l’œuvre de Mike Kelley avec qui elle travaille régulièrement depuis une douzaine d’années. Des ateliers, des visites guidées par des artistes, des conférences, des projections, etc. accompagneront cette manifestation et un catalogue, véritable livre outil, résultat d’un travail conjoint de la curatrice et de l’artiste, paraîtra pendant le cours de l’exposition.

C.D.

Mike Kelley, « Educational Complex Onwards, 1995-2008 », Wiels, Centre d’Art Contemporain, avenue Van Volxem, 354, 1190 Bruxelles - +32 (0)2 347 30 33 – [www.wiels.org](http://www.wiels.org) Du 12/4 au 27/7. Me-sa 12-19h, di 11-17h, ve jusqu’à 22h.

# Loris Gréaud, une caricature.

## CELLAR DOOR Palais de Tokyo



**Jusqu’au 27 avril 2008.** L’exposition solo du jeune artiste français, Loris Gréaud au Palais de Tokyo soulève la polémique. Libération a démolit le travail. Dans l’entretien que lui accorde le même journal, l’artiste peine à développer un argumentaire fourni. Le milieu de l’art prend parti: « pour » de la part du producteur de cinéma et grand collectionneur Claude Berri, « contre » venant du co-directeur du Consortium de Dijon, Eric Troncy. Le quotidien Le Monde qui vient de réagir tient un discours nuancé. Qu’en est-il de cette méga production rompue à une esthétique minimaliste ? À voir le dispositif très ghost et gothique, on comprend qu’on entre dans un univers fictionnel de type futuriste. À lire les cartels lumineux (et parfois cli-gnotants) en forme de partition accompagnée d’un livret (commandités à des professionnels), on arpente les arcanes de ce milieu mental et fantasmagorique calqué sur l’opéra. La sonorisation électronique life contribue au déploiement d’un monde intergalactique à l’ère cybernétique. Quant aux films noir et blanc, ils projettent le visiteur tantôt dans la stratosphère, tantôt dans la science-fiction. À l’entrée, une pluie de néons se réfléchissant en profondeur dans le sol, convoque l’imaginaire dans les souterrains de la psyché. Car CELLAR DOOR modélise un cer veau en ébullition traversé de strates de mémoire. De ce fait, Gréaud s’autorise le détournement d’une série de référence à l’art moderne et contemporain. Elles vont du Merzbau de Schwitters à l’arbre nu de Rondinone, en passant par l’IKB de Klein et le traitement de la lumière caractéristique de Parreno. En creusant, on y trouve les réminiscences du lieu même puisque Rondinone fut le commissaire de la précédente exposition sur ce site, que le solo show de Parreno au Musée d’Art Moderne de la ville de Paris en face (en 2002) reste un grand moment, qu’on peut imaginer une analogie entre le Merzbau avec ses cavités en élévation et l’espace du Palais de Tokyo greffé d’appendices. Au sujet de Klein, j’ai un trou. Mais l’architecture high tech du projet a beau se fonder sur une pensée émanant du contexte, cela ne suffit pas pour justifier ce piratage sélectif. On a plutôt l’impression d’une supercherie surtout quand on s’aperçoit que le Merzball (emprunté à Merzbau) est devenu une structure modulaire en grillage où se battent quatre ados à coup de jets de

peinture, façon Nintendo. L’entreprise pêche par son infantilisme. Ce scénario laisse d’autant plus pantois que la couleur projetée se réclame être d’un bleu M46 plus immatériel que celui de Klein et dont Gréaud avec son bureau de production DGZ Research, a déposé le brevet. À ce petit jeu, le studio « rêvant » comme le qualifie Gréaud, laisse rêveur !

La machine à convoquer le futur et à simuler l’invisible présente en effet une face tellement lisse qu’on a du mal à lui attribuer une quelconque consistance. Le support théorique repris à la géodésie, à la neurologie, à la télépathie (dont rend compte la revue Palais/qui fait office de catalogue) n’ajoute rien de plus à l’affaire qu’un vernis inutilement compliqué et prétentieux. L’équipe qui a disposé de moyens considérables grâce au soutien de la galerie Yvon Lambert, semble mieux rôdée à fabriquer de l’événement qu’à créer une œuvre offrant un regard critique sur son temps. L’appareil spectaculaire et hautement sophistiqué cache mal son besoin d’agir au moyen d’un design clinquant. En quoi peut-être, répond-il aux attentes du Palais de Tokyo friand de produit fini spatialement impeccable, ne serait-ce que pour séduire son jeune public néophyte. Au sujet de Gréaud dont Marc-Olivier Wahler connaît bien le travail pour l’avoir exposé au Swiss Institute à New York, il tombe dans le panneau caricatural du jeune artiste pressé (avec déjà 10 expos personnelles à son actif) qui, à trop en faire, se brûle les doigts. Comme s’il avait quelque chose à prouver ou une revanche à prendre. C’est possible quand on sait qu’étudiant, il présentait un projet aux fondateurs de l’institution Jérôme Sans et Nicolas Bourriaud, qui l’ont refusé le jugeant naïf et académique à l’époque. Enfin, attendons de voir ce qu’il va montrer à la galerie Yvon Lambert ce printemps sous l’intitulé *The Wall...* et qui risque bien d’avoir tout de la riposte.

Isabelle Lemaître

# ASSEMBLAGES RASSEMBLÉS

Se faire plaisir semble avoir été la devise du couple Duvivier. Les pièces qu’ils ont collectionnées, à les voir ainsi rassemblées, ont, pour la plupart d’entre elles, un aspect ludique, une connotation d’humour. Elles ont toutes une structure faite d’assemblages, d’éléments composites accolés, d’amalgames mis en cohérence.

Cette impression, Michel De Reymaecker, conservateur du musée montois et commissaire de l’exposition, l’a ressentie et tenté de faire partager dans l’agencement des œuvres. Elle transparait dès l’entrée par l’intermédiaire d’une mini reconstitution de l’appartement des deux collectionneurs. De grands noms (Niki de Saint-Phalle, Jacques Charlier, Adami, Broodthaers, Poliakoff, Picasso, Klasen, Fontana, Fautrier, Herbin, Raysse) côtoient des signatures moins célèbres. L’anecdotique ou plutôt le narratif domine, associé au jeu. Il est en effet possible de raconter une histoire à partir de la grande majorité des pièces. C’est manifestement une option qui siérait bien à des grands-parents en mal de récit pour leurs petits-enfants, à des conteurs en panne d’idées au moment d’inventer une légende, à des enfants enfin dégoûtés des jeux vidéo.

Les friands de contes aux traditionnels personnages de sorcières, d’ogres et autres effrayants épouvantails à cauchemar côtoyant fées et princes charmants puiseront chez Jean-François Octave, Frederica Matta, Appel et Chaiassac ou dans les collages de tissus de Baj ainsi que ceux de papier de Jiri Kolar, voire dans telle sculpture polychrome de Molinari, si ce n’est dans un triptyque de Romano Frea ou parmi les figurines fragiles de Roure. À l’intention des férus de polars pimentés d’érotisme, Pat Andrea et Peter Saul seront parfaits tout comme Berni avec les portraits qu’il a traités et peut-être aussi ceux signés Pol Mara. Des histoires de terroir surgiront des toiles nocturnes de Borès, printanière de Brusselmans, bouleversées de Survage. Qui éprouve envers les mystères une attirance irrésistible trouvera satisfaction auprès de Jehan de Villiers et Robert Sain-Cricq; il changera de dimension en se regardant face au miroir de Sanz. Qui repaît son imaginaire grâce à des histoires fantastiques aimera l’étrangeté de Peirera, la table aux oiseaux d’Oppenheim, la pyramide de Feulien, les hybrides créatures de Chávez ou de De Sanctis, les bronzes

## Monumenta 2008 Richard Serra nous invite à la promenade

Paris, le Grand Palais invite Richard Serra à relever le défi de l’édition 2008 de Monumenta. Habitué à relever le défi d’espaces gigantesques, la nef de métal et de verre du Grand Palais ne pouvait que représenter un espace stimulant pour lui. Il a choisi de créer pour l’occasion une œuvre inédite, intitulée Promenade. Elle invitera le public à la déambulation en multipliant les points de vue. Serra cherche, lorsqu’il installe une œuvre dans un site à le mesurer, le restructurer et le déstructurer, en un mot à le faire voir différemment. Pour Monumenta, Richard Serra propose une installation que le visiteur découvre sous la forme d’un paysage d’acier minimal à la fois radical et poétique. Richard Serra: «Je ne comprendrais complètement ma sculpture qu’une fois installée dans l’espace. Avant cela, c’est un « coup de dés ». J’ai été submergé par cet espace que je n’avais jamais visité quand il était vide et qui m’est vraiment apparu comme un défi. Je me suis même demandé si ça allait être possible d’y travailler, de le structurer et de gérer sa dimension. Quand un espace est ouvert, nous avons tendance à le traverser en passant par son axe principal. Quand un espace est fermé par des murs, votre corps l’habite dif-



Une vue de l’appartement des Duvivier. © Luc Schrobiltgen

énigmatiques de Crahay, les effets optiques d’Yvaral et de Sempere. Quant à l’horreur, à la sauce séries B d’Hollywood, elle sera stimulée par l’ours aux tronçonneuses de David Mach ou les palpitations post mortem du nu débité par Vanarsky.

Enfin, en ce qui concerne des scénarios dignes de films d’action, il suffit d’abord de relier les unes aux autres les récupérations métalliques de Robert Michiels, metteur en espace de figurants divers et expressifs, ensuite de filer dans les airs à l’intérieur de l’ovni conçu par Vanakian-Seitzinger.

Michel VOITURIER

Au BAM, rue Neuve à Mons, jusqu’au 17 août. Info: [www.mons.be](http://www.mons.be) Michel De Reymaecker, Ariane Fradcourt, Mons, BAM, 114 p.



féremment. L’architecture du Grand Palais est encore différente. La transparence de sa lumière vous procure une sensation de légèreté et de liberté quand vous le traversez. (...) Je me suis dit que je devais d’abord utiliser la hauteur en la répétant sur l’ensemble de l’espace. Puis j’ai voulu utiliser plusieurs hauteurs en conservant la relation avec l’individu au sol. Je me suis dit ensuite que l’espace devait être géré différemment en utilisant beaucoup de matériaux étant donné la longueur de la surface. Puis je me suis dit que ce serait une meilleure idée de prendre en compte la verticalité.»

WWW.MONUMENTA.COM  
Manifestation ouverte au public du 7 mai au 15 juin 2008  
Nef du Grand Palais - Porte principale  
Avenue Winston Churchill 75008 PARIS

# Berlin, Berlin

Berlin est une ville qui attire particulièrement les visiteurs, c’est aussi, avec New York, la ville qui possède le plus de lieux d’exposition pour l’art contemporain et celle qui compte le plus d’artistes. Depuis 2000, Berlin aussi a sa biennale, la cinquième édition s’est ouverte le 5 avril et dure jusqu’au 15 juin.

KW Institute for Contemporary Art : Ground Control, Ahmet Öğüt ©Michel Couturier

La dernière Documenta de Kassel s’articulait autour de questions relatives à l’Histoire, principalement celle de l’art et de la culture. La cinquième Biennale de Berlin, titrée « When things cast no shadow », prolonge cette discussion. Ici, je n’y vois pas tant une confrontation entre passé et présent, qu’une mise en cause de l’existence même de l’Histoire en tant qu’eschatologie (messianique ou révolutionnaire). Adam Szymczyk (°1970) et Elena Filipovic (°1972), les deux commissaires, ont choisi des artistes peu connus et des œuvres que j’ai envie de qualifier comme étant « sans âge » : si la grande majorité d’entre elles sont actuelles, elles pourraient tout aussi

bien dater d’il y a vingt ans (ou plus, ou moins...). C’est un type de préoccupation qui évoque, bien sûr, les questions de modernité et de postmodernité, mais peut-être s’agit-il cette fois d’en finir : il n’y aurait ni modernité, ni post-modernité, tout simplement parce que l’idée de l’Histoire qui va vers quelque chose serait un leurre. Il n’y a que des humains (donc aussi de l’art). Mais, comme à Kassel, la forte présence d’une thématique qui appartient plutôt aux sciences humaines risque de faire passer l’art au second plan...

Du KW à un terrain vague de Kreuzberg

La Biennale investit principalement trois lieux de la ville, tous chargés des bouleversements du siècle dernier. Le premier, le Kunst-Werke, un centre d’art contemporain, se situe à Mitte, le centre de Berlin autrefois situé dans la partie Est. Point stratégique et historique de la Biennale, il est installé dans une ancienne fabrique de margarine. C’est à la fois le lieu le plus ancien et le plus actuel : la récupération d’un espace industriel pour y faire vivre quelque chose – de la culture, de l’art ou des gens. C’est aussi le seul lieu qui présente des œuvres plus anciennes (et parmi les plus intéressantes de la Biennale) comme les planches de BD « Soft City » (1969-1975) de Pushwagner (°1940) ou les photographies de Kohei Yoshiyuki (°1946) qui relatent froidement la vie nocturne et sexuelle de jeunes gens pendant les années 70, dans les parcs de Tokyo. Dans la partie arrière du bâtiment, Ahmet Ogut 1981) a coulé du bitume sur le sol et ce qui paraît référer au minimalisme, touche aussi au processus d’homogénéisation. La participation des Belges Harald Thys (°1966) et Jos de Gruyter (°1965), « Die Fregate », se présente comme une sombre histoire en plans fixes sur les gestes et les regards arrêtés d’une série de personnages plus ou moins improbables en même temps que terriblement quotidiens. Manon de Boer (°1966), avec « Two times 4’33 » a réalisé un film particulièrement juste dans sa double restitution du célèbre morceau de silence de John Cage.

La Neue Nationalgalerie, un magnifique bâtiment de Mies van der Rohe de 1968, a été considérée comme un symbole culturel de l’Ouest (et ce, d’autant plus qu’il était stratégiquement situé près du mur). Dans ce cube de verre, l’accrochage emprunte au théâtre. La plupart des œuvres trouvent leur inspiration dans les formes de la modernité, et c’est un peu à sa scénographie que nous assistons. Je retiendrai plus particulièrement ici la projection de Susan Hiller (°1940), « The last silent movie », un film qui ne garde qu’une bande-son et des sous-titres et la sculpture monumentale de Gabriel Kuri (°1970) faite de volumes de métal laqué en jaune vif qui servent aussi de vestiaires.

Le Skulpturenpark Berlin Zentrum est un terrain vague, entre Mitte et Kreuzberg. Dans ce quartier depuis toujours laissé pour compte – d’abord zone interlope, bombardé pendant la seconde guerre mondiale, puis emplacement du mur –, toutes les tentatives de reconstruction se sont fourvoyées dans des spéculations immobilières foireuses. Dans ce lieu symbolique, une douzaine d’artistes interviennent avec des pièces qui se mêlent à la structure du terrain vague – un abri de béton, un enclos fait de diverses barrières ou « Stripping » l’intervention de Kilian Rühemann (°1979) – des trous demi sphériques régulièrement creusés dans le sol – qui peuvent se lire comme une prise de possession du terrain et/ou en évoquer un terrain miné.

### Mais encore...

Dans le Pavillon Schinkel, reconstruit en 1969 dans les jardins du Palais des Princes, cinq expositions solos de deux semaines chacune sont prévues. Une centaine d’artistes interviendront la nuit avec des films, des performances, de la musique dans le programme « Mes nuits sont plus belles que vos jours ».

En ces jours d’ouverture de la Biennale, le collectif bruxellois de curateurs Komplot occupe le Sparwasser HQ1 avec des propositions de 17 artistes autour de la question de l’architecture de survie, tandis qu’à « Program », Edith Dekyndt montre une annexe à « Present Perfect », sa très belle exposition actuelle à la galerie « Les Filles du Calvaire » de Bruxelles (2).

Colette Dubois

1 Jusqu’au 28 avril, renseignements : <http://www.sparwasserhq.de/> ou <http://www.kmplt.be/v2>  
2 « Program », [www.programonline.de/](http://www.programonline.de/) jusqu’au 3 mai  
Galerie les filles du calvaire, bd Barthelemy, 20 – 1000 Bruxelles – 02 511 63 20 [www.fillesducalvaire.com](http://www.fillesducalvaire.com)  
Jusqu’au 10/5, me-sa 11-18h.

## Pierre Gerard : «Il n’y a plus lieu de protéger l’objet.»

Quelques mots tirés d’un texte de l’artiste :

Impression défaut déjà entrecoupé syllabes et voyelles métrique  
appareil touriste tabourets fenêtre malgré sa souplesse manches  
s’étirait dépliant utiliser se couvrir la tête besoin coude assis au  
travers bouche carreaux élastiqueon défaut déjà entrecoupé  
syllabes et voyelles métrique appareil touriste tabourets fenêtre  
malgré sa souplesse manches s’étirait dépliant utiliser se couvrir la  
tête besoin coude assis au travers bouche carreaux élastique

“Au mauvais endroit au mauvais moment, où encore” est le titre de l’exposition de Pierre Gérard dans le cadre du cycle *Dissidence* proposé par les Brasseurs. “Tout est fortuit sauf le hasard” disait Eric Rohmer, cinéaste connu pour ces films consacrés aux relations humaines dans lesquelles le hasard est justement provoqué. Pour la 6ème exposition du cycle, l’artiste nous invite à découvrir les dernières traces de civilisation, où on se laissera déambuler et simplement regarder ce qui se présente devant nos yeux, c’est-à-dire les objets qu’il a naturellement conçu !

Du célèbre film *Jules et Jim* de François Truffaut, la voix de Jeanne Moreau résonne encore : « *partons à la recherche des dernières traces de civilisation...* ». Et les trois amis

partant et découvrant « *une bouteille, une chaussure... une boîte...* ». A la ville, à la campagne, dans les bois ou sur les trottoirs, Pierre Gérard voit, trouve et prend. Qu’il récolte un objet, le filme ou le photographie, le spectateur va à chaque fois le revoir ailleurs et autrement. Reconnaîtra-t-on cette plante dont l’état est en métamorphose permanente calfeutrée dans son bocal ? Est-ce bien sur les trottoirs de la ville qu’a lieu cette scène à la fois banale et énigmatique ou s’agit-il d’une fiction ? Tel un enchanteur , Pierre Gérard au-delà de la transformation des objets provoque une modification de notre regard.

On connaît bien déjà le processus de transformation ainsi que la valeur spécifique de l’objet dans le travail de l’artiste. Tous deux sont toujours bien présents et peut-être encore



Pierre Gérard 'contre le banc' photo 2008

davantage ici. Auparavant confiné dans une vitrine ou un cadre, aujourd’hui l’objet remanié est placé quasiment tel quel dans le lieu d’exposition. Ses pièces sont présentées sans « l’autour » caractérisant l’œuvre d’art (le cadre, la vitrine, la boîte). Par exemple, de nouvelles petites peintures, assez proches de celles qui ont fait connaître l’artiste, sont réalisées sur un simple carton, lui-même perforé et accroché tel quel. Il n’y a plus lieu de protéger l’objet. D’ailleurs, l’artiste doute souvent de la pérennité de ses pièces. Combien de temps ce dessin au marqueur va-t-il conserver l’intensité de son bleu ? Les pierres scotchées dans la boîte transparente tomberont-elles un jour ?

Jouant de plus en plus d’un effet architectural, Pierre Gérard se plaît d’installations dans l’espace. Des

fenêtres occultées de manière à faire taire les étages aux tables à tapisser fragiles et instables sises « carrément au milieu du jeu de quille », Pierre Gérard adapte le lieu à ce qu’il veut être son exposition, son lieu. Et justement de connaître ce lieu l’engage à l’ébranler ou en tout cas à en troubler les codes, les habitudes. Les appuis de fenêtres, par exemple, le contrarient... et bien il décide qu’à son exposition, il n’y en aura pas ! Pas question d’y déposer verres ou autres papillons. Des plaques de bois, qui plus est tellement fines qu’elles vont s’articuler avec les changements de température, vont justement les dissimuler et en empêcher l’accès. L’artiste veut montrer son exposition comme un chantier, les objets sont là, posés, installés. Nous déambulons entre eux, devant eux, loin d’eux même lorsqu’un distance est instaurée, par exemple à

l’aide de sangles étrangères des systèmes de protection habituels en exposition.

Pourquoi Pierre Gérard récolte-t-il tant et tant? Il parle lui-même de compulsion. Aller dans certains magasins le fascine (et l’excite?). Les objet qui y sont présents l’attirent, non seulement par le regard mais aussi dans le but de les posséder, les conserver, les transformer. Son atelier (terriblement minuscule) regorge de centaines d’objets qui ont l’air abandonnés, déjà métamorphosés ou laissés tels quels... le pot à sucre transparent, le rouleau de corde au serrage parfait, la caisse conçue pour contenir et protéger un objet qui restera inconnu. Les pièces de Pierre Gérard sont une sorte d’herbier moderne, objets abandonnés dans la rue ou récoltés dans la nature.

Ceci est une exposition. Pierre Gérard veut MONTRER ses objets (ces objets). A nous de voir s’ils resteront dans un coin de notre tête. A nous de voir si cela modifiera notre regard sur la ville et les trottoirs, sur nos ballades en forêt. Allons marcher !

Isabella Gianni

"Au mauvais endroit au mauvais moment, où encore" Pierre Gérard  
Brasseurs: expo. du 16.04 au 17.05.2008  
du mercredi au samedi de 15 à 18h  
ou sur rendez-vous. tél: 32(0)4 221 41 91  
[www.brasseurs.be](http://www.brasseurs.be)

Regardez #3 avec: Nicolas Dufranne: Vidéos et Pierre Gerard: Objets, Installations...  
la vènerie: Expo. du 24 avril au 24 mai 2008  
Du mercredi au samedi de 15h à 18h.  
Centre Culturel De Watermael-Boisfort,  
3 Place Gilson, Bruxelles, 1170  
<http://www.lavenerie.be>

Du 13 juin au 24 août, le centre d'art Witte de With à Rotterdam présente l'exposition « Technical Specifications » de l'artiste français Saâdane Afif. Dans cette expo, qui offrira la plus grande vue d'ensemble de l'œuvre de l'artiste jamais présentée au Benelux, Afif montrera de nouvelles interprétations d'œuvres plus anciennes, exécutées d'après des fiches techniques préétablies, comme s'il s'agissait de la partition d'une symphonie. Ce travail de reprise d'œuvres préexistantes reste une démarche bien plus commune au monde musical (remixes) qu'à celui de l'art.

L'œuvre de Saâdane Afif (°1970, Vendôme) est fortement ancrée dans la musique soi-disant pop, non seulement par son vocabulaire formel (réurrence des guitares, amplificateurs, podium, halos lumineux, enceintes), mais également par les codes et pratiques liées à ce secteur. Codes que l'artiste s'est appropriés d'une manière conséquente. La référence à la musique dans l'œuvre d'Afif n'est donc pas une métaphore facile, mais bien une clef d'interprétation. C'est le cadre de référence autour duquel il a construit son univers artistique.

La série « Pop » par exemple, présente des œuvres d'art à partir desquelles des chansons ont été écrites et dont les paroles sont affichées au mur. Afif souhaite dépasser le travail solitaire de l'artiste dans son atelier en proposant une collaboration ouverte avec d'autres personnes, tel un chanteur invitant d'autres musiciens au studio d'enregistrement. C'est pour cette raison qu'il a sollicité plusieurs critiques d'art et divers curateurs, leur demandant d'écrire un morceau d'après chacune de ses œuvres.

Par cette démarche de traduction et de transcription vers un autre médium, une nouvelle œuvre d'art autonome est engendrée. Ceci mène à la dématérialisation de l'œuvre : on passe d'une sculpture originale vers des paroles affichées et, ensuite, vers des chansons insaisissables enregistrées sur un cd. Une démarche multiple qui fait ainsi sortir le résultat de la sphère close du monde de l'art et qu'il faut mettre en rapport avec l'interprétation originale et personnalisée du trio œuvre/image/texte, comme on a pu la découvrir dans la

pratique artistique de Joseph Kosuth. Pour son exposition rétrospective au Palais de Tokyo, « Lyrics », qui était conçue comme une sorte de compilation ou « best of », les œuvres originales avaient déserté le centre d'art pour laisser la place aux seules chansons et à leurs paroles, qui étaient, elles, bel et bien exposées.

Une des œuvres phares dans la production d'Afif s'intitule « Power Chords ». Elle sera exposée à Rotterdam, mais elle a déjà été vue à la Documenta XII dans sa variante « Black Chords Play Music ». « Power Chords » est une installation sonore jouant une succession des principaux accords de guitare de l'histoire du rock. Onze guitares électriques automatisées, pilotées par un programme informatique, jouent ces différents accords.

Le programme informatique n'est pas aléatoire. Il est basé sur le système conçu par l'artiste André Cadere pour ses bâtons composés de segments en bois peints de différentes couleurs. Ces bâtons, avec lesquels l'artiste se baladait dans divers musées et galeries, changeaient de couleur selon des suites mathématiques. Le système d'agencement de couleurs de Cadere se retrouve traduit dans l'œuvre de Saâdane Afif au travers des différents accords exploités. Dans une synesthésie quasi rimbaldienne, Afif fait correspondre des couleurs aux accords. Bien qu'il s'agisse d'un autre médium, le bâton de Cadere fonctionne tel une clef mais, également, comme une structure dirigeante, accordant au son une matérialité physique.

L'esprit de Cadere revient également au détour de formes plus explicites dans l'œuvre d'Afif.

Le bâton, avec lequel Cadere s'immisçait dans des expositions auxquelles il n'était pas convié, continue son chemin dans le monde de l'art à travers l'œuvre d'un artiste d'une autre génération. Afif a réalisé deux versions différentes du bâton. La dernière ne faisait plus intervenir trois



Saâdane Afif, *Black Chords*, 2007 View at Documenta XII, Kassel, 2007 11 electrical guitars, 11 amplifiers, 11 automatons, Apple computer, software. Courtesy of the artist

ou quatre couleurs différentes mais des monochromes.

« Black Spirit » et « Ghost » sont réalisés respectivement en quatre tonalités de noir et de blanc. Comme s'il s'agissait de deux remix différents d'une même reprise, ou encore du « White Album » des Beatles versus « Black Album » de Metallica. De plus, « Ghost », avec ses nuances de blanc, semble réconcilier les monochromes de Bertrand Lavier avec l'art de Cadere. Cette démarche est comparable à celle du mash-up,

pratique de remixage mise au point et popularisée par les dj's belges « 2 Many DJ's ». Dans les mash-up de ces dj's mondialement reconnus, plusieurs chansons existantes sont mélangées, menant à une nouvelle création inattendue. Ils remixent par exemple les morceaux « Push It » (Salt'n Peppa), « Joe le Taxi » (dans la version du japonais Hanayo) et « Crush on You » (The Jets) en une nouvelle création autonome. Afif utilise également cette stratégie avec ses propres œuvres. Dans « Blue Time » (Sunburst) une guitare est réduite à sa caisse de résonance, éliminant le reste de l'instrument, alors considéré comme superflu. Par cette opération de réduction formelle, la guitare devient une simple boîte à rythme. Dans « Suspense », le verre de trois horloges murales a été remplacé par du plexiglas opaque noir. Bien que les horloges fonctionnent toujours et que leurs aiguilles continuent de produire leur son régulier, il est impossible de lire l'heure. Pour son expo à la Galerie Xavier Hufkens à Bruxelles, Afif a croisé l'œuvre « Blue Time » avec « Suspense », créant ainsi une nouvelle œuvre, ou mash-up, intitulée « Blue Time versus Suspense ». Le chanteur/compositeur Vale Poher avait alors créé une nouvelle chanson pour ce travail hybride dont les paroles étaient également affichées dans la galerie. Afif ne joue pas le jeu de l'artiste génie qui invente un univers nouveau. Il prend plutôt des samples du monde gravitant autour de lui. Il utilise des éléments existants qu'il transforme en œuvres d'art. L'artiste se voit comme un médium, un filtre. Cette prise de position est comparable à celle du dj qui ne crée pas non plus quelque chose de nouveau au sens strict du terme.

La série intitulée « National », par exemple, consiste en une composition de vieux vêtements trouvés bleus, blancs et rouges, formant la version improvisée du drapeau français des laissés-pour-compte. Comme dans la série « Flags » de Jasper Johns, « National » semble entre autres poser la question suivante : pourquoi la représentation d'un drapeau sur un autre support ne serait-elle pas toujours l'image d'un drapeau ?

Dans l'œuvre « Le Bar des Héros », comme dans « National (Bruxelles) » montré lors de l'exposition de groupe « Expats and Clandestines » au Wiels à Bruxelles, ce jeu de sampling est encore plus flagrant. L'installation évoque la couleur locale du bar « Le Bar des héros » à Marseille. L'œuvre est composée d'enceintes sur trépied, auxquelles sont adjoints des spots de lumière colorée. Pendant une durée s'étalant de 30 secondes à une minute, des fragments de styles musicaux aussi divers que le Raï, la variété française ou la musique anglo-saxonne joués dans ce bar, sont passés en revue. L'œuvre est autant le portrait d'une ville multiculturelle que celui de ses habitants. Par ceci, et dans toute sa simplicité, elle contient presque une recherche sociologique à la Bourdieu.

En retravaillant des morceaux et des fragments d'une réalité préexistante, la question de l'appropriation et du copyright se pose. L'œuvre « Pirates Who's Who » thématise d'une manière subtile cette tension entre appropriation et unicité de l'œuvre d'art. À première vue, il apparaît que l'artiste présente l'étagère ondulante « Lovely Rita » de Ron Arad comme ready made. La contribution d'Afif semble se limiter à des traces de peinture qui coulent le long du mur et au choix des livres reposant sur l'étagère. Cette œuvre, existante en six versions, n'est cependant pas le résultat d'un simple acte d'appropriation. À l'acquisition d'une de ces versions, le collectionneur ne reçoit que l'étagère vide. Il doit alors signer un contrat stipulant qu'il remplira lui-même l'étagère avec des livres ayant le piratage comme titre ou comme sujet. Ce thème n'est bien évidemment pas arbitraire, mais serait plutôt un clin d'œil ironique et autoréférentiel à cette pratique qui caractérise l'art d'Afif. Par ce contrat, chaque collectionneur personnalise par sa propre collection cette étagère standardisée. Le meuble devient donc une œuvre individuelle, achevée par le collectionneur lui-même, hors de l'influence de l'artiste. Un autre bel exemple de la pratique de la soustraction comme principe dirigeant dans l'œuvre d'Afif !

Sam Steverlynck

Saâdane Afif, *Technical Specifications*, du 13 juin au 24 août, Witte de With, Rotterdam [www.wdw.nl](http://www.wdw.nl) Lors de l'ouverture de l'exposition, Sam Steverlynck animera le artist talk avec Saâdane Afif, jeudi 13 juin à 19 h « Black Chords Play Music », Documenta XII : [www.youtube.com/watch](https://www.youtube.com/watch)

## Pour la SPAC c'est 'NOW OR DIE'

C'est le cri lancé par la SPAC, Société Publique d'Aide Culturelle, qui expose jusqu'au 2 mai sa collection d'art contemporain. L'exposition 2008 s'étale sur cinq lieux géographiquement distincts mais centralisés autour du bassin liégeois. Les antennes administratives de Seraing, Ans et Liège, des espaces au service du citoyen, ont été choisis pour répondre au désir de rendre l'art contemporain gratuitement accessible à un très large public, parfois peu enclin à fréquenter les musées et autres salles d'expositions plus conventionnelles. Ce choix correspond également à la volonté de fédérer les autorités politiques sur l'opportunité de constituer une véritable collection d'art contemporain pour la Communauté urbaine naissante.

La collection s'étoffe chaque année et comptabilise aujourd'hui 40 œuvres d'artistes belges et internationaux. Cette année marque un tournant pour l'ASBL, créée en 2002 par l'artiste Alain De Clerck, en ce sens que la SPAC passe à l'échelon international. Parmi les achats



photo de Christian Le Quan .

2007, on compte en effet des pièces des Little Artists (GB), de Carlos Aires et de la fameuse photographe américaine Nina Berman (USA).

L'ensemble des démarches entreprises par Alain De Clerck depuis la création de sa sculpture, installée en Féronstrée à Liège, prouve que cet artiste citoyen, par un travail assidu, effectue en fait ce qui devrait être réalisé par les pouvoirs publics locaux. En plus de l'argent offert par les citoyens via sa sculpture, il a réussi, par un système de mécénat privé, à récolter des fonds permettant à son ASBL d'acheter 40 œuvres qui, à terme, revien-

dront à la Ville de Liège.

Il a maintenant besoin d'un sérieux coup de pouce, en signe de reconnaissance, pour trouver un lieu adéquat susceptible de devenir une vitrine et un point de chute représentatifs du travail accompli. Mais ce n'est pas tout. Il lui faut, encore et toujours, engranger des fonds supplémentaires lui permettant d'aller de l'avant. Avis aux amateurs...

JuDo

Expositions accessibles jusqu'au 2 mai aux Hôtels de Ville de Seraing, Ans, Liège et à la Mairie de Quartier de Saint-Léonard à Liège.

# Wang Du « Garbage Pictures »

## BPS 22

« Don't hate the media, be the media » : ce mot d'ordre tissant la toile du mouvement altermondialiste, Wang Du pourrait somme toute s'y reconnaître, lui qui œuvre depuis bientôt quinze ans à une critique de la société de l'information en endossant le rôle de « média des médias », de « journaliste des journalistes », ou encore de « doubleur ». Mais là où forums, journaux, sites et blogs « alter » tentent de formuler une information alternative à l'appui d'une méthodologie globalement écartée par les mass médias (recul analytique, examen critique des faits, grilles de lectures explicites, débat ouvert sur les orientations politiques...), Wang Du travaille l'info en aval en agissant sur son support de prédilection et en s'appropriant ses procédés de construction. Le support : l'image, ou plus précisément la surabondance d'images aussi crédibles et réalistes que partielles, irréelles, construites, virtuelles... La méthode : le zapping, le montage hypnotique, le flux tendu. De ce fleuve d'icônes passagères, Wang Du extrait des figures et des objets qu'il détourne, puis agrandit en trois dimensions et réorchestre dans de vastes assemblages sculpturaux, toniques et vigoureux. Dans ce « spectacle du spectacle », les images enflées révèlent leur écrasante superficialité, leur indomptable inconsistance.

### Bras de fer

Adoptant une posture récurrente dans l'art contemporain, Wang Du agit donc en phasme : « la seule stratégie est d'attaquer l'ennemi avec ses propres armes, dit-il, ou, selon un proverbe chinois « vaincre le poison par le poison même » <sup>1</sup>. C'est beaucoup pour un seul homme, et ce n'est pas sans danger. Non que l'artiste encoure le risque de la censure et de l'exclusion, mais bien plutôt celui de l'ingestion par un système bien huilé, apte à recycler toute production d'images en les dépouillant de tout contenu critique. D'autant qu'à manipuler les mêmes ficelles que le show médiatique, la frontière entre dénonciation et exaltation involontaire en devient parfois poreuse. Ainsi de l'installation intitulée *Le Berceau* (2007) occupant une place centrale dans l'exposition du B.P.S. 22. Il s'agit d'un immense lit à bascule jonché de coussins dont les housses sont imprimées de motifs désordonnés mixant des couvertures de magazines. Au-dessus de cette nacelle, sur laquelle nous sommes invités à nous étendre, pendent trois grappes d'écrans diffusant en continu les programmes de chaînes internationales. Le message est clair : la télévision nous assoupit, nous berce et nous infantilise. « Nous encourageant à un abandon total, indique le journal du visiteur diffusé par l'institution, *l'œuvre de Wang Du souligne l'effet narcotique que peuvent avoir les mass médias* ». Somme toute, mais c'est peut-être cet état d'abandon à l'expérience qui pourrait empêcher de dépasser le seuil ludique ou anesthésique pour atteindre l'examen critique. Sans doute est-il vain, cependant, d'isoler une formulation d'une démarche qui puise une part importante de ses ressources à ses qualités



La mise en boîte des images de l'exposition au BPS22 par Wang Du. © FluxNews

### Extraits d'un entretien entre Wang Du et Lino Pologato le jour du vernissage presse au BPS22

Sur les bronzes... « Il y a cinq journaux différents : russe, espagnol, chinois, anglais et arabe. Les textes qui y figurent, je ne les ai pas tous lus. Les cinq boules représentent les cinq symboles des médias, dans différentes cultures, avec différents caractères ». Sur l'âme chinoise aujourd'hui... « L'âme chinoise, c'est l'argent. Si on meurt de faim et de froid, qu'est ce que l'âme ? » Pour revenir à des valeurs humanistes, faut-il faire la révolution ? « Je ne sais pas, il n'y a plus de possibilité de révolution aujourd'hui. Si les conditions de survie ne sont pas remplies, alors là, on peut commencer à faire la révolution. » L'argent comme valeur unique... « Je suis très opposé à cet état d'esprit, à cette actualité, mais que peut-on y faire ? C'est un grand pays, il y a 1,4 milliard d'habitants... Dans mon travail, je ne pense pas aux Chinois. Je suis un artiste, je travaille avec mon propre regard face au monde que je perçois. Je suis un artiste, pas un porte-parole des Chinois à travers le monde. » Qui est votre maître en art contemporain, Andy Warhol ? « Je suis mon propre maître ! La vie réelle est mon seul maître, surtout pas les artistes ni les penseurs... »

de spatialisation et aux interactions qu'elle génère. En face du *Berceau*, l'exposition du B.P.S. 22 propose une pièce certainement moins percutante, mais d'autant plus riche de sens qu'elle impose d'emblée une mise à distance et une lecture analytique : *Je suis la réalité* (2006), une tapisserie commandée par la Province de Hainaut aux ateliers tournaisiens du Crecit, nous montre Wang Du lui-même tendant le bras pour froisser sous nos yeux une page de journal. En surimpression apparaît le slogan « je suis la réalité » signé par l'artiste. À plus d'un titre, cet autoportrait s'avère programmatique. Par ses allures publicitaires d'abord : sa composition simple et nette, de même que son annonce choc, certifient la volonté affichée par Wang Du de s'approprier le langage des médias. Du fait du contenu de l'image également : notre Don Quichotte fripe une gazette. Il intervient sur une matière existante, qu'il agresse, qu'il entend dominer. Cette position mérite qu'on s'y arrête. Il s'agit bien de prendre le dessus, non seulement en découpant des images, en chiffonnant du papier, mais encore en composant des volumes (les boules de journaux se retrouvent d'ailleurs au B.P.S. 22 sous la forme de sculptures en bronze produites pour l'occasion — *Modes*, 2007). « La force du travail de Wang Du, indique Nicolas Bourriaud, provient de sa méthode : il rend quantifiable l'information qui

voudrait se dérober à la matérialité. En un mot, il restitue le volume et le poids de l'événement [...]. Le magasin d'images sculptées qu'il déploie relève d'un artisanat de la communication : c'est un métier à réinventer, qui se rapproche davantage de la fonction du griot dans la tribu traditionnelle africaine que de l'industrie occidentale de l'événement. Le griot, c'est celui qui se réapproprie la parole, qui revient aux origines : le travail de Wang Du se situe du même côté, celui de l'oralité, de l'incarnation de la parole » <sup>2</sup>.

### Technosceptique

Donner corps aux images donc, les incarner : cette intention suppose en l'espèce le recours à des techniques traditionnelles, artisanales ou manufacturières, en tout cas antérieures à la révolution industrielle et, à fortiori, virtuelle. *Je suis la réalité* est une tapisserie, *Modes* un ensemble de volumes en bronze et *Réalité jetable* (1999-2000) une série de figures en plâtre peintes à la gouache. Outre que cette option manifeste une évidente défiance à l'égard des nouvelles technologies<sup>3</sup>, elle permet aussi d'activer des savoir-faire et des réseaux de production très différents des « boîtes de com », graphistes, monteurs ou experts multimédias. La réalisation d'une sculpture autorise également l'artiste à « digérer l'information,

pour pouvoir ensuite amener le spectateur à opérer lui aussi cette digestion, en le forçant à en faire le tour, à la regarder dans un deuxième temps de consommation de l'information ». « Si je réalise une sculpture à partir d'une image photographique, précise encore Wang Du, c'est pour la faire entrer plus facilement en relation avec la réalité, la faire pénétrer dans l'espace du réel » <sup>4</sup>.

« Je suis la réalité », voici la formule pour partie explicite : ce journal que je froisse, n'est pas la réalité, mais une fiction mensongère (Wang Du parle volontiers de propagande). En l'arrêtant au vol, je saisis son contenu, je me l'approprie, je le déploie dans le réel et je tente de le restituer au monde. À l'égard des médias, aucune illusion ne semble donc permise : « ils sont capables de transformer la logique, l'ordre, la vitesse, la procédure, la signification, la raison et la conséquence de la réalité sociale, et de produire une réalité qui renverse la réalité existante. [...] Leur « neutralité » n'est qu'une position présumée, leur « responsabilité envers la société » n'est qu'un masque pâle, leur fonction de « transmission de message » n'est qu'une stratégie commerciale » <sup>5</sup>. Les installations de Wang Du ne cherchent dès lors pas à conférer une quelconque dignité à des images qui nous apparaissent dans toute leur futilité, leur stérilité

et leur insignifiance. Agressives, creuses, interchangeable, elles sont mort-nées, vouées à la casse aussitôt injectées sur le réseau. Et ce n'est pas le moindre des apports de Wang Du de désigner très simplement que cette déchetterie d'icônes est aussi une décharge d'objets : *Poubelles* (2002) amasse dans quatre immenses corbeilles métalliques des dizaines de cadavres d'ordinateur de même qu'un téléviseur branché sur une chaîne d'information. L'économie du virtuel est bien inscrite dans la nécessité de la production et la consommation d'images est aussi tributaire de la circulation des produits matériels qu'elle en est le vecteur. Images — marchandises et images de marchandises : tous deux se confondent dans les dépotoirs de la croissance. Pourtant, cette énergie cumulative est porteuse d'un autre potentiel. Un potentiel que Wang Du ne peut définir, mais dont il peut manifester le désir, non dans les images arrêtées, mais bien dans la puissance et le dynamisme de leur orchestration. C'est là sans doute que s'opère non la perspective d'un réenchantement, mais bien la possibilité d'une refondation. C'est là aussi que Wang Du confirme les attentes formulées par Jota Castro au fronton de l'institution qui les a tous



deux accueillis : « Tout n'a pas été dit, tout n'a pas été fait ».

Laurent Courtens

Wang Du. *Post-réalité*  
Jusqu'au 25 mai 2008  
B.P.S. 22 project, espace de création contemporaine Site de l'Université du Travail  
Boulevard Solvay 22 Charleroi  
<http://bps22.hainaut.be> 071/27.29.71

<sup>1</sup> Entretien avec Pierre Bal-Blanc et Pascal Beausse, 13 avril 2001, in *Wang Du magazine*. Je veux être un média, Label Design Mental, Paris et Le Rectangle, Lyon, 2001, p. 23  
<sup>2</sup> Nicolas Bourriaud, « Doublages », in *Wang Du Magazine*, op. cit., p. 4  
<sup>3</sup> La démarche de Wang Du prend d'ailleurs racine dans la découverte de l'exposition *Post Human* organisée par Jeffrey Deitch en 1992. « L'idée développée par Jeffrey Deitch, précise Wang Du, est que, dans la société contemporaine, les résultats de la haute technologie, de l'ingénierie biogénétique par exemple, ont sur la vie humaine une influence plus grande que l'histoire et la culture. Cette idée suppose que, désormais, l'évolution de l'humanité n'est plus une évolution naturelle et lente, mais plutôt une évolution artificielle et rapide : le changement ne se limite pas au plan corporel : il est aussi radical au niveau intellectuel. [...] Si Post Human est une supposition, je peux alors trouver une manière pour la rendre tangible, pour figurer la réalité de certaines idéologies contemporaines ». Entretien avec Pierre Bal-Blanc et Pascal Beausse, 20 juillet 1999, in *Wang Du Magazine*, op. cit., p. 28  
<sup>4</sup> Ibidem, p.32  
<sup>5</sup> Wang Du in *Expérience de la durée*, Biennale d'art contemporain de Lyon 2005, catalogue, Éditions Paris Musées, p. 284

# Albert Baronian :

## « J’ai eu la chance de débiter à une époque où tenir une galerie n’avait rien à voir avec du business. »

En septembre prochain le galeriste Albert Baronian atteindra le cap de 35 ans de bons et loyaux services... Il lance sa galerie en 1973, à l’âge de 26 ans, avec comme modèle deux galeries, M.T.L.à Bruxelles et Wide White Space à Anvers. Malgré quelques passages à vide, il a toujours su rebondir et repartir de plus belle. Les clefs du succès, une passion restée intacte, sinon comment expliquer cette impressionnante longévité. On peut souligner chez lui une étonnante adaptation et un recyclage permanent qui lui permettent de surfer sur la vague mouvante du milieu de l’art. Sa collaboration avec Yvon Lambert dans les années 80 et son partenariat avec Edmond Francey aujourd’hui s’inscrivent dans cette dynamique de changement. Plutôt tourné vers le futur, il lorgne vers Berlin qu’il considère comme la nouvelle Babylone en art contemporain. C’est un fait, il n’envisage pas de quitter le navire d’ici tôt.

**Lino Pologato :** Comment as-tu pu te lancer, dans les années’70, financièrement et à corps perdu dans l’art ?

Albert Baronian: J’avais fait une petite maison de lithos avant ça. Les quelques lithographies que j’avais, je les ai vendues. Mais pour l’époque, c’était complètement inconscient, bien qu’il ne fallait pas d’argent... Ou moins d’argent. Alors que maintenant, pour se lancer en tant que galeriste, il faut beaucoup d’argent. Et puis à l’époque, il n’y avait pas tous ces métiers qui gravitent aujourd’hui autour du marché de l’art et qui coûtent cher, comme les encadreurs, les personnes qui transportent les pièces, les imprimeurs, etc. Il n’y avait pas vraiment de marché de l’art. J’ai eu aussi la chance que ma jeune épouse gagnait bien sa vie en tant que secrétaire de direction dans une boîte américaine. Et en plus, la galerie, au départ, était à la maison !

**L.P. :** On ne devient pas galeriste du jour au lendemain ! Qu’est-ce qui a déclenché ton intérêt ?

A.B. : Je me suis très vite intéressé à l’art contemporain qui me fascinait. Je pense que ça a débuté quand j’avais plus ou moins 16 ans et que mes parents m’ont envoyé à Londres. J’ai visité des musées et des galeries. Mais comme je ne voulais pas en faire mon métier, j’ai fait des études de sciences politiques parce que je voulais devenir diplomate et ensuite, des études de communication sociale parce que les cours étaient rigolots ! Mais les cours d’Histoire de l’Art s’arrêtaient à la période de la deuxième guerre mondiale... Petit à petit, je me suis rendu compte qu’en Belgique, il y avait peu de musées et que pour y rentrer, il fallait un diplôme en Histoire de l’Art que je n’avais pas... Alors, je me suis créé ma profession moi-même.

**L.P. :** Tu avais autour de toi un staff d’artistes ?

A.B. : C’est arrivé petit à petit, par rencontres. Le premier artiste que j’ai exposé, c’est Antonio Dias qui est un artiste brésilien qui vivait à Milan et qui vit maintenant en Allemagne, avec qui j’avais fait une édition. Au début de la galerie sont arrivés Didier Vermeiren et Guy Ledune que j’ai même vendus ! Ensuite, les choses se sont mises par enchaînement de rencontres, d’artistes qui te parlent d’autres artistes. Ils m’ont

parlé de Supports/Surfaces, j’ai été voir Viallat, Dezeuze avec qui j’ai fait des expositions. J’ai ensuite pu aller plus régulièrement en Italie et rencontrer beaucoup d’artistes italiens de l’Arte povera, Zorio, Merz, Paolini.

**L.P. Comment fait-on pour tenir 35 ans ?**

A.B. : Je pense que c’est la ténacité. Quand tu crois en ce que tu fais, les choses se mettent. Peut-être aussi que je suis incapable de faire autre chose et que je ressentais la nécessité intérieure et extérieure d’avoir une galerie ! Je crois aussi que je n’avais pas d’obligations familiales. Le peu d’argent que nous gagnions moi et ma femme permettait de vivre ce caprice qu’est une galerie d’art et de se professionnaliser, de créer autour de soi un groupe de collectionneurs qui te font confiance et qui te suivent. Il est clair qu’il faut envisager ce métier comme une profession, mais aussi comme une vocation. Il faut le faire à temps plein.

**L.P. :** Comment as-tu mis cette machine en route ?

A.B. : Je pense qu’elle s’est construite petit à petit. Je pense surtout que ce sont les artistes qui font la galerie ! Les collectionneurs ne viennent pas si tu as de mauvais artistes ou si tu n’as pas d’artistes. C’est la « matière première ». Si tu travailles avec des gens intéres-

sants, les gens le savent. Le plus dur, c’est de faire un programme. C’est pour cela que j’ai beaucoup de respect et d’appréhension pour ces jeunes galeristes qui débiter, comme Boselli qui a eu du mal, De Simpel ou Christophe Veys. Il est évident qu’aujourd’hui, si tu n’as pas une star, des noms connus qui exposent dans ta galerie, il est difficile d’exposer des jeunes qui sortent de nulle part ! Le marché de l’art est devenu très important ! Si ces jeunes galeristes n’ont pas de gens derrière eux pour les financer, ils ont du mal. Moi, j’ai eu la chance de débiter à une époque où tenir une galerie n’avait rien à voir avec du business. C’était une passion. Le monde, la société, l’art et le marché ont évolué. Avant, il y a avait l’art, le marché était secondaire. Il fallait évidemment vendre un peu, tout de même, pour que ça circule, mais surtout pour que l’artiste puisse avoir de l’argent pour retravailler, réparer une expo. Maintenant, le marché est devenu plus important que l’art.

**L.P. :** Que donnerais-tu comme conseils à tous ces jeunes qui ouvrent une galerie maintenant ? Si tu étais à leur place, quelle stratégie mènerais-tu aujourd’hui ?

A.B. : Je dirais qu’il faut commencer son parcours en travaillant d’abord pour une autre galerie, afin de mettre le pied à l’étrier, se créer un réseau de contacts et

rencontrer des artistes. Il faut aussi avoir un minimum d’argent. Je dis toujours aux jeunes qui viennent me demander conseil : il faut que vous puissiez tenir financièrement pendant un an sans vendre tout en assumant les dépenses : le loyer, les cartons d’invitation, les timbres, les séjours et billets d’avion des artistes, etc. Je dirais donc qu’il faut disposer, au minimum, de 150.000€, c’est très difficile. Ou alors, il faut avoir des relations avec les collectionneurs, faire déjà partie du moule !

Ce qui n’était pas mon cas, je me suis fait sur le tas... Quand j’ai démarré, je n’avais pas de fichier, je piquais les adresses... J’ai aussi eu la chance de rencontrer de bons artistes, comme Jochen Gerz, Viallat, Dezeuze, et puis Mario Merz, Giulio Paolini, Gilberto Zorio, qui sont devenus ma carte de visite pour approcher d’autres artistes plus facilement.

**L.P. :** Mais mis à part Zorio, on ne retrouve plus ce premier noyau d’artistes autour de toi aujourd’hui. Pourquoi ?

A.B. : C’est dû aux aléas de la vie... Mais j’aimerais en réunir certains prochainement pour faire une grande expo.

**L.P. :** Comment sélectionnes-tu tes artistes ? Comment décides-tu que tu continues à travailler avec certains et pas avec d’autres ?

A.B. : Quand je fais le tour d’un artiste,

je dois tout aimer. Je dois ressentir l’envie d’en savoir plus. Je me trompe peut-être mais quand je décide de prendre un jeune artiste dans ma galerie, c’est un long voyage qui débute. Je n’ai pas envie de faire un “one shoot”. Alors, si je n’aime pas une partie de son travail, je suis incapable de le choisir. Parce qu’il faut que j’assume tout !

Les circonstances de la vie jouent aussi ! Certains artistes m’ont quitté parce qu’ils n’aimaient plus mon programme. Je suis un être extrêmement éclectique. J’aime l’art qui, selon moi, ne se résume pas uniquement à la photographie et à la peinture. J’essaie de prendre ce que j’estime être le meilleur. Je ne suis pas lié à une doctrine, l’éclectisme fait partie de moi ! Si un truc m’intéresse ou m’interpelle, je le prends.

**L.P. :** Quelle est, selon toi, la qualité d’une œuvre ?

A.B. : Que je me pose des questions, que je ne comprenne pas tout de suite. Par exemple, la première fois que j’ai vu Wang Du, pour moi, c’était comme un cheveu dans la soupe, ça ne ressemblait à rien. Je me suis dit que c’était vraiment kitsch. Il ne marchait pas spécialement bien avec les collectionneurs mais il était tenace et persévérant. Quand j’ai accroché sa première œuvre dans mon stand à la Fiac, personne ne comprenait mon choix. Mais je suis toujours resté là pour



Albert Baronian et son Havane devant une œuvre de Benoît Platéus ©FluxNews.

lui. Je pense qu’il le sait !

**L.P. : Mais aujourd’hui, comment faire pour imposer un artiste? Quelle est la stratégie ?**

A.B. : D’abord, il faut qu’il soit bon. Tu peux essayer d’imposer un artiste « moyen » mais ça ne dure pas longtemps. Contrairement à ce qu’on dit, on ne lance pas un artiste comme on le ferait avec un autre produit. C’est sûr aussi qu’actuellement, on n’échappe pas au phénomène de mode. Et puis ça dépend des affinités que tu peux percevoir entre le travail et ta galerie. Il est certain que, lorsqu’un nouvel artiste se présente chez moi, je regarde sa biographie et son curriculum vitae. Si je vois qu’il a exposé chez d’autres personnes que je respecte, j’aurai sur lui un regard différent que s’il a seulement présenté son travail dans de petits centres culturels ou dans des restaurants ! Il est évident que l’artiste lui-même doit avoir une haute opinion de son travail et viser très haut. Je n’aime pas les gens qui se contentent d’exposer à tout prix un peu partout. C’est plus important de pouvoir refuser une invitation que d’accepter tout ce qui vient ! Je pense aussi qu’une des stratégies indispensables du galeriste, c’est d’avoir au moins une « star » qui rapporte des fonds pour faire fonctionner la galerie et, ainsi, donner une marge de manœuvre pour exposer des jeunes moins connus qui se vendent forcément moins bien. C’est sûr que tout le monde fait des erreurs mais je dis toujours qu’une bonne galerie, c’est celle qui réduit la marge d’erreur, celle qui se trompe le moins. Sur dix artistes, y en a trois « bons ». Ceux qui parviennent à avoir six bons artistes sont de super top galeries.

**L.P. : Ce qui a fondamentalement changé aujourd’hui, ce sont les frais de production. Si tu veux une vedette, tu dois assumer. Quand tu as débuté, on ne parlait pas de ça!**

A.B. : C’était l’âge d’or ! Et puis les mentalités étaient différentes. Certains artistes de l’époque allaient chercher du matériel d’occasion sur les marchés, je me rappelle de Zorio et de son canoé qu’il transportait sur le toit de ma voiture. D’autres arrivaient à la galerie, les rouleaux de dessins sous le bras, en ayant pris le billet de train le moins cher. Il y a aussi un autre moyen pour assumer la production artistique : préfinancer. Mais ça, tu ne peux le faire que si tu trouves un collectionneur, c’est une question de confiance. À ce moment, tu joues sur la renommée de l’artiste et sur ta propre crédibilité.

**L.P. : Quand tu as débuté, on ne parlait pas de « stars ». Le phénomène de starisation est arrivé avec le marché qui a gonflé!**

A.B. : Mais je pense que ça s’est produit dans tous les domaines, pas uniquement au niveau de l’art ! Regarde un peu la politique française, ça en dit long !

**L.P. : Des regrets?**

A.B. : Avoir loupé Thomas Shutte, je suis arrivé une semaine après que Micheline Szwajcer soit passée. Un jour entre deux avions, j’ai passé deux heures avec Donald Judd, j’étais trop timide à l’époque pour lui demander une exposition pour la Belgique. A l’époque, de toute façon, je ne savais pas assumer les productions....

**L.P. : Il y a tout de même eu aussi un changement de statut de ta galerie. Tu as été galeriste free lance pendant des années mais aujourd’hui, ta galerie est devenue une petite entreprise...**

A.B. : Oui, Baronian, c’est devenu une petite entreprise avec un beau chiffre

**Albert Baronian :**  
*« Le milieu de l’art que je rêve n’est pas celui là, je fais avec, parce que j’aime la vie et les bonnes choses. »*

d’affaire et beaucoup d’impôts à payer. À ce niveau, je dois rendre hommage à mon associé actuel, Edmond Francey, qui est d’une autre génération et qui m’a fait voir les choses différemment, dépasser un peu mon côté « post-soixante-huitard » utopiste. Alors, forcément, on est plus prudent dans le choix des artistes...

**L.P. : Quand on est galeriste professionnel, comment fait-on pour promouvoir l’art belge à l’étranger ?**

A.B. : Les Foires. C’est devenu un phénomène incontournable. Chaque ville du monde veut avoir sa Foire d’art ! Il y en a trop, alors il faut cibler, il y en a de meilleures que d’autres. Mais j’ai remarqué qu’avant, les collectionneurs étrangers ne venaient pas à Bruxelles, en Belgique. Il n’y avait rien ici ! Michel Frère, par exemple, a pu se construire une carrière internationale parce que je le prenais tout le temps dans les Foires. Il y a rencontré plein de gens intéressants dont Tony Shafrazi qui l’a emmené aux Etats-Unis. Il y a aussi la notion de notoriété. Prends Zeno X, c’est la galerie belge la plus connue à l’étranger parce qu’il travaille avec Luc Tuymans !

**L.P. : C’est l’artiste qui a fait le galeriste ?**

A.B. : Je pense que c’est les deux, c’est autant le galeriste qui a fait l’artiste que l’inverse. Mais il est évident que tout galeriste aimerait avoir Tuymans dans son écurie ! Il faut tout de même noter que la notoriété de Tuymans permet à Zeno X de prendre d’autres artistes, peut-être moins intéressants, pour différentes raisons.

**L.P. : Qu’est-ce qui détermine le prix d’un jeune artiste aujourd’hui ? Le prix d’une œuvre ?**

A.B. : C’est une discussion entre l’artiste et sa galerie principale. Je pense que les prix se font par comparaison avec d’autres artistes. C’est une discussion, il n’y a pas de règles définies.

**L.P. : Comment fait-on pour faire monter une cote ?**

A.B. : J’en sais rien ! Je pense qu’il ne faut pas oublier que l’art est un produit culturel mais aussi un produit économique lancé dans une société de type capitaliste marchande dont la caractéristique la plus élémentaire est celle de l’offre et de la demande, liée à la rareté. Il est évident que si je vends beaucoup de pièces d’un artiste, ça veut dire que les gens s’y intéressent, qu’il sera vu dans plein d’endroits, que de plus en plus de monde va vouloir l’acheter et que le prix va augmenter. Il n’y a pas si longtemps, je vendais des petites sculptures de Lionel Estève à 10.000 FB maintenant c’est 6000E. Je ne suis pas pour la politique des gros prix, je préfère que les choses circulent. Pour promouvoir les artistes à l’étranger, on est donc touché par l’importance des Foires, mais il ne faut pas négliger non plus les grand-messes que sont les expositions internationales comme la Documenta, les biennales importantes, etc. Le curateur est devenu aussi un artiste ! H.U. Obrist a le même statut que Luc Tuymans. Quand un curateur notoire monte une expo, on regarde sa liste d’artistes. C’est là que les gale-

ristes au regard affûté vont chercher des artistes moins connus pour leur proposer de travailler ensemble.

**L.P. : Tu parles de biennales importantes, comme celle de Venise. Penses-tu que ça marche encore vraiment ?**

A.B. : Oui, certainement ! Plus tellement au niveau des pavillons, qui sont plus une sorte de consécration. Mais les sections comme l’Arsenal, c’est toujours intéressant d’y être ! Si le travail est bon, c’est une vitrine, ça peut être un tremplin.

**L.P. : Que manque-t-il à la Foire de Bruxelles pour grandir davantage encore ?**

A.B. : Quelques grosses têtes d’affiche américaines, des grosses galeries. Je pense que la Foire de Bruxelles, contrairement à la Foire de Cologne qui a lieu en même temps, sait se renouveler. Cologne reste une foire à 75 % allemande, trop locale. Bâle reste incontournable mais Bruxelles a sa place, c’est la Foire la plus conviviale.

**L.P. : Avec le net, c’est tout de même la fin des galeries classiques...**

A.B. : Oui, ça nous est arrivé d’avoir recours à Internet. Je n’y croyais pas trop, au début, mais je dois avouer que c’est un moyen efficace de vendre ! Par contre, je ne pense pas que ça préfigure la fin des galeries classiques, parce qu’elles restent une référence d’exposition pour les œuvres. Un acheteur, il n’est pas simplement séduit par un dessin qu’il voit sur son écran, il connaît le nom de l’artiste parce qu’il l’a vu ailleurs ! Il est évident que les artistes qui ne travaillent pas avec une galerie, ils ne sont nulle part. Le marché est devenu tellement fort qu’il est incontournable. Je suis désolé mais c’est comme ça !

**L.P. : Parlons un peu de l’art wallon. Il existe bien des espaces tels que le MAC’s ou le BPS22 mais ne penses-tu pas qu’il est toujours aussi difficile**

**d’exporter l’art belge et, en particulier, l’art wallon ?**

A.B. : Il ne faut pas oublier que les artistes belges les plus importants de l’Histoire moderne, ils sont wallons ou bruxellois... francophones. Mais, pour revenir à l’heure actuelle, je pense que c’est une question de politique. Le politicien wallon ne voit pas l’intérêt de la culture qu’il juge non rentable ! Je pense que le système des Fracs, en France, a donné un coup de pouce mais je ne suis pas pour l’instrumentalisation à outrance par le politique. Quand un artiste est trop choyé, il ne fout plus rien. Je pense que la clef, c’est la confrontation. C’est un peu ce qu’on dit des Liégeois... J’aime beaucoup Liège mais on dit que le Liégeois ne se confronte pas, qu’il reste dans sa Principauté. Il ne va même pas à Bruxelles... Alors, fatalement, il ne va pas non plus à Anvers ni à Londres, ni à Paris.

**L.P. : Donc, d’après toi, c’est dû à l’immobilisme des artistes ?**

A.B. : Je pense que c’est un tout mais que, oui, les artistes wallons ne bougent pas assez. Pour moi, c’est aussi une problématique politique dans le sens où, si on offrait des bourses d’étude à nos artistes pour aller voir ce qu’il se passe aux Etats-Unis, ils seraient confrontés à autre chose et ils se batteraient. Un artiste doit se battre, il doit assurer son management, etc. Lorsqu’ils parviennent à sortir, ils sont super forts. Francis Alys est sorti, Luc Tuymans n’a plus besoin de Zeno X, de la Belgique.

**L.P. : Que penses-tu de Charlier, Lizène, Corillon que tu as exposé...**

A.B. : Corillon a un handicap, c’est la langue. Je ne vais pas critiquer son travail, mais je pense qu’il joue trop sur la littérature, c’est un poète visuel... ça ne marche qu’en France. Lizène, il marche bien en France, il touche la francophonie. Peut-être qu’il n’a pas eu la chance de rencontrer un galeriste allemand qui l’aurait propulsé sur ce

marché-là. L’important pour un galeriste aujourd’hui, c’est d’avoir un contact avec une galerie allemande, londonienne ou new-yorkaise, c’est toute l’importance de l’axe Londres-New-York-Berlin. Mais il ne faut pas que nos artistes wallons se découragent ! Un artiste espagnol a le même problème.

**L.P. : La clef, c’est de créer des bourses ?**

A.B. : Oui. C’est pas leur donner du fric, leur acheter de temps en temps une pièce. C’est plutôt faire des résidences à l’étranger. Je pense que l’état doit les aider dans ce sens-là. Je pense aussi que l’état doit veiller davantage à l’éducation artistique et culturelle dans les écoles, créer des musées pour que les gens puissent voir. À Liège, vous avez des bâtiments, qu’attendez-vous ? Dans le passé, Liège jouissait d’une renommée mondiale dans le domaine de la musique, pourquoi pas dans les arts plastiques ? Je pense, par exemple, qu’il faudrait planter un espace comme le MAC’s à Liège. Mais, les places sont chères ! Le monde de l’art est peuplé de requins, il faut bien évoluer dans ce contexte. Honnêtement, je suis issu d’une génération pour laquelle c’est aussi un combat politique. Je pensais, quand j’ai ouvert la galerie, que l’artiste contribuait à modifier le regard et donc, qu’il y aurait plus de tolérance, des prises de position contre le racisme, etc. Or, il n’y a jamais eu autant d’intolérance qu’actuellement. Le monde dont nous rêvons n’est pas celui que nous avons autour de nous. Le milieu de l’art que je rêve n’est pas celui là, je fait avec, parce que j’aime la vie et les bonnes choses. Il y a une bonne table, le bon vin, un Havane, la musique, les promenades à vélo, le ronronnement d’un chat, le Tour de France, le sourire d’une jolie fille ...

## Casino Luxembourg :

### Trois expositions et trois concepts dans l’air du temps.

26 janvier - 6 avril 2008: « Peer to Peer », « Volume(s) » et quelques travaux de Marion Möller.

Expositions évolutives et contrastées. Le Forum d’art contemporain créé au cœur de l’ancien casino s’inscrit résolument dans une politique moderne et ambitieuse : faire découvrir les jeunes talents qui révolutionneront l’art de demain. Une façon de voir l’art qui plaît à la jeunesse. L’exposition « Volume(s) » explore les liens tissés entre la musique, le son et les arts visuels. Une présentation de jeunes artistes connectés au culte de la musique rock, un symbole toujours aussi vivant de la révolte et de la rébellion pour la jeunesse actuelle. Des créateurs de moins de trente ans qui s’interrogent sur la manière de rendre visible le son et la musique. La plupart des œuvres présentées ne sont pas sonores et si elles émettent quelques tonalités, c’est « incidentiel » nous précise l’un des commissaires de l’exposition. Lettres gothiques de punaises enfoncées et néons au slogan provocateur rappellent tous les aléas d’une adolescence rock’n’roll. Pièce majeure au centre du casino, une scène et ses instruments bandés de noir. L’explication, la voici, c’est Marc Clément, co-commissaire de l’exposition, qui nous la donne : « En matière de musique, être seulement auditeur, c’est souvent très frustrant. On voudrait pouvoir jouer, pouvoir se produire mais la scène est comme ici, surélevée, noire et inaccessible pour le commun des mortels. Elle traduit tous les mythes qui circulent à propos des groupes que nous admirons et qui jouent sur scène au-dessus du quotidien, au-dessus des gens normaux. »



Naama Tsabar Encore, 2006 ©: Christian Mosar

Dans une pièce réservée, Marion Möller offre quant à elle de larges dentelles aux regards curieux. Ornaments architecturaux tirés de l’espace urbain médiéval et retravaillés sans ampleur, en surface plane. L’accent est mis sur l’oubli du sens de ces décorations lorsqu’elles perdent une dimension et, d’autre part, lorsqu’elles traversent les époques. Intéressant, recherché et répétitif.

Au premier étage, c’est « Peer to Peer » qui vous interpelle. Le concept de départ du collectif « Le Bureau » est de montrer de nombreuses œuvres très différentes, ensemble, mais qui correspondent à « l’idée de libre circulation des formes, du multiple et de la question de l’auteur », comme le souligne Emile Villez, commissaire du collectif : « *Peer to Peer, c’est vraiment cette idée du téléchargement et d’une forme de consommation culturelle en libre accès* » Une exposition évolutive en trois phases. D’autres pièces issues d’un réseau d’échange d’œuvres sont venues s’ajouter à l’exposition initiale, en accord avec le concept du Peer to Peer. Autant de travaux qui sont tout à fait en accord avec notre temps et qui donnent à réfléchir à la manière dont l’art contemporain se conçoit aujourd’hui.

Marie H. Roset

# SATZUNG (ÉQUILIBRE)

## Une rétrospective Gerhard Richter au Musée Frieder Burda

Dès qu'on sort de voiture, le temps gris achève de prêter à ce décor de janvier l'aspect d'une vieille carte postale. L'une de celles qu'envoyaient à leurs proches restés dans les neiges les émigrés russes de l'autre siècle. A leurs cousins, leurs frères, leurs sœurs ayant décidé de gagner Paris, la ville que la distance qui la sépare de Moscou retranche du domaine du cadastre, substituant aux passages couverts tant appréciés par Benjamin une projection mentale toute désarticulée. Paris devenait la branche autonome d'un arbre aussi géant qu'une toundra.

Beaucoup cherchent-ils aujourd'hui à connaître Baden-Baden? On nous dit que oui, que cette station d'eau possède des hôtels fastueux qui ne désemplissent guère et que la foule envahit, l'été, des rues pleines de surprises relaxantes: si le nom de la ville est surtout connu des adhérents au cosmopolitisme de velours, nombreux sembleraient être les curieux venus à la rencontre d'un espace urbain resserré, nouveau comme un filet de pêche pétri de miettes de corail.

En amont de grandes demeures de style viennois entourées de parcs, de jardins, l'oeil aperçoit des pans de forêt ressemblant étrangement aux masses ternes et ruineuses que d'anciennes vues officielles permettent de garder en mémoire, tandis que l'imagination, jamais au repos et jalouse de garder ses privilèges, les distord, les arrime à tout ce qu'un tableau de Caspar Friedrich peut déjà avoir offert au songe. Ce sont d'énormes, d'impressionnantes et majestueuses travées de sapins couleur pétrole, tous unis comme s'ils avaient crû pressés les uns contre les autres, à la recherche de l'air, des vignes de résine et d'épines – le bastion architecturé paraît, à leur base, se réduire de taille sinon n'occuper plus que le rôle de la portion congrue. On tourne en pensée les pages d'un livre de souvenirs bien loin de la réalité, de ceux qui n'ont pas poussé de racines dans une vie. Et qui ont attendu que quelqu'un veuille bien les cueillir malgré leur vœu secret d'abolir l'obsession du temps, l'obsession également d'une durée fondue à toutes nos phrases chargées de faire oublier qui nous avons été, qui nous ne serons plus.

Richter est entouré d'une nuée de représentants de la presse surtout, essentiellement germanique, c'est à peine si l'on entend là-bas, au bout de la vaste salle blanche ouverte sur le pré, un jeune intervenant français s'exclamer d'une voix très aiguë, une voix de maître d'école, qu'il a aimé les marines du peintre, et celle-ci peut-être davantage que celle-là, il ne posera toutefois pas de question et ne serrera pas dans l'enveloppe de chair de sa main un micro comme un cornet à dés ou un sextant d'amiral sur le pont. Nul de ces émissaires des grands journaux d'Outre-Rhin qui ne manifeste à travers leurs adresses à Richter cette sorte de variation virtuose sur le rien qui est la marque de notre époque. De même qu'après un premier mot, ou une première phrase, vient l'épreuve du deuxième, de même après l'instant d'attente qui risque d'être trompée, vient ou non, et particulièrement lorsque les circonstances imitent les accents connus d'un moment exceptionnel, l'affirmation d'une rectitude à quoi on n'hésitera guère à s'abandonner les yeux fermés. Mais ainsi n'en est-il pas de cette heure, qui passera à voir s'éloigner Richter dans un silence sans rupture, déclencheur sans doute d'une action intime tout entière en demi-teinte: ce que le beau regard calme de l'artiste laisse deviner à la manière d'une soupape se déprenant soudain d'une machinerie trop complexe et qui s'emballa, obéissant à l'impulsion d'accorder mystérieusement sauvegarde à un organe vital menacé d'étouffement.

L'un des peintres les plus immenses de la planète se trouve face à une quintuple rangée de sièges pliables occupés presque tous par le peuple des médias auquel la lumière un peu sèche du jour d'hiver prête de hâtifs contours de personnages appelés à voter pour ou contre un nouveau règlement d'application immédiate. Cela ressemble, du fait qu'il flotte autour du Musée Burda une plaisante atmosphère provinciale, à



Gerhard Richter, *Frau Baker*, 1965, 46 x 40 cm, Oil on canvas, Museum Frieder Burda, Baden-Baden  
© Gerhard Richter

une réunion de sociétaires ayant des coutumes bien ancrées et que le renouvellement d'un mandat, que la réitération d'une candidature n'inquiéteront jamais dans le projet de dresser le procès-verbal d'une situation exploitable: Richter tranche, parmi ces figures, par la réserve qu'il observe, évocatrice d'une trajectoire étrangère aux feux de la rampe, et on ne le verra en somme qu'esquisser d'instant en instant un sourire entre deux remarques courtes, comme s'il était rendu capable de détecter le pouvoir de censure que les questions qui lui sont posées à la diable ambitionnent de recouvrir de paillettes flatteuses. Gerhard Richter en ce contexte fait penser à l'exil. Il rappelle par son maintien empli de modestie que l'histoire allemande détient un relief accidenté – des éboulements de terrain, des friches sauvages, des circonscriptions funéraires -, qu'elle n'est pas, ne sera ni maintenant ni demain l'incarnation approximative d'un recensement d'allées et venues entre la faute et l'expiation.

Il reste assis, sagement, derrière la table qui marque la séparation d'avec le public. Il sourit encore. Il n'est là que par hasard. A sa droite le maître des lieux – il existe un contraste étonnant entre l'allure de l'un et celle de l'autre, les vêtements qu'ils portent les différencient aussi fort que le choix en amont de deux climats opposés, deux sites intellectuels, deux façons de se pourvoir en culture, deux poussées vers une vocation invincible. Frieder Burda, complet veston strict, souligne l'intérêt grandissant qu'il a eu pour son invité. Avec la collection Böckmann à Berlin et la collection Ströher à Darmstadt, réunies pour la première fois sur le site où nous trouvons et dont il fut le fondateur, c'est l'ensemble de toiles dues à Richter lui appartenant qui constitue l'implant émerveillé autour duquel s'effectue ce branle-bas d'appareils photographiques au jeu mobile.

Richter ressemble à un adolescent que ne frustrerait point l'accablement dans la compagnie des adultes, un adolescent clandestin sous les dehors d'un homme de soixante-quinze ans, en habit de travail dirait-on, chemise à col ouvert, polo grisailant, veste et panta-

lon près du corps mince. Ce qui touche, quand on le voit: le signe suractif d'un comportement en mesure – densité d'être à l'appui – de s'immerger dans l'incendie de la création, puis de revenir comme lavé par ce feu vers des tâches auxquelles il n'accordera pas la même brûlante adhésion. Un tel peintre – Jean-Pierre Crique, dans un article paru autrefois, a identifié ce genre de positionnement – n'est pas l'héritier du romantisme, fût-il allemand, mais il met en cause son essence, qui est la catastrophe suscitée par l'effet de panique envahissant le geste d'écrire comme le geste de peindre.

Dans le numéro du *Monde* des dimanche 27 et lundi 28 janvier derniers, Philippe Dagen remarque avec beaucoup de pertinence que l'exposition Richter de Baden-Baden n'offre d'une dynamique rétrospective que le prétexte à réunir ici les soixante pièces d'un catalogue souvent aléatoire, souvent désarçonnant car rebelle aux valeurs sûres qu'on aimerait tant qui soient le sceau d'une carrière accomplie – une fin de règne. A la question passablement ironique que lui pose en fin d'interview le journaliste, où se formule l'idée que Richter aura eu une influence sur ses successeurs dans l'art contemporain, celui-ci répond: « *Il m'est difficile de l'évaluer. Je vis assez retiré et je suis assez méfiant par rapport à ces histoires d'influence. Mais ce que je crois surtout, c'est que les jeunes artistes veulent faire autre chose que leurs prédécesseurs. Matthew Barney ou Damien Hirst n'ont pas besoin de s'occuper de moi.* » A l'ironie, le peintre, sans effort apparent, rétorque par l'ironie. Au moins cette fois-ci s'affiche-t-il, au haut du chantier pictural qu'il ne cesse d'empêcher d'aboutir, qu'il prive de se conclure en apothéose stylistique. Laquelle serait censée prolonger au niveau des formes et des matières l'écho d'une gloire désormais mondiale. Non – et c'est le déni de postérité que paraissent sous-entendre ses propos.

Or, au cours de ce même entretien, un des seuls qu'il ait accordés, Richter émet la théorie, forcément partisane par la façon de raisonner qu'elle suppose, qu'un

tableau ne doit pas être « *comme une signature* »: recourant, affirme-t-il, à des méthodes successives, contradictoires, il demeure surpris que les amateurs que sa peinture sollicite de nos jours puissent désigner une œuvre de Richter comme un Richter. L'épuisement du nom et quasiment l'élimination de ce titre à la certitude, à l'authenticité, n'agrègerait des qualités, des vertus, des devenirs optiques qu'en rapport avec l'insaisissabilité de leur auteur: or, de ce souhait les amateurs précisément feraient fi, déléguant telle toile ou telle structuration de matière, ou encore telle incartade ou telle transgression, à l'usage attributif le plus répandu sur le marché.

L'anonymat? Le retranchement de soi, le retour à la conscience elle-même? Combien sont-ils, les écrits qui n'ont pas eu de père comme ultime signifiant? Le texte dans le cas où ce genre de chose se produit est-il véritablement, en droit et en esprit, un texte? Et combien demeurent-ils, tous les inconnus, à jouir d'une reconnaissance possible sur le sol de leurs années, eux qui ont engendré des vivants, ont pleuré des morts, mais qu'aucune allusion au nom dont ils étaient dépositaires ne rattache à une mémoire aux limites définies, à une intériorité rendue sensible à leur image en miroir, à leur empreinte, leur paraphe? Et combien, les peintres – il suffit de songer à la multitude de talents omettant, c'était la coutume, de se désigner eux-mêmes, au Trecento, en Italie méridionale – à avoir exécuté des travaux sans solution de continuité avec l'entité qu'on appelle *je*?

La leçon d'Aristote est le seul élément sans doute suffisamment construit à quoi l'on pourrait ici s'accorder: pour le philosophe antique, si la nature s'impose comme puissance, et si l'art a pour fonction de maintenir la prérogative qui est la sienne, à savoir imiter la nature, il appartient néanmoins au rapport ainsi instauré de connaître un dépassement, voire de briser de trop commodes lignes de force, puisque « *l'art mène à son terme ce que la nature a été incapable d'avoir oeuvré* ». Avec cette affirmation, l'art se détache de son substrat d'origine: ce qui ne peut vouloir dire que ceci, qu'il est en fait de coté et d'autre d'une tentation qui est simultanément sa cause et sa conséquence – en d'autres termes, qu'il se comporte comme s'il nourrissait un adversaire en lui et ne prenait de distance avec la nature que pour mieux lui revenir. L'origine en effet ne suppose-t-elle que l'on s'abstienne de conduire une opération à son terme, étant l'invincible présent, l'inaliénable présence réelle que les détours et les ruses de l'art auraient pour but de décomposer en unités de contemplation avant d'en restaurer l'accès?

L'idée soulignée par Aristote dans sa *Physique* classe comme dispositif à la fois d'accomplissement et de refus la démarche de Richter: reconfigurant d'une part, et à l'aide d'une facture parfaite de classicisme, la peinture à l'échelle du plus évident et du plus banal acte photographique – élaborant d'autre part des abstractions colorées ou monochromatiques, tumultueuses ou lisses, dont la versatilité, la spontanéité apparente indiquent qu'à la clarté conceptuelle le peintre décide de soustraire un fond voulu indistinct, comme s'il n'avait eu le culte de la représentation, de la forme, que pour se donner plus ample latitude de les trahir, de les détruire. Mais cette idée rend compte aussi bien du choix affectant d'un quotient négatif, à l'instar de celui de l'écrivain Pessoa, le nom de Richter, et cette décision paraît sans appel: le Portugais usait de patronymes d'emprunt, l'Allemand s'affranchit de soi.

Je croise Richter à deux reprises dans le musée envahi de bruits incongrus, donnant l'impression d'éventrer le tympan comme dans un hall de gare. Il n'y a rien eu là de délibéré, rien de plus que le hasard des pas perdus dans une exposition à tous points de vue remarquable et subtile, à l'abri de la mode. Je savais d'instinct que j'aimerais l'homme dont une longue fréquentation de ses notes d'humeur ou d'atelier comme de ses toiles m'avait laissé deviner qu'il était simple quoique complexe dans la réflexion

Le binôme Uhoda-Fourneau est de retour. Du 9 mai au 14 juin, l'artiste liégeois Daniel Fourneau expose dans l'espace de son ami Georges Uhoda. L'exposition Images échouées compile une cinquantaine d'oeuvres récentes, visibles en exclusivité. Ses trente années d'activité artistique auraient mérité une rétrospective.

Mais Daniel Fourneau n'est pas de ceux qui, jetant un coup d'oeil dans le rétroviseur, se laissent envahir par la nostalgie. Soutenu par son ami de longue date Georges Uhoda, galeriste l'ayant toujours accompagné dans ses pérégrinations, le peintre a opté pour une exposition présentant ses oeuvres les plus récentes, réalisées depuis 2005. C'est un Daniel Fourneau plus que jamais ivre d'images, de sensations et de vie qu'il vous sera donné de découvrir tout prochainement à l'Espace Uhoda.

Cette ivresse, il parvient à la retranscrire et à la partager en abordant la peinture par un détour au ludique. A 55 ans, Daniel Fourneau est un farceur de la communication, un joyeux galopin, un magicien qui ne rechigne pas à partager ses "trucs". Il n'entretient pas de secret de Polichinelle : pour lui, le maître mot reste le jeu. Sans masquer son aversion pour le vocable "travail", il concède que "la peinture est vécue comme un besoin. J'ai besoin de jouer avec les taches de couleur, avec les mots qui ne sont pas toujours en rapport direct avec la toile. Lorsque je suis face à la toile blanche, je n'ai jamais d'idée de départ précise. Ça démarre après un petit temps d'attente. Une tache se fait, la machine est lancée."

Créer de fausses pistes, surprendre le

spectateur, le rattraper au détour d'un détail dissimulé... Daniel Fourneau s'amuse beaucoup à concocter son labyrinthe narratif et poétique, véritable invitation lancée aux yeux de ceux qui accepteront de se faire balader au sein de son univers étourdissant de liberté. Il joue avec le temps. On peut y plonger des heures, chaque pièce recelant un trésor construit d'éléments inventifs et surprenants, source intarissable de découverte intuitive.

Son art hybride, mêlant des techniques mixtes, offre une place de prédilection aux collages et aux jeux de mots, calligraphiés de manière enfantine. Chez Fourneau, tout est prétexte à réinterprétation, pour peu qu'il s'agisse de sensation et de vécu. Ici, on croise l'une des toiles inspirées de la maison de sa petite enfance revisitée voici un an ; là, ce sera une "chope", représentée et nommée comme telle, surplombant un nuage de ventouses d'électrocardiogramme héritées d'une malheureuse visite en milieu hospitalier... Il n'est pas avarié d'anecdotes : "Regardez cette toile, là... Je m'apprêtais à allumer une cigarette. Lorsque j'ouvre la boîte d'allumettes, un papillon s'en échappe. Quelques jours plus tard, j'ai retrouvé ce papillon mort dans la maison. Je l'ai mis dans la petite boîte et, regardez... Il y est toujours !"

Si son quotidien constitue la matière première de son œuvre, l'actualité mondiale y joue toutefois un rôle, elle aussi. Avec la série Mondial, réalisée en 2006, il prend position sur les "à-côtés" de cette rencontre sportive majeure.

La série de tableaux se construit autour de sous-vêtements féminins déchirés et minutieusement épinglés, symbolisant l'horreur incarnée par ces hordes de filles de l'Est amenées sur place pour assouvir les besoins de ces messieurs peu scrupuleux. Un autre exemple se dessine au travers de la toile Marchands d'armes, inspirée des explosions kamikazes rythmant notre actualité. Des prises de position qui, bien que cristallisées par un côté formel ludique, ne laissent pas indifférent.

Le jeune peintre d'hier, tourmenté par les questions de la vie et de son inéluctable fin, apparaît, dans cette exposition à l'Espace Uhoda, comme plus posé. Laissons-lui le mot de la fin : "c'est le gamin de merde qui joue et qui s'amuse très bien, tout seul dans son atelier, avec ses chats pour seuls spectateurs."

Julie Dohet

Espace Uhoda, Rue Léon Frédéricq, 14 à Liège. Exposition accessible du 09/05 au 14/06, du mercredi au samedi, de 14 h à 18 h.



## Origine et genèse d'un projet fildefériste...

Frédéric Van Hooteghem, un collectionneur pas comme les autres...

Partant du constat que l'art contemporain est devenu trop élitiste en se coupant de sa base, Frédéric Van Hooteghem décide de monter au créneau en créant un collectif -sans but lucratif- au service de l'art.

Les fildeféristes proposent des expositions qui permettent à l'art d'aller à la rencontre de son public. Les lieux de passage et les lieux alternatifs sont les biens venus. Le nouveau hall de l'aéroport de Charleroi est en point de mire, d'autres suivront.

Mettre ses rêves en pratique pour que renaisse le plaisir de l'approche de ces travaux d'artistes qui parlent de nous. C'est ainsi que Frédéric Van Hooteghem définit sa foi en l'art. L'utopie n'est pas morte, elle a encore de beaux jours devant elle, du moins dans le domaine de l'art contemporain. La preuve avec cette asbl "Les fildeféristes" qui a son siège, 58 rue du Possible à Bruxelles. Entretien avec Frédéric Van Hooteghem.

**L.P.: Qui fait partie de votre groupe?**

Frédéric Van Hooteghem: Ca rassemble des amoureux des arts: théoriciens, collectionneurs, simples amateurs, galeristes ou globe - trotters, ouvriers ou fonctionnaires, hommes ou femmes.

**L.P.: Quel est le but du jeu? Pourquoi avoir fait ce genre de démarche?**

FVH: Pour plusieurs raisons: Le caractère aléatoire des prix du marché de l'art. L'irritation d'entendre un galeriste ne pas connaître le sens d'une démarche d'un artiste. L'insupportable jargon lénifiant de certains écrits et surtout, le manque d'accès à l'art dans l'enseignement. Dans cette optique, l'éducation reste la vision principale du projet. Nous allons dans les écoles, à la rencontre des interrogations des jeunes, avec comme bagages quelques oeuvres et de bonnes paires de "lunettes". Le fildefériste se veut être un lien entre le public et la création.

**L.P.: Qui peut entrer dans votre groupe?**

FVH: Seule condition d'accès: Ne pas vouloir briller ou vendre. Laisser seulement émerger une émotion pour faire résonner les échos qu'une œuvre produit en vous. Se reconnaître ou se connaître.

**L.P.: Les projets?**

FVH: On compte sur la multiplication exponentielle des fildeféristes, je rêve d'expositions d'œuvres estampillées fildeféristes, de recueils de textes, de parcours artistiques.

rens.: [www.lesfildeferistes.be](http://www.lesfildeferistes.be)



S'étendant presque à cheval sur la Vesdre, la galerie Arte Coppo accueille dans ses murs Patrick Guaffi. L'artiste y expose ses sculptures. Lovées sur leurs socles torsadés, se reconnaissent d'emblée les parties disloquées de membres ayant formé, dans le passé, un corps compact. La chair absente, c'est l'écorce d'une peau reconstituée par des centaines d'escargots nains qui s'offrent à nos regards. Sensation de cottes de mailles, de corps absents et de rituels de chevalerie. Le caractère sacré est amplifié par la fine couche d'or qui tapisse les creux des membres disloqués. Patrick Guaffi est connu pour ses installations au parfum de dématérialisation. On se souvient, par exemple, de son travail de récupération de fleurs de cimetières qu'il réinstallait sur un étang ou de l'utilisation de plumes, symboles d'une action sur la liberté de parole... Guaffi est, dans sa démarche, ce que l'on peut appeler un radical pur et dur. Je me souviens avoir présenté le travail de Patrick Guaffi au cloître de San Nicolo dans le cadre off de la Biennale de Venise, en 1993. Ce monastère, encore en activité à l'époque, était tenu par des moines bénédictins. Je me rappelle que les écritures de Guaffi les avaient scandalisés et qu'il avait dû lutter pour qu'on ne censure pas son installation. L'écriture est toujours au centre de son propos même si elle revêt aujourd'hui un caractère poético esthétique plus accentué que par le passé. Le côté mystique et sacré d'un rituel est là, bien présent. Les murs de pierre de la galerie Arte Coppo conviennent à merveille et servent d'écrins naturels à sa disposition scénographique... Entretien entre Patrick Guaffi et Lino Polegato.

**L.P. : Sur l'esprit de chevalerie qui habite l'œuvre...**  
P.G. : Après les grandes batailles, il n'y a plus d'ordre, de pensées. L'art de la chevalerie, c'est simplement la nostalgie du Paradis perdu. Recréer une société, c'est recréer un Graal qui n'a jamais existé. Pour se dire, il faut se battre pour quelque chose. Nous n'avons plus de guerre, il faut donc avoir une idéologie.

**L.P. : Sur l'esthétique et les analogies avec le travail**



**de Jan Fabre...**  
P.G. : Chez Jan Fabre, la chevalerie est encore dans la certitude, le décorum. Ce sont des attaques de certitudes. Mon existence est une incertitude, ce n'est pas du tout la même chose. Mon esthétique est une esthétique d'apparat et non plus une esthétique du paraître. Le paraître est simplement un faux langage. Dans les coléoptères, c'est l'esthétique qui représente vraiment la chose. L'esthétique est un mensonge qui permet de communiquer. Sans esthétique, la communication ne se fait pas. Dans l'ambiguïté du masculin féminin, c'est aussi le plaisir dans l'attrait pour son inverse. Le plaisir de l'attrait du mensonge. Au début de mon travail, je faisais des trucs assez brutaux où l'esthétique se révélait comme un symbole pur. L'esthétique est aujourd'hui nécessaire et agit comme un premier point pour la communication. Le discours n'est plus suffisant du tout. Pour qu'il soit perçu, il faut qu'il y ait une esthétique du discours.

**L.P. : Le message...**  
P.G. : Toute pensée est fragmentée. Mon message est un message de déconstruction. Notre époque est totalement pour l'instant intermédiaire et nous ne sommes que des individus fragmentés qui ne pourront qu'évoluer vers autre chose, vers une nouvelle chevalerie qui sera un nou-

veau mythe. Pour l'instant, le mythe est en attente. Mais il y aura de nouveaux chevaliers qui créeront autre chose. Je suis une personne totalement de l'instant présent. Un instant présent qui est aussi intermédiaire.

**L.P. : La quête spirituelle ...**  
P.G. : C'est une quête spirituelle qui ne peut se déployer que dans le présent. Le passé disparaît. Le futur ne peut pas encore exister.

**L.P. : Pourquoi les escargots ?**  
P.G. : Au départ, c'était par rapport à l'écriture. Ce sont des escargots de Méditerranée qui grandissent jusqu'à atteindre un cm. Je les cueille vivants et les passe à l'eau de javel. Ce qui m'intéresse chez les escargots, c'est cette écriture en rapport à la bave qu'ils laissent derrière eux, ainsi que cette énorme hétérosexualité. Je me suis dit que, finalement, toutes nos écritures offertes à des gens qui ne savent plus nous lire ne deviennent que des fragments d'incompréhension. Plus rien ne reste, excepté la bave. Tous nos écrits ne sont que des baves. C'est une vision assez négative. En étant chevalier, il y a toujours une recherche du Paradis perdu. C'est donc un nihilisme qui n'est pas réel, c'est un nihilisme de religieux.

# Patrick Guaffi : «J'ai toujours pensé mon travail comme un rituel»

*"Le socle devient la stabilisation de l'esthétisme, le mannequin c'est comme le tableau, c'est la structure légale."*

**L.P. : Sur le rituel...**  
P.G. : Le temps linéaire est toujours évolutif et se termine par un aboutissement. Avec ce genre de travail, tu travailles sur l'emplacement, au fur et à mesure. Tu ne vois qu'une partie des choses, la globalité apparaît avec la finition. C'est alors la fin de ce temps circulaire où il y a vraiment eu un geste, un rite appliqué. C'est plus qu'une répétition, c'est un geste qui se transforme en rite et qui est totalement basé sur le non-temps. C'est l'existence de la répétition en tant que sacralisation.

**L.P. : Sans galerie, comment fais-tu pour trouver le courage de continuer? Qu'est-ce qui te porte ?**  
P.G. : La mystique ! Dans tous les cas de figures, j'ai toujours pensé mon travail comme un rituel. La ritualité du geste, de cette pensée, c'est se dire... Mon travail n'a pas besoin forcément de dépendre d'une galerie, donc ça devient un lien entre le rituel et la perception de soi.

Jusqu'au 5 avril à la galerie Arte Coppo  
rue Spintay, 83, 4800 Verviers. T.: 087/331071

# DANIEL FOURNEAU

## « IMAGES ECHOUÉES »

Peintures récentes

Exposition du 9.05 - 14.06.2008

Vernissage 8.05 / 18.00 - 21.00

# ESPACE UHODA

rue Léon Frédéricq 14 à 4020 Liège  
www.espaceuhoda.be - info@espaceuhoda.be  
ouverture: mercredi au samedi de 14.00 – 18.00



# Au paradis de Johan Muyle

Johan Muyle a déboulé, à la fin des années 80 sur la scène de l’art contemporain avec des sculptures-assemblages et des immenses installations mobiles dont la force était de traduire en œuvre cette contradiction entre un besoin de rendre compte de la condition humaine et un désir d’imaginaire. Vingt ans après, les travaux de Johan Muyle sont toujours en prise sur le monde contemporain, laissant une grande place aux appropriations, aux détournements et au jeu des métamorphoses. Infatigable, l’artiste est dans une période faste : on le retrouve en avril à la Galerie Jacques Cérami (1) tandis que le Palais des Beaux-Arts de Bruxelles (2) lui consacre une exposition de trois mois cet été, avant que celle-ci ne soit montrée à la Fondation Odapark à Venray aux Pays-Bas (3). Avec Claude Lorent comme commissaire, l’exposition de Bruxelles s’intitule *Sioux (see you) in Paradise*. Belle entrée en matière que ce titre déjà utilisé précédemment par l’artiste ; titre promettant, sinon le paradis, du moins un engagement total du visiteur.

Partant de travaux récents ou spécialement conçus pour l’exposition, Muyle a imaginé un dispositif dense et réfléchi qui lui permet non seulement d’affirmer fortement son propos, mais aussi d’interpeller les sens et les consciences des visiteurs. Ainsi découvrira-t-on, dans un espace indéfinissable et volontairement occulté, des créatures hybrides se déplaçant comme de véritables robots de taille humaine et réagissant dans leur parcours à la présence du spectateur. Sur la frontière entre tragique et grotesque, c’est de l’Ensor revu et corrigé qui se profile : ces sculptures animées sont des squelettes aux os délicieusement customisés et surmontés de moulages de la tête de l’artiste. Si l’autoportrait est pour Johan Muyle une façon d’assumer le propos de l’œuvre qu’il nous donne à voir, il semble que ces clones hybrides sont plus qu’une simple allégorie burlesque de l’artiste. Dénonciation de l’uniformisation imposée par une

société dopée par les biotechnologies et dictée par la conformité des genres ? Probablement, mais pas seulement. Par des variations étranges et des accessoires immédiatement reconnaissables, les créatures robotiques se réfèrent plus subtilement à des figures emblématiques de la résistance : la marche des Mères de la Place de Mai, la troupe des Moustaches Brothers ou le Commandant Massoud sont autant de modèles choisis par Johan Muyle pour évoquer ce qu’il appelle lui-même une « résistance créative ». Sans pathos, et avec d’autant plus de force, il parvient ainsi à mettre à l’épreuve le visiteur, l’obligeant à regarder ces êtres étranges et à lire les aphorismes qui s’inscrivent dans les œuvres ou à proximité. Loin de se limiter à une proposition ludique et participative qui ne chercherait qu’à provoquer chez le spectateur des situations troublantes pour la perception, ces sculptures animées posent également le problème de la fuite. Car si ces créatures s’éclairent et s’animent au contact de notre seule présence, elles se refusent à suivre la trajectoire que l’on pourrait éventuellement leur imposer. Cette manière de faire participer le spectateur au scénario de l’œuvre elle-même n’est pas nouvelle : Muyle nous a déjà habitué à des dispositifs impliquant le corps du spectateur tout entier et non pas seulement son regard. La nouveauté réside cependant dans le fait que, non content de nous faire agir sur le déroulement de la scène, l’artiste a placé des sièges mobiles et motorisés nous permettant d’évoluer dans l’espace au milieu de ces créatures hybrides. A la manière des autos-scooters des fêtes foraines, ces pièces ont été conçues sur le mode du tableau vivant muet. L’attraction est bel et bien présente, mais moins pour nous amuser que pour créer une pièce de théâtre imprévisible.

Dans une autre salle, Johan Muyle a réuni plusieurs pièces récentes témoignant d’un intérêt pour l’image filmique. Comme pour ses objets, l’appel à la vidéo se fait sur le mode de la récolte. *YouTube* est devenu une brocante virtuelle fournissant



Johan Muyle, un des robots qui sera montré au Bozar ("*NI-UN-PASO-ALTRAS*"-2008)

à l’artiste des images qui, entre ironie et gravité, affirment le caractère politique de son travail. Précision nécessaire et aussitôt affirmée : politique ne signifie en rien narration ou description d’une image violente ou percutante. En choisissant, par exemple, de montrer la pendaison de Saddam Hussein, l’artiste ne consigne pas seulement des images volées prises aux chaînes de l’information planétaire. Il associe l’épisode à un objet qui révèle une réflexion plus profonde sur une guerre chronique et tragique. Comme des tableaux cachés, ces sculptures filmiques

abondent de sens et de référence. *Ceci n’est pas une pipe* est le titre donné à une séquence montrant le sous-commandant Marcos qui, avec son légendaire passe-montagne et sa pipe, prononce un discours sur le pouvoir des médias. Par une technique d’assemblage et un ingénieux système de motorisation, une véritable pipe est placée sous l’écran, se mettant en mouvement au moment où le film se déclenche. *La référence à Magritte n’est finalement qu’un prétexte. Une sorte d’antithèse du célèbre tableau de l’artiste belge*. Ces assemblages s’inscrivent donc

dans la logique du travail de Muyle : manipuler des images devenues populaires pour affronter poétiquement et sans relâche le chaos du monde et le pouvoir hypnotique des médias.

Johan Muyle bricole, sculpte, transforme et monte. Il dessine aussi. Activité moins connue de l’artiste à laquelle, pourtant, il s’adonne depuis toujours. Carte à jouer se transformant en sirène, études de boulons, calculs techniques et essais anatomiques, collages accompagnés de légendes, de commentaires et de motifs colorés ou tracés rapidement au stylo bille sont autant de signes qui éclairent non seulement sur la genèse du travail, mais aussi sur le plaisir que le plasticien éprouve à l’égard du papier. Ces carnets de croquis, d’esquisses et de dessins préparatoires ont été entièrement scannés pour l’exposition : ils défileront sur l’écran à la manière d’un livre n’acceptant pas d’être lu rapidement, car les dessins de Muyle exigent un temps d’arrêt, de contemplation et de réflexion.

Pour terminer le parcours déjà riche et dense de l’exposition, un extrait d’un documentaire récemment consacré à Johan Muyle vaudra au visiteur d’écouter l’artiste expliquer et analyser sa démarche, son œuvre et le rapport qu’il entretient avec l’art contemporain (4). Occasion de découvrir, ou de redécouvrir, les instruments et les pensées de cet artiste hors définition.

Julie Bawin

- (1) *Heureusement que la pensée est muette*, Gal. Jacques Cérami, Couillet, du 26/4 au 31/5/2008
- (2) *Sioux in Paradise*, Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 12/6-14/9/2008
- (3) *Sioux in Paradise*, Fondation Odapark à Venray.
- (4) Julie Bawin et Pierre-Jean Foulon, *Art contemporain. Huit Itinéraires*, Production SAVE, Namur, 2008.



Jeux de miroirs de Pablo Garcia Rubio dans le cadre de l’exposition *Lumen*, chez De Markten.

Dans le cadre de l’exposition *Lumen* (Bruxelles, De Markten), Pablo Garcia Rubio présente une nouvelle installation qui décline les thèmes chers à l’artiste : jeux de miroirs, mise en abîme, ainsi que l’évocation de la fragilité de l’existence au travers de l’image symbolique de la maison. Le choix d’une référence littéraire comme titre ne doit pas induire en erreur : L’insoutenable

légèreté de l’être traite avant tout de questions plastiques et sculpturales et interroge le rôle du spectateur dans la relation de l’œuvre, comme dans sa contemplation. L’expérience est expérimentée par le spectateur, et l’espace virtuel retransmis sur le moniteur. *Corridors*, *Going Around the Corner Piece*, ou encore *Live Taped Corridor* sont toutes élaborées selon un schéma à la fois très simple d’un point de vue technique,

## Pablo Garcia Rubio: L’insoutenable légèreté de l’être

mais complexe dans sa mise en forme. « Il y a l’espace réel, puis il y a l’image de l’espace réel, qui est une autre chose [...] ». Ce qui m’intéressait, c’était de réunir ces deux types d’informations : une information physique et une information visuelle ou intellectuelle. L’expérience réside dans la tension qui s’instaure entre les deux, dans l’incapacité de les mettre ensemble... ». Avec L’insoutenable légèreté de l’être, Pablo Garcia Rubio s’inscrit dans la même démarche, tout en conservant les éléments les plus caractéristiques de ses réalisations antérieures : la maison et le miroir. L’adjonction d’une structure réfléchissant l’image du spectateur, en plus d’un jeu de caméras et d’écrans, introduit une complexité supplémentaire dans le dispositif. Concrètement, celui-ci se compose d’une structure évoquant la maquette imposante d’une habitation couverte d’un toit à double pente, dépourvue de portes et de fenêtres, et dont tous les éléments constitutifs sont réalisés avec des miroirs d’une seule pièce. Deux grands écrans sont placés de part et d’autre de la sculpture, et retransmettent chacun une image différente du visiteur : la pre-

mière en temps réel, la seconde avec un léger décalage de quelques secondes. Les caméras sont positionnées de telle sorte qu’il soit possible d’interagir directement avec elles. D’emblée, deux espaces temporels coexistent : ce qui est, et ce qui a été. Vient ensuite le jeu des miroirs, qui fragmentent ce temps à l’infini. La structure tridimensionnelle confère à l’ensemble une forte présence : les images deviennent sculptures, se répondant les unes aux autres, brouillant la perception du temps et de l’espace, tandis que le spectateur rentre dans une nouvelle dimension. Pablo Garcia Rubio a pu dire de sa maison qu’elle était son imaginaire. Avec L’insoutenable légèreté de l’être, elle devient aussi un symbole de fugacité et de fragilité. Inaccessible de l’extérieur, elle évoque un improbable refuge dans lequel le spectateur ne peut que contempler sa propre image, démultipliée et soumise aux aléas du temps. Contrairement aux dispositifs de Dan Graham, réalisés aux tous débuts de l’art vidéo, la réflexion de Pablo Garcia ne porte pas sur la dimension symbolique de la technologie, mais bien sur sa composante poétique. L’impression de per-

turbation induite par le décalage entre les deux écrans ne constitue pas une fin en soi, mais est un élément d’un plus vaste dispositif, dans lequel le technologique rencontre l’imaginaire. S’il applique les leçons de Dan Graham, c’est principalement dans le soin apporté à la disposition et à la finition de l’œuvre. Peu éclairée, la grande salle au rez-de-chaussée du Markten où il est intervenu se prête bien à ce type de dispositif. L’artiste a su tirer parti d’un espace étendu sans verser dans le spectaculaire. L’insoutenable légèreté de l’être illustre une conception poétique et ludique de l’art des médias, où l’interactivité repose davantage sur l’imaginaire que sur le dispositif technologique – preuve que l’un n’exclut pas l’autre.

P.-Y.D.

jusqu’au 20/4 , exposition collective *Lumen* au Centre culturel De Markten à Bruxelles. du 24/4 - 21/6, exposition collective “*De Narcisse à Alice, miroirs et reflets en question*” à l’Iselp



Bonnefantenmuseum  
Maastricht (NL)  
André Cadere  
Peinture sans fin  
10 July - 14 September 2008  
Roman Signer  
Reisebilder zwischen Leben und Tot  
27 May 2008 - 18 January 2009

[www.bonnefanten.nl](http://www.bonnefanten.nl)

## Jehay 2008

**rétrospective Nic Joosen, sculpteur (1933-2007)**  
du 8 juin au 28 septembre 2008

Après sept années de brassage de thèmes, d'artistes et d'œuvres, la manifestation Jehay 2008 prend la forme d'une rétrospective des œuvres de la plus grande artiste sculpteur contemporaine de la Province de Liège : Nic Joosen (20 mars 1933 – 25 novembre 2007), figure de proue liégeoise en matière de sculpture monumentale, abstraite et construite.

L'œuvre « L'arbre et la mer », dernière réalisation monumentale de Nic Joosen, conçue spécialement pour l'exposition « Arbres d'Acier » organisée à Jehay en 2008, sera entourée d'une sélection d'œuvres de moyens et grands formats, réalisées tout au long du parcours artistique de Nic Joosen. Le tout exposé dans le parc et les jardins du domaine provincial de Jehay.

En intérieur, dans la « Salle des Cartes », seront exposés des documents et des œuvres de petits et moyens formats, de différents matériaux. Cette exposition, plus intimiste, fil conducteur de la rétrospective, livrera la pensée créatrice de l'artiste et mettra en exergue la genèse de différentes œuvres, dont « Les doigts de l'arbre », œuvre monumentale, pour ne pas dire magistrale installée à la porte des Ardennes à la liaison des autoroutes E40 et E25, sur deux ronds-points : « La Vaillante » et « L'Ardente ».

L'exposition sera ouverte au public du dimanche 8 juin au 28 septembre 2008.

Vu le succès des années précédentes, des concerts seront organisés les dimanches 7, 14, 21 et 28 juillet 2008 et 4, 11, 18 et 25 août 2008, à 16 heures 30. Des visites commentées multilingues gratuites auront lieu chaque dimanche à 14 et 15 heures 30' pendant la durée de l'exposition.

### Horaire:

Le château et les parc et jardins de Jehay sont accessibles tous les samedis, dimanches et jours fériés de 11 à 18 heures et du mardi au vendredi de 14 à 18 heures.

Fermeture hebdomadaire, le lundi.

Dernières entrées admises une heure avant la fermeture. Merci de votre compréhension.

Prix d'entrée au Domaine de Jehay

Parc et jardins : 2,50€

Château, parc et jardins : 5 €

Tarifs spéciaux pour les groupes et étudiants : 2,50 €

Info : Château de Jehay, 1 rue du Parc, B-4540 Amay

Tél. : +32 (0) 85 82 44 00 ; fax : + 32 (0) 85 82 44 39

E-Mail : [info@chateaujehay.be](mailto:info@chateaujehay.be)

Commissaire de l'exposition : Philippe HOORNAERT

Organisation : Office provincial des Métiers d'art

15, rue des Croisiers, B-4000 LIEGE

Tél. : 00 32 (0) 4 232 86 02/80 ; fax : 00 32 (0) 4 232 86 04

E-Mail : [chantal.douette@prov-liege.be](mailto:chantal.douette@prov-liege.be)

<http://culture.prov-liege.be>



- "L'arbre dans la mer"  
- Acier Cor-Ten  
- Hauteur: 5m - fût: largeur 0,50m  
- Photographie: Gilles Destexhe  
- Exposition "Arbres d'Acier" - Jehay 2008.

# Cadere : la peinture en question.

Musée d’Art Moderne de la ville de Paris. Du 14 février au 11 mai 2008.

Cadere fait un *come back* à Paris. Ce n’est pourtant pas dans son port d’attache (quittant la Roumanie en 1967 à 33 ans) qu’il a trouvé le plus d’écho. En effet, son travail a été bien mieux réceptionné en Belgique, en Italie, en Allemagne, en Angleterre et puis à New York qu’en France où l’on prenait le personnage pour un farfelu tandis qu’il échafaudait une œuvre sacrément radicale. Le nombre de pièces et de documents d’archives provenant de collections belges est étonnant. La contribution de Bernard Marcelis à cet événement influe en ce sens. Il faut dire que le critique belge représente la mémoire vive sans doute la plus fournie au sujet de cette œuvre. Rien d’étonnant donc à ce qu’il soit l’auteur du (premier) Catalogue Raisonné fraîchement sorti, très précis et étayé (dont il attend néanmoins que d’autres détenteurs de pièces se fassent connaître). Par ailleurs, la reconstitution de quatre expositions qui se sont respectivement tenues en galerie à Bruxelles, Milan, Berlin et Liège rend compte de l’accueil favorable réservé à l’artiste sur ces territoires, en plus qu’elle offre une très belle distribution dans l’espace de pièces isolées ou en série.

Ceci étant, l’exposition itinérante (Baden-Baden, Paris, Maastricht) prend un relief particulier en se déroulant aux côtés de Buren et de Toroni qui habitent désormais les murs du Musée d’Art Moderne de la ville de Paris. Ce sont eux qui furent les contemporains de Cadere et

dont il se démarque à l’époque pour fonctionner en électron libre. Or, avant même d’accéder à l’exposition proprement dite, différentes barres de bois rond attirent notre attention, l’une à proximité de l’œuvre pérenne de Toroni et deux séries de huit accrochées en avant-scène de la « Danse de Paris » de Matisse et du « Mur de peinture » de Buren en vis-à-vis depuis 2006. Cette entrée en matière vaut son pesant d’or, l’œuvre renouant avec ses origines. C’était du moins le cas au vernissage. Entretemps, la barre de bois rond (B 61) proche du Toroni, a également rejoint la salle Matisse sur demande, dit-on, de la prêteuse insatisfaite de le voir dans un lieu de passage (et trop facile à dérober). Aussi la retrouve-t-on en appui contre le mur, au pied de la fresque de Matisse. À cette place, elle dénote et retrouve une part de sa nature subversive à l’égard de la forme picturale traditionnelle (en même temps qu’elle gagne en sacralisation). Quoiqu’on en dise, malgré la disparition (précoce) de son auteur qui déambulait la barre de bois rond à la main ou à l’épaule, en rue ou dans les espaces d’exposition avant d’être invité à l’exposer, l’œuvre ne prend pas une ride et multiplie au contraire sa force de frappe. C’est ce que démontre « peinture sans fin » a fortiori dans cette promiscuité.

Car Cadere est peintre et à ceux qui en douteraient encore, une toile noire traversée de fines tiges de bois peint (retrouvée à la veille du vernissage après 40 années de disparition) est là pour l’accréditer. Il est peintre parce qu’il travaille la couleur



André cadere, promenade documentée par Fleischer. Paris, 1ère expo d’une barre de bois à la galerie Yvon Lambert en 1970... (gal. MTL), à Milan (gal. Fr. Lambert), à Berlin (gal. Skulima) et à Liège (gal. Vega)

et qu’il crée des « tableaux ». À ce titre, il est absolument fasciné par l’œuvre de Buren dont il se fait le supporter lorsqu’elle est censurée à Cologne dans *Projekt’74 – Kunst bleibt Kunst* où Buren avait joint à sa bande de lignes de 6,7 cm le postulat *Kunst bleibt Politik*. Alors, Cadere se présente sur les lieux avec une barre de bois rond entièrement recouverte de papier blanc en guise de protestation. Parallèlement, il est tout aussi intéressé par les empreintes de Toroni. C’est au vernissage de l’exposition de ce dernier à la galerie Yvon Lambert en 1970 qu’il aurait montré pour la première fois une barre de bois peinte telle une peinture qui n’a pas de sens, ni haut, ni bas, ni endroit, ni envers et qui est mobile. Ce que Buren et Toroni n’étaient pas arrivés à produire, Cadere l’invente : une peinture désolidarisée du mur blanc, autonome et par voie

de conséquence, indépendante du musée, de la galerie et de « l’appareil » qui fabrique de l’art. Cadere n’en démord pas. Il s’agit de redonner à la peinture une existence en tant qu’elle tisse un rapport visuel et social avec son public, où qu’il soit dans la rue, dans le métro, au café ou dans un lieu d’exposition. Et non parce qu’elle adopte un mode décoratif en adéquation avec l’institution qui impose ses lois et recense ce qui est de l’art et ce qui n’en est pas. Les barres de bois rond échappent à ce dictat du fait de leur mobilité. Le caractère dérangeant de leur intrusion par l’artiste qui s’introduit muni d’une barre ici et là, le trouble qu’elles sèment et enfin, leur flexibilité à pouvoir être exposées en appui contre le mur, au sol, sur le rebord d’une plinthe, dedans, dehors, au pied de la Tour Eiffel ou accrochée au mur concourent à la réalisation d’une œuvre de peinture libre et affranchie du système établi.

Cependant, le problème reste entier de saisir comment ce travail opère en tant que peinture et pas sculpture, installation ou happening. Il est en effet, plus facile de comprendre que Gilbert & George (fervents admirateurs de Cadere) aient donné forme à une *living sculpture* en se dressant sur deux socles, le visage couvert d’un pigment argenté, car leur intervention respecte la tridimensionnalité propre au médium tandis que l’œuvre majeure de Cadere ne souscrit pas à la bidimensionnalité spécifique à la peinture. Et ce n’est pas ergoter sur les mots que soulever cette affaire. Au fondement de la peinture, il y a la couleur et la forme plane déjouée grâce à l’illusion et au trompe l’œil depuis la Renaissance, deux façons de faire que condamne le modernisme greenbergien prônant une stricte adhésion aux paramètres essentiels de la

peinture (pour aller vite). Cadere, passe-t-il outre ce lourd tribut laissé à la postérité ? Certainement. Avec cette acuité géniale, il redonne à la peinture sa qualité de « tableau » c’est-à-dire de scène délimitée par un cadre. Lorsque l’artiste arpente l’avenue Louise avec une barre méticuleusement peinte (selon un ordre de permutation des couleurs présentant une erreur), cela a pour effet de tracer un cadre et de définir un hors-cadre (en mutation ni plus, ni moins qu’au cinéma). Bien sûr, ce cadre n’a plus rien d’une réalité physique ou tangible, mais on peut aisément s’imaginer que la situation détermine la formation d’un espace singulier et distinct du milieu ambiant. Du seul fait de sa présence en compagnie d’un objet hétérogène peint, Cadere circonscrit les bords d’une scène avec un dedans et un dehors. En la regardant, le spectateur se tient au-dehors du tableau et lui donne forme. S’il prend part à la scène (en discutant avec l’artiste ou en touchant la barre), il franchit les limites du tableau qui s’estompe sous ses yeux.

Entre peinture et tableau, il y a une nuance qu’escamote aisément la langue française. Cadere l’a repérée en qualifiant son œuvre de « peinture sans fin » dans son déroulement temporel mais aussi dans son expansion spatiale. De concert avec lui sur ce dernier point, j’ajoute : qui a jamais dit qu’un tableau devait être à deux dimensions ?

Isabelle Lemaître



François Michaud, commissaire avec Bernard Marcélis de l’exposition Cadere.

**L.P.:** Cadere débute en 1972. Il n’expose pas. Il est dans les vernissages des autres, il s’impose aux galeristes, il se balade dans la rue avec son bâton... Et puis, subitement, ce flamboyant nomade devient progressivement blanchisseur de son œuvre en se laissant récupérer par le marché. Pourrait-on dire qu’il termine sa carrière en cul-de-sac ?

François Michaud : Evidemment, il y a toujours un mouvement mécanique d’aller-retour. C’est à rapprocher de la démarche de Gerry Schum, qui était producteur de films. Lui, ne dit pas comme Cadere qu’il se situe en dehors du marché et que l’art ne doit pas être vendu, il dit simplement qu’il faut mettre en place de nouveaux systèmes d’échanges.

## François Michaud: « Comment montrer quelque chose qui a été marqué aussi fort par la présence directe de l’artiste? »

Reprenant la phrase de Szeemann « les attitudes deviennent formes », ils disent tous deux : il faut sortir du triangle collectionneurs, galeries, ateliers. Je n’inclus pas le musée parce que l’institution muséale est encore totalement réticente et étrangère à ce genre de proposition. Que ce soit Gerry Schum ou Cadere en 70 et 73, on adopte les deux positions. Tout en se situant en dehors du circuit classique, on essaye d’y entrer. Récupération ou pas ? La récupération est à double sens. Lorsque Cadere va montrer son travail dans les galeries, il s’impose de la même manière que Garry Schum qui réalise en 1970 le film « Land Art », diffusé en heure tardive sur une chaîne allemande en 1969. Ce film n’est pas perçu comme une exposition mais c’est quelque chose dont il attend qu’il y ait ouverture sur un intérêt nouveau, avec intégration dans des canaux de diffusion plus importants. Dans les deux cas, ils disent par la suite : « Mon travail peut-être vendu ! » Lorsqu’il sait qu’il va mourir, Cadere insiste sur le fait que son travail peut aussi fonctionner comme une œuvre d’art classique. Son travail a une certaine valeur et cette valeur est fonction de l’état du marché à un moment donné. Avec sa barre, on est toujours dans des systèmes mathématiques ironiques, en fonction du code et de la taille, de la dimension et du nombre d’éléments. De la même manière, après son expérience télévisuelle, Gerry Schum (qui se dit hors marché) créa sa propre galerie vidéo. Il essayait de diffuser par les moyens du marché de l’art, tout en se situant toujours à mi-chemin entre les deux pôles.

**L.P.:** Le passage de témoin se fait par le marché. C’est lui qui prend le dernier relais, ce n’est pas l’homme, ni la vie... C’est probablement le problème de l’ego de l’artiste.

## Le cadre de l’institution en question.

**L.P.:** Qui était Cadere ? Le correcteur orthographique de mon ordi pointe le mot “cadre” sur Cadere. De plus, si on reprend l’étymologie latine de son nom, c’est le mot “tomber” que l’on retrouve. Sortir du cadre sans tomber dans le cadre de l’institution était devenu sa préoccupation majeure. À ce titre, une chose est sûre : il vouait une saine inimitié aux petits Napoléons de l’art en France...

**Extrait de “Waterloo”, un texte de Cadere daté d’août 1975 :**

« Tandis que certains zèbres faisaient de la peinture par-ci, par-là, d’autres discutaient politique dans les bistrotis parisiens. (...) Toute dépendance du musée conduit inéluctablement à un état de fascination face à l’institution et à une tentative de prise de pouvoir à l’intérieur de celle-ci. Voilà pourquoi leurs passagères révoltes, leurs opportunistes et spectaculaires retraits, ne sont qu’un masque à leur activité arriviste. Les petits Napoléons, les dictateurs de l’Art en France s’y sont tellement employés qu’aujourd’hui, par la logique des choses, les voici arrivés à quelques bornes de Waterloo. Une situation radicalement différente ne peut apparaître qu’à partir d’un travail indépendant par rapport aux murs et protections des institutions. (...) Ceux-ci, après avoir usé de toutes les ruses pour sauver leurs privilèges, finirent par être contraints à montrer leur vrai visage : celui, dur et bouffi, de policier. »

# KORAAALBERG

ART BRUSSELS /  
18–21.04 '08  
Hall 3

Exhibiting artists:

**Carla Arocha &  
Stéphane Schraenen**  
**Nick Ervinck**  
**Kris Fierens**  
**Joris Ghekiere**  
**Gauthier Hubert**  
**Gudny Rosa Ingimarsdottir**  
**Ives Maes**  
**Perry Roberts**  
**Arno Roncada**  
**Pieter Vermeersch**

CURRENT /  
13.03–19.04 '08

**Gauthier Hubert**  
*Paintings, 1m²*

**Greta Maria**  
*Paintings / Installation*

UPCOMING /  
8.05–21.06 '08

**Nick Ervinck**  
*GNI\_RI, May 2008*

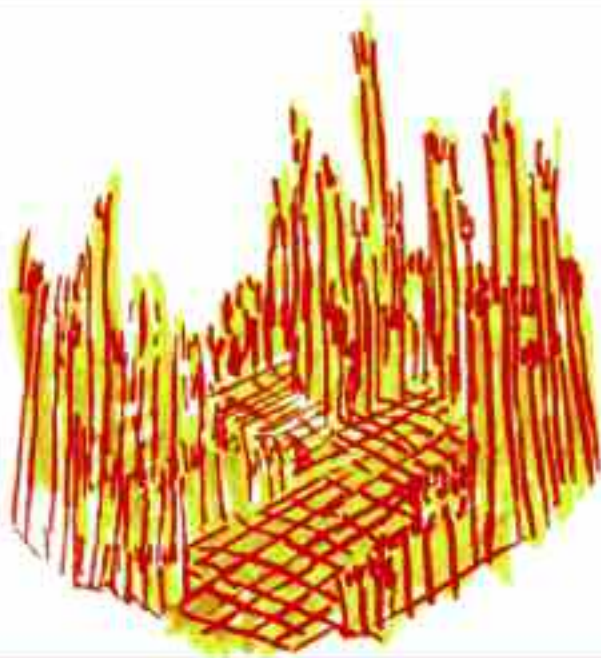
Pourbusstraat 5  
2000 Antwerpen

Open: Wednesday  
till Saturday  
2-6 pm and  
by appointment

T + 32 3 226 06 30  
F + 32 3 248 66 26  
[www.koraalberg.be](http://www.koraalberg.be)



Carla Arocha – Stéphane Schraenen / Installation View (Plexi, Mirror, Steel), The Agency London, 2007



**François Génot**

La clairière  
25.04 - 01.06.2008

 **centre d'art**  
VILLE DE DUDENGE  
DOMINIQUE LANG  
[www.centredart-dudelage.lu](http://www.centredart-dudelage.lu)



**Carine & Elisabeth Krecké**

Double Gloss  
10.05 - 22.06.2008

 **centre d'art**  
VILLE DE DUDENGE  
NEEL LIECHT  
[www.centredart-dudelage.lu](http://www.centredart-dudelage.lu)



Werner Moron, photo Marc Wendelsky

**PAR LA PRESENTE WERNER MORON**

**SE POSITIONNE COMME FUTUR ARTISTE REPRESENTANT LA COMMUNAUTE FRANCAISE**

**DE BELGIQUE AU SEIN DU PAVILLON BELGE DE VENISE**

# ART BRUSSELS

## 26<sup>TH</sup> CONTEMPORARY ART FAIR

### 18-21 april – artbrussels.be

Aeroplastics Brussels | Aiden Moscow | Albion London | Alcedey Brussels | Andersen\_S Copenhagen | Ådsleek Projects Copenhagen | Aschenbach & Holland Amsterdam | Baronien-Francey Brussels | Bärtschi Geneva | Bernier/Étiades Athens | Bittorns New York | Bjerggaard Copenhagen | Blancpain Geneva | Bodhi Art New Delhi | Box Brussels | Brolly Paris | Brown London | Buchmann Berlin - Lugano | Bugdahn und Kämer Düsseldorf | Carreras Mugica Bilbao | Cerami Couillet | Chinese Contemporary New York | Conrads Düsseldorf - Berlin | Crown Brussels | Quito Project New York | D&A Lab Brussels | De Brock Knokke | De Villepoix Paris | de Volders New York | Deweer Olegem | Diez Madrid | Españou2 Barcelona | Faurschou Copenhagen | Fiat Paris | Fournier Paris | Galerie 1900-2000 Paris | Galleri K Oslo | Geukens & De Vl Knokke | Giroux Paris | Godin Paris | Grimm Amsterdam | Grusenmeyer Doule | Guthrie Paris | Hécey Brussels | Host Bekeert Gent | Huikens Brussels | Hussnot Paris | In Situ Asiat | Insem Vienna | Invernizzi Milano | Jamar Antwerpen | Janssen Brussels | JGM Paris | Karpis San José De Costa Rica | Kleinfeldt Leipzig | Karselberg Antwerpen | Krinzinger Vienna | Kudlek Van der Grinten Köln | La Citta Verona | Le Baigne Paris | Lee London | Leo Koenig New York | Les Filles du Calvaire Paris - Brussels | Lia Rumma Napoli - Milano | Loevenbruck Paris | Lorcan O'Neill Paris | Maes & Mathys Antwerpen | Mariani & Norhamme Knokke | Mausner Vienna | Max Estrella Madrid | Meert Brussels | Mennour Paris | Mirini Brescia | Moser Geneva | Mufier Mufier Knokke | Nelson - Freeman Paris | Nicola Walner Copenhagen | Nosbaum & Reding Luxembourg | Obadia Paris | Papillon Paris | Perrot Paris | Photo & Contemporary Torino | Pieters Knokke | Polaris Paris | Prez-Delaet/Leclerc Paris | Rech Brussels - Paris | Regina Moscow | Rein Paris | Rott Amsterdam | Rommendo Amsterdam | Rubenstein New York | Rubicon Dublin | Rumpffhausen | Ruzicka Salzburg | Schmidt Maczolek Cologne | Sels Düsseldorf | Senda Barcelona | André Simons Knokke | Stéphane Simons Knokke | Soskine Madrid-New York | Sparta Onigny | Stolper London | Svestka Prague | Schweizer Antwerpen | Tache-Levy Brussels | Tenit München | Tarasiew Paris | Taylor London | Templon Paris | Thoma Innbruck | Transit Mechelen | Triangle Bleu Stavelot | Tucci Russo Torino | Upstairs Berlin | Vellois Paris | Van Laere Antwerpen | Verhoeve/erden Knokke | Vidal Paris | Vienne Liège | Nicola Walner Copenhagen | XL Moscow | Zander Köln | Zürcher Paris | Zwarte Pantier Antwerpen

YOUNG TALENT: 1/9 Ursunova Roma | AD Galerie Athens | Adamski Aachen | ADN Galerie Barcelona | Alice Brussels | Amaro Lisboa | Apartment Athens | Arquibue Geneva | Art Agents Hamburg | Brachoff/Wiebes London | Cortes Lisboa | Cortex Athletico Bordeaux | De Bruijne Amsterdam | De March Milano | Dependence Brussels | Desimpel Brussels | F.A Projects London | Figge Van Rosen Cologne | Gazon Rouge Athens | Gold London | Grimm München | Groefin Meag Zürich | Hauff Stuttgart | Hustinx Liège | Klemm's Berlin | Levy Brussels | Low Gestud | Lynch New York | Mertens Berlin | Meta JNL Amsterdam | Miliken Stockholm | Mitterrand + Senz Zürich | Mogelishin Valley | Motive Amsterdam | Nyborg Valley | Parker's Box Brooklyn | Salon 94 New York | Schammann Cologne | Skuc Ljubljana | Sutton Lane London | The Agency London | Wentrup Berlin | Zwart Huis Knokke

FIRST CALL: Comic Paris | Duvekleemann Berlin | Fruit and Flower Deli New York | Ibid Projects London | Jozsa Brussels | Lutz New York | Adriana Mihail Bucurest | Office Baroque Antwerpen | Pollezzon London | Potwend Zürich | Shugarts Tokyo | Upstream Amsterdam | Van Zanten Amsterdam | Kera Walner Berlin

Preview & Vernissage | 17 April (invitation only)

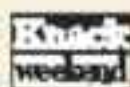
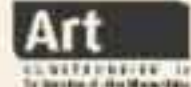
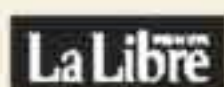
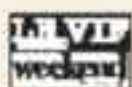
Opening hours | 18, 19, 20 April | 11am - 7pm

Finissage | 21 April | 11am - 10pm

Place | Brussels Expo | Halls 1 & 3

Info | [www.artbrussels.be](http://www.artbrussels.be)

# ING

Attention ! je saignais cette poitrine 1847.  
 Car elle s'est revenue à mon frère  
Cher Garité 28 des deux jumeaux à l'école (Boulogne)

Paris le 26-11-47

Donnez et avec bonheur cette poitrine à l'âme  
 simplement pour que elle représente une âme  
 qui se trouve dans le sein de l'âme  
 qui de l'âme et qui nous rappelle des âmes  
 d'âmes et de notre poitrine à l'âme des âmes !  
 car l'âme est une poitrine qui se trouve  
 l'âme et l'âme à l'âme. Je demandais  
 une âme poitrine à l'âme. L'âme  
 l'âme des jumeaux à l'âme des jumeaux  
 à l'âme des jumeaux à l'âme des jumeaux  
 à l'âme des jumeaux à l'âme des jumeaux

Cher Garité

Paris le 26-11-47.

# Le regard autobiographique d'Eglé Rakauskaitė



Eglė Rakauskaitė. In Honey. 1996. Installation, video- performance, duration 30'

Grande figure de l’art contemporain lituanien, Eglė Rakauskaitė (née en 1967) est connue pour ses travaux uniques et individuels dans lesquels elle combine, avec légèreté et merveille, des valeurs comme la pureté, l’intime et des émotions profondes. Etudiante à l’Académie des Beaux-arts de Vilnius, Eglė Rakauskaitė se détourne des canons académiques, (1) dès ses travaux de fin d’étude, pour se concentrer vers le non conventionnel, la pratique de la performance, l’utilisation de médias comme la vidéo, le multimédia, mais aussi de médiums et de matériaux périssables comme le chocolat, les cheveux (humains), les fleurs de Jasmin, les cerises, le miel, ou la graisse. Éclectisme et diversités des matériaux que l’artiste définit comme un instrument d’ouverture du regard.

Décri par la critique d’art lituanienne Lolita Jablonskiene comme « une artiste unique ne suivant aucune tendance de l’art lituanien », Eglė Rakauskaitė évoque, dans son travail, une expérience humaine privée, intime chargée d’affect et nimbée d’imaginaire, tout à la fois précaire et précieuse, dont l’utilisation de matériaux non traditionnels ne semble être étranger. Chacune de ses œuvres ou presque fait l’objet d’une expérience de l’artiste proche au modèle purement intérieur dicté par les surréalistes. « L’œuvre plastique, écrit Breton, pour répondre à la nécessité de révision absolue des valeurs réelles sur laquelle aujourd’hui tous les esprits s’accordent, se réfèrera donc à un modèle purement intérieur ou ne sera pas ».

Son travail de fin d’étude à l’Académie des Beaux-Arts *Trappe, expulsion depuis le paradis* (1995) est une performance ou une sculpture vivante dans laquelle elle présente une douzaine de jeunes filles communiant en robes blanches dans une rue de Vilnius, liées par leurs longues tresses de cheveux et petits rubans blancs. Leur « union » — physiquement et littéralement parlant — forme un cercle, un seul et même organisme, un seul et même corps, un seul et même visage nous renvoyant à la (sub)conscience collective et l’unité identitaire que pouvait inspirer alors le « Nous » idéologique et utopique communiste. Un « Nous » enraciné où chaque individu est lié à l’« Autre » aussi bien physiquement que mentalement; un

« Nous » où chacun ne peut se défaire au risque de se faire mal ou de provoquer l’effondrement de l’édifice et de son sens; un « Nous » bien que de blanc vêtu, en deuil – recouvert de longs manteaux noirs -, parce que lié, voué à l’unité. Allégorie de l’effondrement soviétique (voire balkanique) ou de l’unité identitaire lituanienne, *Trappe, expulsion depuis le paradis* (1995) présente, à travers une dialectique mariant avec subtilité religiosité et poésie, une identité (lituanienne) multiple, partagée, liée, malgré elle, à sa mémoire, sa réalité et aux devoirs qu’il incombe à chacun. De par l’intitulé de l’œuvre *Trappe, expulsion depuis le paradis*, Eglė Rakauskaitė évoque également la disgrâce d’un « Nous », et l’expulsion d’un paradis fait de destin commun sous le régime soviétique, destiné à se redéfinir, se retrouver et enlever ses longs manteaux – chape de plomb.

Idées d’expulsion, d’emprisonnement que l’on retrouve dans *Be Kaltes Kaltiem, Tinklas* (Pour coupable sans culpabilité, Filet) (1995), auquel on peut y associer le sentiment de fuite et de retrouvaille. *Be Kaltes Kaltiem, Tinklas* est une installation réalisée, de même que *Trappe, expulsion depuis le paradis*, dans une rue de l’ancien ghetto juif de Vilnius lors de la «3rd Annual Exhibition » (1995) organisé par le Centre Soros d’art contemporain de Lituanie. Cette installation est composée d’un grillage disposé en hauteur dans une rue, sur lequel sont accrochés (avec des rubans) des mèches de cheveux de femmes. Poétique nous renvoyant à l’imaginaire et aux questionnements surréalistes, *Be Kaltes Kaltiem, Tinklas* figure une sorte de paroi de cage à oiseaux mis à mal, traverser de toute part, laissant à vue les traces d’une fuite malaisée, d’une mémoire plus que présente. Restant toujours dans le domaine de l’éphémère – que cela soit à travers le procédé (installation) ou les matériaux utilisés -, l’artiste invite le spectateur à s’interroger sur ce qui a pu se passer, sur l’origine et les causes de l’installation, de l’action qui a pu entraîner ces traces de cheveux happés sur le grillage. Dans les œuvres de Rakauskaitė, le spectateur doit être mis en contact avec son inconscient, son identité par un processus de déplacement. Processus de déplacement et questionnement identitaire mis en évidence dans la

plupart de ses œuvres de la fin des années 90 comme *Meduja* (le Miel) (1996), *Taukuose* (Dans la Graisse) (1998) ou *Veidai* (Visages) (1998-1999). Dans sa vidéo-performance *Meduja* (le Miel), l’artiste se plonge dans du miel d’abeille (près de 150 kg), elle prend la position du fœtus et respire à l’aide d’un respirateur qui ressemble étrangement à un cordon ombilical. L’artiste offre aux regards son corps recroquevillé sur lui-même en position fœtale, entre conscience et sommeil, vie et mort, telle une force d’inertie s’opposant obstinément à la puissance des autres et du monde. Dans cette performance, Rakauskaitė se retire du monde du spectacle et de la marchandise pour tenter de recouvrer une authenticité perdue. L’artiste se met à l’écoute de son moi pour se refonder, renaître à soi. Echapper aux codes sociaux et aux formats culturels, se soustraire à l’aliénation généralisée des corps en s’enfantant comme « corps-sujet », loin de la menace du monde, Eglė Rakauskaitė questionne dans *Meduja* une vie, un corps préservé, à tous les sens du terme: de l’Autre, du risque de la rencontre, de la menace, de la contamination. Mais aussi in fine, du monde lui-même. Corps austique et muet, corps replié, refermé, refusé, qui allégorise ainsi le passage à la limite de toute posture artistique de repli sur l’intime. Corps et performance qui n’est pas sans nous rappeler, à cet égard, la performance tenue lors de l’exposition *L’Hiver de l’amour*, en 1994, par la jeune artiste Vidya. Dans *Taukuose*, l’artiste est immergé dans un bac rempli de graisse chaude, liquide et transparente. Progressivement, la graisse se refroidit, devient épaisse et opaque, faisant disparaître le corps de l’artiste dans un blanc annihilateur. La vidéo-performance *Taukuose* présente l’idée de disparition de soi, une disparition progressive se faisant avec le temps et dans un élément (la graisse) synonyme aujourd’hui d’imperfection (esthétique), de rejet, voire de déchet – élément qui n’est pas sans nous rappeler son utilisation par l’artiste allemand Joseph Beuys. Dans *Veidai*, l’artiste opère une sorte de fondu vidéo nous renvoyant à l’idée de disparition de soi de *Taukuose*. L’installation est composée d’un écran sur lequel est projeté deux vidéos de 9 minutes chacune superposées dans lesquelles on voit deux visages se fondre et se confondre. Deux visages mettant en relief deux comportements: celui de l’éveil (haut) et celui de la

méditation (bas). L’œuvre revisite, à l’instar de la plupart des œuvres de l’artiste, le moi, sa conscience comme son subconscient; elle questionne le « Je est un autre », par un processus mettant en évidence l’universalité de celui-ci. Le « Je » devient ici lui, moi, nous. Ces trois vidéo-performances que sont *Meduja, Taukuose et Veidai* exhibent l’intérêt que l’artiste porte sur l’idée d’identité (voire de sa propre identité). Ils annoncent les travaux des années 2000 consacrés à une quête identitaire nomade parcourant les continents et les cultures locales.

L’œuvre d’Eglė Rakauskaitė présente une volonté de recherche de soi bercée par l’éphémère, le temps, l’instabilité, l’intime et le renouveau, une quête de soi n’impliquant que l’artiste.

« J’ai une passion pour la destruction... Les autres accumulent, font des archives, éditent des catalogues, conservent photographies et documentation. En ce qui me concerne, ce n’est pas que je veuille tout oublier, mais lorsqu’un travail est terminé, je n’ai plus besoin de traces de son existence. Et puis, tous ces documents prennent de la place... Quand un travail est fait, il est fait, et il devient, pour moi, comme un corps étranger. Je considère tous mes travaux comme relevant du journal intime. C’est ce que je ressens de plus en plus. C’est normal, car dans le travail je m’agite, je pars toutes les deux semaines pour un nouvel endroit, enchaînant exposition sur exposition et changeant constamment de lieu; tu reçois une bourse et tu vis quelque part, à l’étranger: ce sont des conditions de serre, mais tu n’as même pas un lieu à toi, donc tu pars ailleurs et tu commences à réfléchir et à te dire que ce n’est pas possible d’être autrement; alors tu essaies de prendre de la distance ou d’envisager la vie sous un autre angle; car si tu penses que de toute façon tout cela est temporaire, ce n’est pas très positif. J’ai donc besoin de me concentrer pour comprendre. Je n’ai pas besoin d’impulsions extérieures. Quant à la vie sociale, elle m’est totalement étrangère. Le rapport à l’autre me demande beaucoup d’efforts. Pour chaque travail, il me faut d’abord recueillir des informations, apprendre le plus possible; et, si je voulais intégrer un groupe, partager une vie collective et me confronter à un environne-

ment différent, à une structure sociale quelconque, je sais que je n’aurais jamais assez d’énergie pour le faire. Je ne peux pas être une artiste qui se confronte au public ou qui essaie d’entrer en contact ou de provoquer le spectateur... » (2)

Intégrant dans son œuvre un répertoire de motifs et de signes tirés de la vie quotidienne, les transformant par des modifications d’échelle, de perspective ou d’usage, Eglė Rakauskaitė réalise des installations, des performances ou des sculptures déroutantes, poétiques et souvent dérangeantes, à l’image de *Sorrowful, Faces* (1998), *Another Breathing* (2001-2003), *Days of Being Pathetic: diary reading in Russian*, Garinai. (2002), *My America* (2003) ou *My adress is neither house nor street, my adress is a shopping center* (2004) où les associations inattendues d’éléments ou d’objets sans rapport logique (parfois) entre eux engendrent un sentiment de mystère, d’interrogation. Flou, expérimental, intime, l’œuvre de Rakauskaitė joue sur l’écart entre les choses et leur désignation, contribuant par le biais de l’humour et de l’absurde à créer une sorte de réalisme mystique aux implications identitaires.

Olivier Vargin

- 1 Comme *Hairy (Poilu)* (1994), *For Virginia* (Pour Virginie) (1994-1998), *Sokoladiniai Krucifiksai* (Crucifix en chocolat) (1994) -*Sokoladiniai Krucifiksai nous invoque les installations de bonbons de l’artiste Félix Gonzalez-Torres.*, *Trappe, expulsion depuis le paradis* (1995) ou *Kailinukai vaiku* (Manteau de fourrure pour un enfant) (1996)- *Dans cette œuvre — véritable sculpture surréaliste —, l’artiste invoque le lien entre la mémoire et l’identité, où Rakauskaitė utilise des cheveux pour faire un manteau pendu sur un cintre. Œuvre qui n’est pas sans nous rappeler, à cet égard, les «travaux tissés» de Magdalena Abakanowicz.*
- 2 Propos de l’artiste recueillis par Raimundas Malasauskas, octobre 1999, traduit du lituanien par Akvilė Melkunaite. Pour plus d’informations sur Eglė Rakauskaitė : [www.rakauskaite.com](http://www.rakauskaite.com) ou [www.culturebase.net](http://www.culturebase.net). Pour plus d’informations sur Place@Space – (Re) Shaping everyday life : [www.z33.be](http://www.z33.be).

« *My adress is neither house nor street, my adress is a shopping center* »

Eglė Rakauskaitė, “Privacy protection”

“*Mon adresse n’est ni la rue, ni une maison, mon adresse est un centre commercial.*” *Privacy protection est une série de vidéo-performances interrogeant notre comportement pour ne pas dire notre identité d’homo consumer.* Celle d’un être soucieux de sa vie privée (en se cachant avec un parapluie...), de sa consommation, de son confort (chacun cache son produit préféré sous risque de rupture de stock...), celle d’un individu en quête continue de plaisir (achat puis revente du produit pour pouvoir racheter à nouveau...)

On peut découvrir le travail d’Eglė Rakauskaitė lors de l’exposition Place@Space – (Re) Shaping everyday life à la Galerie Z33 à Hasselt, du 16 mars 2008 au 25 mai 2008. Une exposition collective réunissant pas moins de 13 artistes et collectifs dont Arturas Valiauga (Lituanie), Reconfigurable House Team (Hongrie), Haruki Nishijima (Japon), ou Paul Casaer..., portant un regard sur la place des nouvelles technologies dans notre société. Une exposition « plurielle » composée de lectures, de performances, de films... invitant le spectateur à expérimenter son espace et l’impact des nouvelles technologies sur celui-ci.

# PANORAMIQUE SUR HIER AUJOURD’HUI

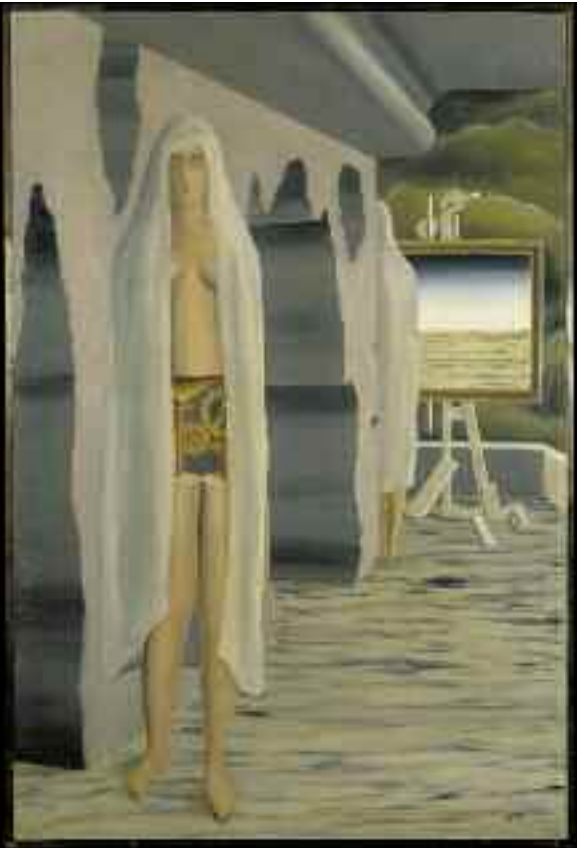
La société Würth - et son mécène Reinhold Würth - après avoir ouvert plusieurs musées à travers l'Europe, dont un à Turnhout, vient d'ériger près de Strasbourg un bâtiment capable d'abriter une infime partie de sa colossale collection. D'un Kirchner de 1913 à un Balkenhol et un Knoebel de 2005, quelque 80 œuvres invitent à passer du moderne au contemporain.

Situé dans la zone industrielle d'Erstein, le musée a été conçu par Jacques et Christian Vergély selon une architecture minimaliste destinée à donner toute leur valeur aux pièces exposées, notamment en privilégiant l'apport de la lumière naturelle et en laissant des espaces suffisants pour la respiration des œuvres. Dès l'entrée, le monde bascule : un autoportrait de Baselitz et une sculpture miroir convexe de Kapoor mettent le visiteur tête à l'envers avant qu'il ne pénètre dans une section confrontant art et mythes. S'y côtoient Kiefer, agressif, Immen-dorff foisonnant et Balkenhol hiératique, liens évidents entre le passé et l'actualité historique. L'expressionnisme du début du 20e siècle offre pêle-mêle une vigoureuse dévoration vampi-

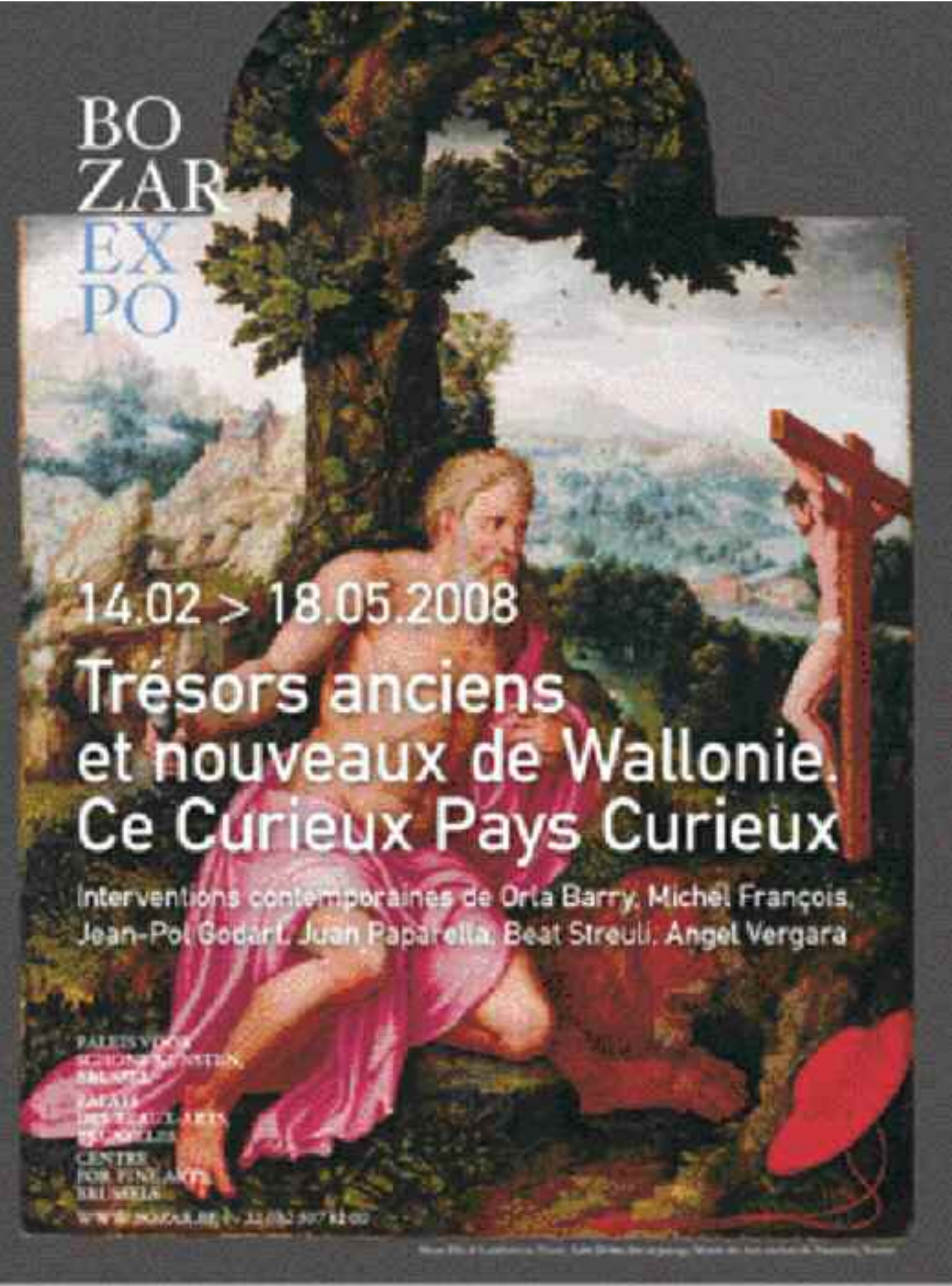
rique du couple selon Munch, une danseuse polychrome de Kirchner, un paysage plus que fauve de Scherer, un portrait post-cubiste de Picasso. Tandis qu'éclatent çà et là, les vigueurs de Middendorf, Hödicke, Nitsch et Lipertz. Le passage au surréalisme se fait grâce à un Magritte peu connu où se retrouvent ses recherches d'un espace bousculé par le temps rêvé. À côté d'un Miro et d'un Masson plutôt quelconques : des Arp d'une sensualité lisse, un Tinguely incisivement drôle de la série des « Philosophes », une photo surprenante de Hemmert englué dans un jaune lumineux. L'art construit affiche ses classiques avec un fort beau petit Kupka, un Fleischmann quasi musical, des Herbin colorés, un Dewasne labyrinthique, deux Aurélie Nemours contrastés près d'un Hertaux de veine similaire, un Ackermann sophistiqué, un Albers flamboyant, un Magnelli et un Poliakoff en demi-teintes, un Soto aux palpitations métalliques sur infini bleuté, un Vasarely combinatoire. Fruhtrunk s'apparente à ce dernier par son travail sur le mouvement, un mouvement que Morellet traduit en couleurs et simplicité, que Stankowski tisse et entrelace. En fin de parcours, découverte des continuateurs de la génération

1940, agenceurs de monochromies que sont Monkiewitsch et Knoebel. Fontana incise le jaune solaire pour percer son mystère. Hartung suit les mouvements cosmiques du ciel tandis qu'Uecker les traduit, telle la limaille déplacée par un aimant, en cloutant objet et surface jusqu'au vertige. Richter ne pouvait être absent de cette collection. Il y est avec un monochrome gris parcouru d'un réseau de traces de doigt et par une synthèse de traits gestuels et d'empreintes sur fond polychrome en une thématique opposant pérennité et temporaire. Rose et Girke peignent l'évanescence et le fugace. Graubner, lui, laisse le regard s'évader au sein de mystérieuses turbulences mauves. L'ensemble alterne des créations de maîtres essentiels du 20e siècle dont, finalement, on ne se lasse guère. Il incite à découvrir des formes plus actuelles et devrait, dans les années à venir, jouer un rôle non négligeable pour un panorama patrimonial éclectique de l'histoire récente de l'art.

Un monde à part, musée Würth, rue Georges Besse, zone industrielle ouest, Erstein, jusqu'au 21 septembre. Info : [www.musee-wurth.fr](http://www.musee-wurth.fr)



« L'âge des merveilles » de René Magritte © ADAGP Paris



Reconstitution de la salle à manger de la Villa Natacha à Saint-Jean-Cap-Ferrat. © François Fernandez

## LA DONATION TÉRIADE : UN PAN DE L'ÉCOLE FRANÇAISE

Régulièrement, le musée Matisse sort des fragments de la donation Tériade. L'éditeur d'art a laissé un fonds considérable de livres signés par les plus prestigieux artistes des années 50 installés en France.

Cette fois, en plus des gravures, des tableaux, des éditions bibliophiliques, le musée accueille la reconstitution du salon des Tériade, ajoutant ainsi une note familière à la collection. Matisse y a dessiné une céramique végétale et un vitrail ; Giacometti a conçu un lustre, Laurens la sculpture d'une « Silène ailée » et la fontaine rétablie en annexe.

Cette curiosité est accompagnée d'une série d'huiles dues au pinceau de Fernand Léger. *Le roi de carte* offre la géométrie d'un cubisme fantasque ; le *Nu à la branche* articule sa dynamique à partir de parallélismes verticaux adoucis d'arrondis ; *Fleurs et dominos* joue d'une exubérante polychromie sur une facture enfantine ; *Nature morte devant la fenêtre* revient à une composition rigoureuse ponctuée de cernes nets.

De Matisse, voici une lumineuse et translucide *Jeune femme à la pelisse* ainsi que des travaux destinés à illustrer divers livres. Miró a créé un *Ubu* en céramique qui annonce le *Rhinocéros* d'Ionesco. Picasso a laissé une vigoureuse *Tête de femme couronnée de fleurs*. André Beaudin a dilué ses *Acrobates* dans une verdure diaphane et Francisso Borès a revu le *Déjeuner sur l'herbe* en chorégraphe. Les quinze gouaches signées Rouault *Divertissement* ont une densité humaine émouvante. Chagall reste fidèle à sa thématique teintée de féerie avec ses *Amoureux au bouquet*.

Des photos de Cartier-Bresson complètent les souvenirs. Quant aux générations suivantes, elles sont représentées par Charalabidis qui rend hommage à l'éditeur au moyen d'un *Trompe l'œil* virtuose et symbolique. Le livre qui accompagne l'expo fourmille de témoignages divers, analyse les œuvres et les remet dans le contexte de l'histoire de l'art et de la production réalisée dans les ateliers pour les publications de Tériade.

M.V.

Au musée Matisse, Palais Fénélon à Cateau-Cambrésis, du mercredi au dimanche de 10 à 18 h. Dominique Szymusiak, Anne Coron, « La donation Alice Tériade », éd. Gourcuff Gradenigo, 136 p. (25 E)

Charleroi

# Incise nous procure du plaisir, il donne aussi du sens à notre présence.

Un entretien avec Marie-Noëlle Dailly et Benoît Dusart

**FluxNews.: Quelles sont vos motivations personnelles ? Qu'est ce qui vous a poussé à créer incise ?**

Comme souvent, les choses se passent un peu par hasard. C'est une combinaison d'éléments, une configuration particulière d'intérêts et d'opportunités qui ont conduit à créer Incise : d'abord la situation de la ville, il a y deux ans : les « affaires » soufflaient un vent tantôt triste et déprimant, tantôt libérateur ... Nous avions envie de nous engager, de faire quelques chose, à notre échelle, pour cette ville. Par hasard, en se promenant dans un des passages couverts du centre, on a découvert une vitrine à louer. L'architecture, la lumière, la situation urbanistique à la fois en dedans et en dehors de la ville, la légèreté de l'investissement tant financier que structurel ont rendu la chose désirable. Ensuite les artistes, tous ceux qu'on a rencontrés, ont répondu positivement au projet.

Charleroi nous semblait un terrain à investir. La ville est loin d'être un désert culturel. Avec le BPS22, Charleroi Danse et le musée de la photo, nous avons des institutions qui programment de très bonnes choses. Mais il manque à Charleroi cette sorte d'émulation continue qui anime des villes comme

Bruxelles, Gant ou Anvers. Excepté Cerami, il n'existe quasiment pas de petites structures dédiées aux arts plastiques.

Nous voulions nous approprier la ville, nous inscrire sur son territoire et interagir avec tous. Incise fonctionne donc comme un contre point, comme un insert. Notre espace se situe dans une galerie commerçante, il est minuscule mais dialogue avec un espace énorme. Les artistes invités ont jusqu'ici réussi à tirer parti des contraintes du lieu. Les œuvres débordent du cadre et c'est réellement fascinant. Comme nous fonctionnons sur un rythme lent, nous pouvons nous permettre de travailler avec les artistes en amont de leur exposition. Ils ont du temps – plusieurs mois – pour élaborer leur proposition. Durant cette période, nous devenons progressivement intimes du travail qui sera présenté. Les artistes sont également invités à concevoir le carton, de même qu'ils peuvent s'approprier le site web, le drink, etc.

**Pourquoi dans une surface commerciale ?**

L'intérêt de cet emplacement est qu'il se situe sur une des artères principales du centre ville, ce qui offre de s'adresser à un public nombreux, à priori non averti et distrait. Surprendre le passant, aller à sa rencontre, susciter



quelque chose, un trouble ... Nous souhaitons proposer au regardeur averti ou non un espace de questionnement. Il ne s'agit pas de distraire le passant mais de s'adresser à lui, il ne s'agit pas de décorer l'espace mais de s'y confronter ...

Si l'intervention interagit avec ses conditions de monstration, son approche reste indissociable du questionnement propre à l'artiste. C'est ce rapprochement, ce qu'il va produire, qui nous captive, qui nous anime.

**Comment le public réagit t il ?**

A priori, on pourrait se dire que le dialogue est impossible. Que jamais un public populaire ne sera touché par ce que nous montrons. Pour emprunter à Bourdieu, la culture « légitime », sous toutes ses formes, peut aussi agir comme source de violence symbolique ...

Mais il est peut-être possible d'éviter ces écueils si de bonnes conditions de

réception sont mises en place. Le fait d'être présent dans l'espace public est important. La durée des expositions est aussi un facteur qui nous semble déterminant. Etre confronté à une œuvre d'art au quotidien, pouvoir l'appréhender sur la durée, en dehors des rituels imposés par le cadre des expositions classiques fait que, devenue une balise sur un territoire familial, elle peut être « adoptée » plus facilement. Nous veillons aussi, lors des rencontres organisées avec le public, à expliquer la démarche de l'artiste. Les gens ne sont pas insensibles. Tout le monde est curieux. En retour, l'art valorise les gens, les lieux. Il est surtout un moyen d'émancipation important.

**En l'absence de visée commerciale, quel est le but du jeu? qu'attendez vous de ce genre d'événement ?**

Incise est une association de fait. Une structure légère qui ne réclame quasiment aucune intendance. Nous nous étions dis que les frais liés à Incise ne devaient pas dépasser le remboursement mensuel d'une TV plasma! Nous fonctionnons donc avec peu de moyens mais avons réussi jusqu'ici à nous débrouiller. C'est même tout le sel de la chose.

Au départ, beaucoup de gens n'ont pas compris : « Vous devriez au moins rentrer dans vos frais! » Doit-on le faire lorsqu'on va au resto ou au concert ? Incise nous procure du plaisir, il donne aussi du sens à notre présence ici.

C'est plutôt une sorte de don, au sens anthropologique du terme. C'est-à-dire un don pour tisser des liens, y intégrer le maximum de gens qui, de milles façons, nous le rendent bien.

Nous accueillerons prochainement un projet lié à cette interrogation. Avec ses élèves de quatrième technique de qualification en pratique artistique, Stéphane Robert, un ancien de l'ERG, va proposer une sorte d'happening qui intégrera les passants dans un projet lié à l'échange. Les traces de cet évènement seront visibles dans la vitrine durant les vacances d'été. Il n'est pas question pour eux de produire une œuvre d'art, mais de nourrir une réflexion sur la relation entre ce dernier et le public.

**Quelle est la proposition d'Alain Bornain ?**

Après Serge Giotti et Raphaël Van Lerbeghe, Alain Bornain a créé une pièce qui s'intègre parfaitement dans le contexte d'une galerie commerçante. De loin, tout fait penser à une réclame défilant sur un journal lumineux. Mais les phrases qui s'y lisent renvoient à tout autre chose. L'artiste étend ici son questionnement sur les attaches de notre lien au monde de même qu'il déploie, dans une approche critique, un questionnement sur la nature de ces liens.

Le fond noir sur lequel il a choisit de laisser glisser ces assertions agit comme un miroir, reflétant non seulement les corps, les regards mais aussi quelques éléments du paysage qui entrent alors en résonance avec le contenu des messages. Messages qui par ailleurs ne parviennent pas à se fixer, ne font que passer au même titre que le flux des promeneurs.

Incise, espace d'exposition ouvert 7 jours sur 7 et 24h sur 24. Passage Bernard, 139, bld Tirou 6000 Charleroi [www.incise.be](http://www.incise.be)  
E-mail : [info@incise.be](mailto:info@incise.be) Tel : 0479/33.48.99

## Beggar: L'art d'occasion en point de mire...

Art Brussel

Sébastien Delire inscrit sa démarche dans le créneau art-économie. On se souvient de sa performance en tant que cireur de chaussures lors de la dernière édition d'Art Brussels, dans le stand de Frédéric De Simpel. Il remet le couvert cette année en pointant le gobelet du mendiant comme valeur d'échange. Le jeu est simple. L'artiste, en échange de quelques pièces, acquiert le gobelet du mendiant et le réinsère sur le marché de l'art. Il sera en effet proposé à un collectionneur qui pourra, à son tour, l'emporter en échange d'argent. Ce dernier pourra à son tour l'échanger contre une somme plus importante.

Sébastien Delire aborde ici un questionnement sur la problématique du marché de l'art et de ses plus-values.

**L.P.: : Pourquoi cette attitude? Le quotidien peut-il être perçu comme un jeu esthétique? Si tu touches une plus-value, vas-tu reverser un pourcentage aux SDF?...**

S.D.: Le quotidien, ce sont les petites choses qui nous entourent et que, bien souvent, on ne regarde plus ou trop peu. On nous a appris à vivre avec, sans se poser de questions. Plus qu'une réponse, mon travail est une question... Question sur le milieu de l'art au sein duquel j'évolue et sur le monde qui nous entoure, sur les petites autorités, inégalités et paradoxes... Toute une série de questions qui en amène d'autres.



Je souhaite que, pour cette œuvre, on parle d'économie. Dans ce paradoxe, on peut évoquer l'économie de moyen de réalisation, sa simplicité pour aller vers l'essentiel.

La tendance est au spectaculaire. Or, mon œuvre reste dans le mesurable et le regardeur reste dominant face à ce qui lui fait face. Le gobelet, qui était à même le sol, sera surélevé de 90 cm pour, peut-être, nous faire prendre conscience de notre bassesse.

Par ce gobelet, l'imagerie du quotidien nous offre un autre regard, une autre perspective. Est-ce politique ou révolutionnaire? Je ne le pense pas. Il y a bel

et bien eu une relation avec le mendiant. On peut parler d'échange, voire de transaction, car transaction d'argent il y a eu. Je lui ai donné ce qu'il désirait et lui, ce que je désirais.

Est-ce esthétique? Au départ, non. J'ai agi sans penser à ça et il a été conçu sans cette intention. Il a été conçu, récupéré dans nos rebus, pour répondre à un besoin. Il est certain que le regard qu'on lui porte à présent diffère, puisqu'on lui a attribué une autre fonction, née de son rehaussement.

Mais est-ce que sa fonction a véritablement changé? Je ne considère pas ceci comme étant de l'art et je ne me considère pas moi-même comme un artiste, mais il s'avère que j'évolue dans un cadre restrictif. L'attitude et le questionnement m'intéressent. Là où on souhaite mettre une formule, un formatage, un étiquetage, je me retire

pour laisser les penseurs, critiques, amateurs et autres spéculateurs interpréter à leur guise.

L'art doit-il répondre à la fonction de commentaire lié à la vérité et à la morale? On peut parler d'un art d'occasion. D'une occasion de parler, de se questionner et même d'une bonne occasion d'achat. Il est sûr que dans une société où le pouvoir et le prestige ont la cote, cette œuvre minimaliste et simple marque la négation du pouvoir. Il ne restera pour finir que la « provocation », le tabou de revêtir le manteau du mendiant.

**Conférence à Mons organisée par le Conseil National belge des Arts Plastiques CNAP – AIAP / UNESCO**



Francis Desiderio, responsable du CNAP

ponsable du CNAP Les artistes dans le champ des arts plastiques en Communauté française.

Ariane Fradcourt, Directrice du Service des Arts Plastiques de la Communauté française

Le rôle de la Maison des Artistes de Paris Remy Aron, Président de la Maison des Artistes de Paris

Aspects juridiques et légaux de l'activité professionnelle des artistes plasticiens Pierre Jeanray, Avocat

Questions — réponses avec la collaboration de Marie-Magdeleine de Meeûs.

**RDV le 9 mai 2008 de 14 à 16h au Mundanéum rue de Nimy, 76 7000 MONS**

Entrée gratuite

Réservations : il est nécessaire de réserver avant le 5 mai 2008 . [marjorie.billo@cfwb.be](mailto:marjorie.billo@cfwb.be)

Rens.: Francis Desiderio

04 / 227 38 50 – 0477 / 34 70 25

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

Modérateur: Alain Delaunois Introduction de Francis Desiderio, res-

# Trilogie d'avant-garde : Klee - Boulez - Fabre

Soixante ans après les expositions que le Palais des Beaux-Arts lui a consacrées (1) Paul Klee (1879 – 1940) revient dans ses salles. Autant dire qu’entre-temps beaucoup de manières d’envisager l’Art moderne ont évolué ; alors qu’une dizaine d’années seulement après le décès du plasticien, montrer ses travaux au public équivalait à une sorte d’hommage posthume, nous pouvons aujourd’hui pénétrer davantage dans ce que fut une vie entièrement consacrée à traduire en traits et en couleurs tout son environnement et apprécier la richesse de son message.

Certains autobiographes ont adopté l’écriture pour rapporter faits et gestes de leur existence : romancés ou véridiques, les textes relatent et ponctuent les événements quotidiens. Paul Klee, en témoin attentif de toutes les scènes — du théâtre à la musique — les interprète à sa manière avec une rigueur non dépourvue d’autodérision. Dès son plus jeune âge, il s’intéresse au monde théâtral, ses parents, musiciens, lui ayant fait voir les opéras joués à Berne ou à Munich. Tout au long de sa vie, il reste passionné de représentations, lesquelles seront sources d’inspiration : masques, acteurs, marionnettes, cirque. L’univers de Paul Klee s’ouvre sur de multiples horizons, dont certains n’avaient jamais été explorés : entre autres, ses rapports étroits avec la mélodie et le rythme. Sans oublier sa passion pour le théâtre, dont il joue le rôle de l’acteur principal, observant le monde, surtout artistique, en pleine transformation autour de lui. Si on y ajoute son intérêt suivi pour le Bauhaus (2), on comprend qu’à lui seul Paul Klee représente non seulement son époque, mais tout un pan de la créativité des premières décennies du XXe siècle, pratiquement inconnu jusqu’à nos jours.

On ne peut qu’admirer avec quelle compétence les responsables du Zentrum Paul Klee de Berne (3) présentent au Palais des Beaux-Arts toutes les facettes de ce témoin incontournable pour qui veut étudier cette



Paul Klee ©Sabam Belgium 2008

époque, et la marque dont elle a imprégné toute notre modernité. Paul Klee se place au milieu de ses contemporains, les observe et les considère comme ses propres créations : que ce soient les scènes des vraies représentations théâtrales ou celles de la vie quotidienne, il assimile les unes aussi facilement que les autres, ses dessins constituent un inventaire pluriel de l’ambiance culturelle.

Dès l’âge de sept ans, il étudie le violon et joue dans un orchestre à Berne, à 20 ans il apprend la peinture et le dessin à Munich où il assiste à la création d’opéras de Mozart, de Wagner de Shakespeare (e.a. !) croquant sur ses feuillets attitudes et gestes des personnages. Dans ses dessins, nombreux sont ceux dans lesquels le trait est à peine esquissé, tracé, comme s’il voulait faire l’économie de la mine ou de l’encre ! Humilité vis-à-vis des sujets ou effacement de l’artiste créateur ? Il donne parfois l’impression de tendre à imiter l’art brut ou le dessin des enfants, sans perspective, aux motifs

incohérents et disproportionnés. Il ne tient pas compte de la réalité, ce qui importe, c’est d’exprimer. Les titres ont souvent leur importance, parce qu’ils aident à comprendre la représentation.

L’œuvre de Paul Klee ne compte pas de grands formats. Il réduit ses compositions aux dimensions « carnets de notes » ou feuilles de format A4 (environ). Une peinture à l’huile (Architecte à la fenêtre – 1919) sur papier de 50 x 41,5 cm, ou encore une huile sur tempera de 59 x 70 cm (Rocher artificiel – 1927) constituent



Jan Fabre, Tannhäuser. Photo Wonge Bergmann.

déjà des tableaux de « grandes » dimensions. Le Bauhaus a constitué une pépinière d’artistes dans de nombreux domaines, en dehors même de l’architecture -Arts plastiques et Art dramatique suscitent les rapprochements et voient naître des groupes de travail, révélant des affinités électives entre les créateurs -Paul Klee y fré-

quente e.a.Wassily Kandinsky qu’il avait déjà rencontré en 1911, participant aux activités du « Blaue Reiter », mais Klee approfondit l’analyse de la recherche picturale. Sa démarche se veut opposée aux moyens esthétiques et analytiques pour illustrer la vie quotidienne et, pour expliquer sa position apolitique, fait allusion à la lutte des classes. Il prétend toutefois que le dialogue entre artiste et nature reste indispensable.

L’arrivée au pouvoir du régime nazi marque une rupture dans la vie de Paul Klee : il quitte le Bauhaus et se réfugie en Suisse, où il sera considéré avec une certaine suspicion, étant donné son existence « avant-gardiste », depuis son installation en Allemagne, en 1906. À partir de cet exil, et malgré ses retrouvailles avec son pays natal, certaines de ses œuvres expriment l’angoisse, ou

plaire dans l’atelier. Pierre Boulez reconnaît la capacité de Paul Klee à traduire en peinture des structures musicales, il leur confère une tout autre dimension insoupçonnée. Paul Klee, par le jeu entre lignes et espaces, tente de reproduire la mélodie, les espaces vides rappelant les intervalles de la notation. Le rythme est figuré dans ses « portées musicales ». À quel point l’étude des réalisations tant plastiques que théoriques de Paul Klee, lorsqu’il enseignait au Bauhaus, a-t-elle influencé les créations de Pierre Boulez ? Dans son ouvrage « Le pays fertile » ce dernier a analysé l’œuvre de Paul Klee sous les angles de la composition contemporaine et de la théorie musicale (4). Hasard de la programmation (protéiforme) du Palais des Beaux-Arts ou volonté délibérée des responsables de faire coïncider les deux manifestations inaugurées à quelques jours

## Le V et le W, quelques notes sur une autobiographie posthume.

Edouard Levé. Suicide. POL 2008.

Devant l’émotion qu’a suscité le suicide d’Edouard Levé, il semble difficile d’aborder son dernier livre la tête froide. Si ses œuvres photographiques postulaient un réel dédoublé et inaccessible, son *Autoportrait*, pourtant flegmatique, avait d’un coup établi l’illusion d’une intense proximité. *Suicide* restera la note laissée par un ami. Comment ne pas en faire une clé pour relire son travail à l’aune de cette fin brutale ? Ecrire maintenant sur ce livre, c’est prendre le risque de glisser insensiblement de « *Suicide* » à « son suicide », et de ne pas y voir l’œuvre. Chaque mot pèse plus que son poids maintenant. Ses photos publiées en sa mémoire, et a fortiori l’ésotérique *Fictions*, semblaient avec le recul toutes être des auspices morbides. Considérons un instant ce livre hors de son contexte. *Suicide* est un texte simple, fait de fragments plus ou moins longs dont l’agencement donne l’impression

d’être le fruit d’un certain hasard. Chaque phrase est un constat sans fioriture. C’est la confirmation d’une écriture directe de la part de celui qui disait se méfier des textes qui résistaient à la traduction (cf. *Autoportrait*). Pourtant *Suicide*, très empreint de ses modèles, n’était pas encore le texte de la maturité. On pense à Perec évidemment, un auteur qui aura eu une grande influence sur toute une frange de plasticiens... Et si *Œuvres* ou *Journal* reflètent cette assimilation diffuse par la sphère artistique à partir d’*Autoportrait* il s’agit d’une filiation avouée : *Adolescent, je croyais que* La Vie mode d’emploi *m’aiderait à vivre*, et *Suicide* mode d’emploi à *mourir*. Quant à *Suicide*, il s’agit quasiment un pastiche de *L’Homme qui dort*. Mais l’approche littéraire semble être insuffisante pour aborder ce livre qui n’arrive jamais à la hauteur de son modèle car moins profond et moins radical. De longs passages, rompant avec la fragmentation systématique, laissent entrevoir une tentation du romanesque pas entièrement assumée. Par ailleurs, si *Suicide* s’adresse à un « tu », le « je » n’est pas tragiquement absent comme chez Perec. Toutefois, est-il possible nier que cette œuvre soit l’alliance d’un texte et d’un acte : le manuscrit terminé, il ne s’accordait plus qu’une semaine à vivre. L’art peut-il s’approprier la mort sans passer par la représentation ? Celle de Rudolf Schwarzkogler reste une énigme et génère encore son propre mythe. Mais l’acte de Levé est à la fois plus clair et

plus complexe. Ce qu’il nous a laissé n’est pas un mode d’emploi. En tout cas, par son acte, Edouard Levé devient le « tu », cette altérité irrémédiablement muette, mais reste le « je » instance de parole. Je (me) tue. *Suicide* fonctionne bien comme toute les œuvres de l’auteur, où chaque élément doit être lu en miroir d’un autre. Ainsi des séries *Amérique*, *Angoisse* ou *Portrait d’homonymes* dont la banalité n’était déjouée que par les titres de chaque cliché. Et comme *Journal* était une transposition simplifiée de coupure de presse, *Suicide* est peut-être *L’homme qui dort* réécrit de mémoire... *Autoportrait* semblait échapper à cette règle, mais il se lit maintenant directement avec *Suicide* qui s’ouvre comme l’autre livre se fermait : un ami sans nom habillé pour aller au tennis, la raquette à la main dit à sa femme qu’il a oublié quelque chose alors qu’ils sont déjà en route. Ce qu’il a oublié, c’est de se tirer une balle dans la bouche avec un fusil. Il s’exécute sans hésitation. Cette anecdote, réelle ou fantasmée, est donc le pivot autour duquel s’articule ce diptyque dont le centre est le vide de la mort. *Autoportrait* et *Suicide*, parallèles et imbriqués, se lisent en même temps, et suivent le tracé du W de Perec. On ne peut dépasser la banalité de l’écriture et du geste de Levé si l’on se soustrait à l’infini diffraction et aux irisations multiples que crée le reflet de ses œuvres l’une sur l’autre.

Florent Delval

d’intervalle ? « Paul Klee et le théâtre de la vie », concurrence (en tout bien emprunté). « Jan Fabre et le temps emprunté ». Avoir rassemblé le volet scénique de Jan Fabre dans les salles « antichambres » consacrées depuis une trentaine d’années aux créations contemporaines est déjà un hommage au plasticien. Si Klee a pu bénéficier du mouvement novateur initié par l’équipe du Bauhaus, Fabre crée, entraîné dans le même courant, prolégomènes toujours actifs près d’un siècle après leur apparition. Si Klee s’est cantonné, pour le « grand public » dans une production purement « plastique », Fabre brise les limites et envahit les domaines de la mise en scène, du théâtre et de la danse, en qualité de « plasticien ». Belle comparaison à étudier, en profitant de cette occasion unique de les découvrir (pour beaucoup) ou de mieux les connaître (pour certains) réunis dans un même temps et en un même lieu. Magie du théâtre.

Jacques De Maet

<sup>1</sup> Une première en 1948 présentait des œuvres provenant de musées suisses, tandis que la seconde, en 1957 était consacrée principalement aux œuvres appartenant à des collectionneurs belges.  
<sup>2</sup> Staatliches Bauhaus, école fondée par Walter Gropius à Weimer en 1919, démenagée à Dessau en 1925, dissoute en 1933.  
<sup>3</sup> Zentrum Paul Klee à Berne, regroupe les œuvres de Paul Klee et étudie ses archives. Direct.: Juri Steiner. Commissariat : Christine Hopfengart, commissaire invité : Pierre Boulez. Assistant : Michael Baumgartner, Z.P.K.  
<sup>4</sup> Pierre Boulez « le pays fertile » Paul Klee. Ed. Gallimard, Paris, 1989, réédition en 2008. Deux expo au Bozar, Paul Klee -le théâtre de la vie, jusqu’au 11 mai 2008. Jan Fabre — le temps emprunté, jusqu’au 18 mai 2008 (entrée gratuite).

# Le Portugal au MUDAM



Un exemple d’humour portugais avec Rigo 23.

**Mal connu, l’art contemporain portugais s’expose à Luxembourg. Il eut du mal à naître sous la dictature Salazar tandis que s’exilaient les artistes. Il a peiné sous les débuts de la démocratie faute d’une politique culturelle cohérente et dynamique. Il témoigne que, malgré l’affirmation de personnalités individuelles, les grands courants plastiques sont similaires partout.**

### En trois dimensions

À souligner d’abord l’étonnant catalogue, conçu comme œuvre à part entière par Marco Godinho. Il se présente en une cartographie géométrique menant aux créations avec nécessité d’interaction du lecteur, contraint à découper lui-même les

pages non massicotées, comme dans les éditions d’autrefois. João Pedro Vale accueille au moyen d’un envahissement végétal inspiré par un conte enfantin résolu par un meurtre, interprétation fantasmatique à la fois jubilante et inquiétante. José Pedro Croft plante dans l’espace des angles droits métalliques accompagnés de glaces et de miroirs dans lesquels vide et plein se conjuguent de façon aléatoire. Angelo de Sousa déploie des formes élégantes dans la lignée d’Annie Brasseur. Dispersées çà et là, les mini sculptures de Miguel Angelo Rocha ponctuent les murs de discrètes mais insolites présences. Les bronzes agencés par Francisco Tropa en appellent à une archéologie de l’onirique. Joana Vasconcelos suspend un cœur

géant, au kitsch composé de couverts en plastique rouge, fascination hyperbolique de gadgets destinés à la St-Valentin. Miguel Palma associe machinerie et caméra pour jouer avec une exploration de planète un brin ironique tandis que Fernando Brizó s’amuse à donner aux objets des allures de calembours. Quant aux petits formats de Miguel Branco, ils trouveraient aisément place dans l’univers d’Henri Michaux.

## VANTONGERLOO: PIONNIER ESSENTIEL

**Même lorsqu’elle sera terminée, la rétrospective consacrée au musée Matisse de Catteau-Cambrésis à ce méconnu que fut Georges Vantongerloo (Anvers 1886 – Paris 1965) laissera des traces. Si l’artiste a en effet peu produit, sa pratique, issue de nombreuses réflexions sur les mathématiques en particulier et les sciences en général, a influencé de façon indélébile l’art du 20e siècle.**

Les documents rassemblés, et dont témoigne le catalogue, se présentent sous le double aspect de l’esthétique et de la didactique. Il est rare d’approcher un tel ensemble d’écrits théoriques répartis sur un demi siècle et dont l’exploitation reste à faire. Il n’est pas si courant d’avoir la possibilité de pénétrer dans le travail de création par le biais de multiples études préparatoires, de recherches géométriques, d’étalements d’étapes successives des projets. Un profane aura plaisir à comprendre, par exemple, comment le peintre passe d’un tableau de Roger de la Pasture à une composition abstraite. Tout amateur d’art sera intrigué par les rapports tissés entre couleur et musique, entre longueurs d’onde des coloris et surface à occuper sur une toile selon des formules complexes, quoique pas toujours probantes. Tout scientifique sera attiré par les recherches du domaine de l’optique et leur application artistique, par l’extrapolation de formules algébriques appliquées à l’architecture et au

design, par la volonté d’établir une science de l’art. Tout homme inséré en son temps comprendra le besoin d’associer au style les matériaux nouveaux comme le plexiglas en sculpture. L’essentiel semble avoir été pour cet Anversois que l’art se détachât de la réalité représentée pour devenir un objet avec ses spécificités propres, hors de tout référent à ce qui est déjà connu, hors de toute tentation de virtuosité. Ce qui s’est parfois traduit chez lui par l’utilisation de formules algébriques en guise de titre à ses œuvres. Il poursuivit jusqu’à la fin de sa vie à utiliser son intérêt pour l’astrophysique, la constitution de la matière, voire la mécanique quantique. Par ailleurs, l’insertion dans l’histoire est présente vu que Vantongerloo est entouré de ceux avec qui il partagea l’époque (Arp, Albers, Mondrian, Schmalzgaug...) et de ceux qui poursuivirent dans une voie similaire comme Morellet, Bill, Koskas, Maussion... C’est un pan non négligeable de l’art moderne qu’éclairent ces œuvres et ces textes sur un homme qui, une fois libéré de l’influence de Rik Wouters, ne cessa d’être un inventeur.

Michel VOITURIER

Szymusiak, Baines, Bill, Grislain, d’Orgeval... Georges Vantongerloo, un pionnier de la sculpture moderne, Paris, Gallimard, 2007, 256 p. (39?)



Léon Wuidar, peinture 29 juillet 2007, 70X50cm

**Lorsqu’un jeune enfant, à l’école, joue au jeu de tangram, il s’amuse avec sérieux. Lorsque Léon Wuidar agence avec sérieux des formes en leur géométrie élémentaire, il joue, amusé, avec l’espace, avec le sens.**

Qu’on ne se’y trompe pas, ces carrés, ces rectangles, ces triangles ou ces polygones, ces cercles ne sont pas là pour être jolis, pour faire décoratif. Ils s’accouplent, se soudent, cohabitent, se juxtaposent pour inventer des espaces inédits portés par des coloris jamais criards, animés de palpitations internes grâce aux couches successives de peinture. Ils sont oubliés les objets de la perspective dite cavalière, tout en profitant de ses règles, en réinventant la troisième dimension au-delà de la surface des supports. Le voisinage des formes n’est pas du côté à côté

### Huiles et crayons

En peinture, Gil Heitor Cortesão, peignant au revers du plexi, réalise des vues urbaines alarmantes, lisses d’apparence mais ponctuées de matières, harmonieuses d’aspect mais sous menaces polluantes. Les paysages de João Queiroz doivent leur force à une gestuelle foisonnante. Les gouaches sérielles de Jorge Queiroz semblent tracer un parcours narratif au sein duquel chacun imaginera sans contrainte. Série encore chez Paula Rego qui suit, avec un réalisme exacerbé, les mouvements, les attitudes d’une femme saisie par une transe. Pacheco convainc moins dans la forme que dans sa démarche de détourner la photo en tableau. Les dessins monumentaux et virtuoses de Rui Moreira flirtent avec les anachronismes. Ils taquinent les visions d’avenir en misant sur des pastiches du passé. Un réel ambigu transparaît sous les pastels noir et blanc de Pedro Sousa Vieira.

### Images fixes et mouvantes

Questionnement que cette caméra filmée par Alexandre Estrela : elle nous filme à son tour, impitoyablement, anonymement, perpétuellement. Remise en cause du regard par Ricardo Jacinto, un environnement citadin défile, observé de fenêtres de transports en commun, focalisé dans deux lentilles, devenu mouvance. Déconnexion du raisonnable semble être ce personnage nocturne, acrobate sur un feu tricolore, mis en scène par

João Onofre.

La longue et lente métamorphose d’un lieu naturel suivie par João Penalva entraîne vers un étirement temporel, une ambiance de mystère liée aux légendes d’enfance. C’est au Kubrick d’*Odyssée de l’espace* que Tabara fait une allusion tragique: un os lancé dans l’éther se voit cruellement éclater sous un tir de balles. Rui Toscano met le graphisme épuré d’une cité moderne en corrélation avec une résonance sonore équivalente d’une secousse sismique. Filipa César saisit les états d’âme successifs de voyageurs en attente d’un train, à travers leurs regards se croisant, se détournant, traduisant l’humeur ou le désir. Les photos de Gusmao et Paiva mettent le merveilleux au service d’une conception amusée du quotidien. Le montage réalisé par Nozolino montre avec une acuité très forte des pans de misère humaine. Quelques autres réalisations complètent un panorama qui touche aussi la mode, la B.D., l’installation et atteste d’un pays en train de rattraper le retard qu’il avait accumulé par rapport à la modernité.

Michel VOITURIER

« À propos des lieux d’origine » au Mudam, park Dräi Eechelen à Luxembourg, du mercredi au lundi jusqu’au 7 avril ([www.mudam.lu](http://www.mudam.lu))

## Léon Wuidar: le spatial et le ludique

mais bien du plan sur plan. Difficile de trancher : l’intérieur semble surgir à l’extérieur et, inversement, l’extérieur a des velléités de s’engouffrer à l’intérieur. Comme le dit le peintre, « *Ce sont des images immobiles pour pensée mouvante* ».

Il s’agit de prendre patience afin que le regard s’accoutume, qu’il se laisse apprivoiser par ce qu’il voit, qu’il s’efforce de changer le point de vue de ses habitudes. Alors, il verra surgir un jambage, un graphème, un élément alphabétique. Reste à trouver le vocable en entier dans des compositions qui trouvent un équilibre sans recourir à la symétrie.

Clin d’œil à l’enfance, sans doute. Mais également, comme toute la production de l’artiste, sans avoir vraiment l’air d’y toucher, une incitation à s’interroger à propos des relations qui lient écriture et peinture, signifiants et signifiés, planéité et spatialité, décoration et architecture. Sans oublier l’essentiel : notre propension à nous laisser attirer par des illusions d’optique au point de ne cesser de nous demander ce qui est réel et ce qui est fictif. En quoi Wuidar rejoint Henri Michaux dont un aphorisme prétend : « *Même si c’est vrai, c’est faux* ».

Michel VOITURIER

exposition Espace galerie Flux du 30 mai au 21 juin 2008 du jeudi au samedi de 16H à 19h, rens. : T.: 04 2532465

# Lambros Couloubaritsis:

## «Notre drame, c’est la difficulté que nous avons d’avoir une prise sur la complexité du réel.»

Selon Lambros Couloubaritsis, si l’on veut rendre visible et compréhensible la complexité du monde, on ne peut le faire mentalement qu’en configurant les choses dans un espace de proximité. Pour lui, la notion de configuration et de reconfiguration fait partie du destin de l’homme. Seuls de nouveaux rapports de l’homme au monde, dominés par des « proximités » qui tiendraient enfin compte de la souffrance comme mesure, et non comme conséquence d’un mal, pourraient ouvrir des chemins d’espoir pour l’humanité.

**L.P.:** Dans votre dernier livre, vous dites que l’art du XXe siècle nous montre, par son foisonnement, que la liberté est le trait propre de l’essence de l’homme. Peut-on avancer que c’est par la souffrance du manque de liberté que l’homme se retrouve dans un état de dépendance totale par rapport à tout ce qui l’entoure? Cette souffrance non maîtrisée, face à ce monde de la consommation, nous maintiendrait dans un manque de liberté total... Où se cache encore cette liberté?

L.C.: D’après moi, l’art, dans sa profusion, est toujours d’une certaine façon, le garant de cette liberté. La culture a toujours créé des formes propres à elle-même. Prenez l’art nègre, l’art amérindien. Même si on considère que ce sont des éléments culturels, finalement, ce sont des formes d’une culture propre. Cela pointe du doigt l’originalité de chaque culture, donc ça montre une certaine forme de liberté. Le problème se situe au niveau du contexte idéologique, qui impose ses règles de soumission avec, notamment, la question des canons. En dépit de cette multiplicité de libertés, l’art byzantin est différent de l’art occidental et ainsi de suite. Cela a véritablement éclaté avec la modernité. La modernité a fait éclater les canons. On n’a plus de canons qui s’imposent et c’est là que, peu à peu, l’art devient un lieu de liberté puisqu’on identifie originalité et créativité. Dans le passé, on nous disait qu’il n’y avait pas d’originalité. Ma conviction, c’est qu’il y a toujours eu de l’originalité. Chaque art est original puisqu’il porte sa propre originalité. Ce qui fait la nouveauté maintenant, c’est la créativité, la liberté de créer.

**L.P.:** Ce qui génère aussi la souffrance aujourd’hui, c’est que les gens ont envie de posséder l’art; à la différence du passé, où l’art faisait partie intégrante de la communauté. Il n’était pas question de posséder de l’art, il était question d’en jouir.

L.C.: C’est depuis l’Empire romain qu’il y a désir de possession d’objets. Les conquêtes, dues à ce désir de rencontrer l’exotisme, ce qui est étranger, ont créé cette envie de posséder. Avec Byzance, lors du pillage de Constantinople en 1204, il y a eu profusion d’objets qui ont circulé dans toute l’Europe. On a voulu les posséder et les acheter. Ce n’est pas un phénomène seulement moderne. Avec le capitalisme, ce désir de possession est devenu un élément de marchandisation... ça prend de la valeur marchande, c’est un investissement. Or, dans le temps, on n’investissait pas, on jouissait en tant que collectionneur. Aujourd’hui, c’est un système d’investissement.

**L.P.:** S’il n’y avait plus de marché, les artistes seraient-ils encore sous la contrainte de devoir produire?

L.C.: C’est une grande question. Je ne crois pas qu’il faille en sortir, les artistes doivent vivre. Ce qui se passe avec les lois du marché, c’est que ce système de marchandisation détermine aussi la valeur de ce qui est de l’art. C’est-à-dire qu’on ne voit plus très bien quels sont les critères de jugement de tel type d’art. On a l’impression que le système de marchandisation est plus important que l’originalité. Si l’on n’est pas connu, quel est le critère qui donne la qualité? J’avais un ami qui, pour un service rendu, m’avait offert comme cadeau une gravure de l’architecte Le Corbusier. Ses initiales sont L.C., comme les miennes. Comme je l’avais chez moi, je demandais à mes amis ce qu’ils pensaient de ma dernière œuvre. Ils me disaient: « pas mal », sans plus. Ils regardaient d’un air un peu sceptique. Lorsque je leur disais que c’était Le Corbusier, la réaction était extraordinaire. Tout le monde a réagi de la même manière! La valeur marchande, aujourd’hui, c’est d’être dans le système. Si on n’est pas dans ce système, la valeur marchande baisse immédiatement.

**L.P.:** Comment en êtes-vous arrivé au constat que la souffrance était une illustration de la proximité?

L.C.: Quand j’ai commencé à travailler sur la proximité, je me suis dit que c’était tellement vaste que je ne parviendrais jamais à maîtriser la chose. J’ai essayé de trouver un lieu d’illustration, un lieu concret. La souffrance m’a paru être un sujet approprié pour illustrer la proximité car c’est une expérience que tout le monde vit. Puis, par la suite, les deux termes ont fusionné. Mon livre contient des parties traitant de la neuroscience, de la psychanalyse, mais aussi des romans... C’est toute une construction. Je fonctionne sur un schéma que je calque sur le modèle du théâtre, que tout le monde comprend et qui montre toute la complexité du réel.

**L.P.:** Tout le problème des psychanalystes, en général, est

d’évacuer la souffrance, de la maîtriser, alors que vous, vous dites qu’il faut l’accepter?

L.C.: Oui mais en même temps, je dis qu’il faut la diminuer sans l’éliminer, car la vie est liée à la souffrance. En tout cas, en premier lieu, il faut faire en sorte de situer la souffrance. Ma position est un peu anti-traditionnelle, j’essaie de remettre en question les mythes traditionnels. L’origine de la souffrance n’est pas le mal, ce sont les pressions physiques, économiques. Même le mal est une conséquence de cela. Ma position, c’est essayer de montrer comment se situent justement ces pressions et comment on les acquiert. Pour les psychanalystes, j’ai fait une analyse assez profonde. Ils sont très contents, on m’invite beaucoup dans ce milieu. J’essaie de montrer que la



“Les diamants de la Vierge, M.B.”, photogramme de Julien Coulommier, 1956

mémoire cognitive est toujours positive et acceptable. On dit toujours à l’enfant: « prends, prends ». Mais dès qu’il s’agit d’affectivité, on bute sur des obstacles. Tu ne peux pas faire ceci ni cela. Ça crée l’inconscient, avec tous ses symptômes. Toute cette énergie ne parvient pas à se mobiliser et donc, c’est un peu la mémoire affective qui est touchée. C’est un lieu important de la souffrance.

J’évoque aussi, dans mon livre, les pressions sociales, surtout dans la partie concernant les romans. J’y propose des analyses concernant les pressions, de pauvreté, de prostitution. Je parle d’un très beau roman de Neel Doff qui situe le mal de la prostitution comme conséquence d’une pression sociale qui provoque d’abord la souffrance. Le mal apparaît comme la conséquence de cette souffrance. L’auteur évoque l’histoire d’une femme qui a été prostituée par ses parents mais qui, peu à peu, s’est reconstruite grâce à ses contacts avec des artistes et des étudiants de l’ULB. Elle se marie avec un homme riche qui lui a donné les conditions pour pouvoir s’en sortir. Ce roman est un très beau modèle de reconstruction mais, en même temps, une illustration de la pauvreté, de la prostitution, d’une société pressante. Je me suis intéressé à tous les types de romans.

À part l’« Ulysse » de Joyce, il n’y a pas de grands noms. Ce sont des écrivains qui m’intéressaient et qui collaient dans mon propos. Je peux citer aussi « Mercure » d’Amélie Nothomb. Je trouve que ce roman est un modèle de littérature quand il parle de l’absence de visage. Je voulais montrer que le visage n’est pas un absolu, comme l’a montré Lévinas qui dit, pour sa part, que le visage est le tout. On peut fonctionner sans visage... c’est un peu une attaque contre la philosophie de Lévinas.

**L.P.:** Que placez-vous au centre si le visage disparaît?

L.C.: Finalement, il y a le corps, les gestes et la parole. On vit beaucoup plus avec la parole, elle est plus importante. On communique aujourd’hui beaucoup plus avec la parole. Sur Internet, on ne voit jamais les visages! Si on travaille dans une entreprise, on peut être à cent mètres d’une personne et ne jamais la voir. Ça devient effrayant, on n’a plus de communication de visage. Le visage est un mythe.

C’est un grand mythe. La preuve, c’est que je démontre que beaucoup de cultures ont fonctionné sans miroir. Si on n’a pas de miroir, on n’a pas de connaissance du visage. Si je n’avais pas de miroir, je n’aurais jamais pris de position sur le visage. Au début du roman de Joyce, toute l’intrigue se fait au niveau du rasage. Chaque morceau de visage est construit par le rasage.

**L.P.:** Vous voulez dire, qu’on ne peut aller vers l’autre que si on se débarrasse de son ego? Enlever son visage, c’est se dénuder par rapport à l’autre.

L.C.: Il y a une primauté de l’altérité sur nous-mêmes. Mon livre montre que la chose la plus difficile à connaître, c’est nous-mêmes. Je démontre que non seulement, on ne connaît ni notre visage ni notre corps, mais on ne connaît pas non plus nos organes, encore moins notre inconscient. Quand je parle maintenant, c’est mon cerveau qui fonctionne et finalement, on a l’illusion de se connaître. Alors qu’en réalité, on ne connaît rien de soi. C’est ce que j’appelle le monde proximal et distal. Le monde proximal, c’est le monde qu’on se construit dans notre propre proximité. Mais dans ces proximités, il y a des distances énormes. Par exemple, que sont mes organes? Je ne les ai jamais vus donc ils se trouvent très à distance. Imaginons ce qui se passerait si, un jour, la technologie nous montrait clairement comment sont nos organes. On serait finalement face à des étrangers. J’ai peur de voir mes organes par le biais d’une technologie. On a une vision de soi très limitée.

Le but de mon livre, c’était de montrer que toute la métaphysique a fonctionné sur la simplicité. La science aussi! Aujourd’hui, nous sommes confrontés à un phénomène nouveau: la complexification. C’est Edgar Morin qui, le premier, a affronté la complexité d’une manière sérieuse. Morin n’est pas un philosophe mais un sociologue. Il voit la complexité de la société alors que les philosophes ne voient que la simplification. Mon livre est une attaque contre la simplification.

**L.P.:** Aujourd’hui, on s’embrouille, on ne se perçoit plus. On parle souvent de l’époque des « Lumières ». La lumière, aujourd’hui, c’est le brouillage?

L.C.: Oui mais il y a un entre-deux: les configurations. On crée au moyen de configurations. On configure et on défigure. Je défigure beaucoup la réalité, mais je fais des configurations et ça, c’est l’entre-deux, qui permet de cerner la complexité. Le matin, quand je me réveille, en 10 minutes, j’ai l’impression de maîtriser toutes les nouvelles du monde. On m’impose une configuration, je me contente de ça. Si je me disais: « attention, ils sont en train de me manipuler, ce sont des agences ». Si je commençais alors à chercher, à lire tous les journaux, la journée serait passée en un clin d’œil!

On vit avec ces configurations-là. Elles déterminent nos choix. On se contente de ça et la vie passe comme ça, avec ce monde proximal qu’on se crée. Et ça nous suffit. Si on commençait chaque fois à chercher les détails dans la complexité, on deviendrait dingue, on finirait tous chez un psychiatre. Mais il faut un esprit critique, il faut au moins avoir la conscience de cela! Le but de mon livre, c’est de montrer que c’est comme ça, qu’on ne peut pas faire autrement. Mais attention, il faut savoir être un peu modeste et se dire qu’on ne vit qu’avec des configurations.

Au niveau du roman, on configure avant de refigurer. Une œuvre d’art, c’est la même chose. Il y a un producteur et, à partir d’une opacité que l’on ne connaît pas, l’artiste nous configure une œuvre. Finalement, on l’accepte, on la reçoit et on essaye de l’interpréter.

Le roman a la capacité de nous montrer, même dans la fiction, des éléments de la réalité offerts de façon poignante. Même dans la fiction, on est beaucoup plus proche de la réalité qu’on ne le croit.

L’art contemporain nous donne des configurations non arbitraires sur la réalité. La question, c’est de savoir de quelle réalité on parle. L’art byzantin va montrer que cette préfiguration, cette réalité, est inaccessible. La Vierge et le Christ, je n’y ai pas accès... Par des systèmes de codification, on refigure des canons. Les canons sont très stricts: la couleur dorée (qui est le symbole de la lumière invisible), la sphéricité (symbole de la perfection). Tout est en rapport à une codification idéologique mais qui, en réalité, est une configuration qui emploie une préfiguration impossible à saisir. La force de l’art chrétien, c’est qu’il parvient à créer un pouvoir spirituel avec le regardeur. C’est pour ça que les orthodoxes se prosternent devant les icônes. Je n’ai pas de rapport visuel avec la Vierge, mais je me mets dans une énergie spirituelle. C’est un symbolisme actif. Si je ne suis pas croyant, je ne fais qu’une analyse de la configuration. Je dirai que c’est comme cela que ça se passe, rien de plus.

**L.P.:** Comment l’art contemporain nous fait-il voir la réalité?

L.C.: Dans son caractère profusionnel, dans la capacité de créer des originalités, chaque artiste déploie ses règles et nous montre ainsi la complexité du réel.

Avant que l’on ne s’imagine l’avancée de la technologie, l’art a été précurseur de ce monde virtuel dont la technologie nous fait prendre conscience aujourd’hui. On est aujourd’hui, par le système du numérique, dans un monde virtuel total... Ca devient fabuleux.

**L.P.: La seule réalité possible aujourd’hui, c’est la réalité construite. En créant, on est en relation avec le vrai temps, le temps de l’art.**

L.C.: Oui. Je ne suis pas tout à fait du côté des postmodernes ou des penseurs de la différence, que j’admire, comme Derrida, Deleuze, qui travaillaient beaucoup sur le multiple et la différenciation. J’ai l’impression que l’art contemporain va beaucoup plus loin. Il nous montre non seulement le multiple, mais aussi toute la complexité du réel. Il fait un pas de plus que les philosophes de la différence qui ont trop valorisé le multiple au détriment de l’unité. Mon livre démontre qu’il existe quelque chose faisant une synthèse entre le multiple en profusion et l’unité, puisque la complexité implique aussi des systèmes d’unification. Donc, cet art parvient à créer des systèmes d’unification. Sinon, il n’y aurait pas d’écoles. La difficulté de l’art est peut-être de montrer la complexité en tant que complexité. Il la montre peut-être d’une façon éclatée. C’est son originalité, alors que la science essaye, elle, de saisir cette complexité dans la complexité même. La liberté de l’art, c’est qu’il se permet de démembrer le réel, chose qu’un scientifique ne fait pas. Par exemple, concernant les manipulations génétiques, si on se plaçait dans une position demandant le démembrement, on atteindrait la mort.

**L.P.: Selon vous, l’évacuation de la souffrance, c’est l’évacuation de la peur de la mort? Sans peur de la mort, il n’y a pas d’art non plus?**

L.C.: Le problème de la mort est très important, mais je n’ai pas voulu, dans mon livre, prendre comme axe de référence la finitude de l’homme ou, comme on le fait souvent dans la modernité, la mort. En formulant l’état de fait que nous sommes mortels, on montre la finitude de l’homme. J’ai travaillé sur le concept de limites de l’homme mais pas sur sa finitude. Même des êtres éternels comme les anges du Moyen-Âge étaient des êtres limités. Ils étaient pourtant immortels, éternels! Le plus important, ce n’est pas la finitude due à la mort. C’est la limite. Même si j’étais immortel, je serais toujours limité. C’est ça qui crée la difficulté face à la complexité du réel.

**L.P.: Même l’ange n’échappe pas à l’idée de finitude...**

L.C.: Je ne dirais pas de finitude mais plutôt de limite. Parce que la finitude implique la mort or, l’ange n’y est pas sujet. J’ai remplacé le terme « finitude » par « limite ». Même si j’étais immortel, je serais toujours limité, je n’aurais aucune prise sur la complexité du réel, je ferais toujours des configurations.

**L.P.: Vous croyez aux anges?**

L.C.: Non, je ne crois pas aux anges. Je crois que la limite de l’homme ou la limite de tout être montre qu’on ne pourra jamais maîtriser la complexité. Et qu’on sera toujours en train de produire des configurations pour tenter de maîtriser cette complexité. Notre drame, ce n’est pas la mort, c’est la difficulté que nous avons d’avoir une prise sur la complexité du réel, sur cette profusion de choses. C’est pour ça que la consommation crée une souffrance. Je crois que ce phénomène de limite est très important dans le système économique actuel. Un des problèmes de souffrance des êtres humains n’est plus seulement, comme le croyait Freud, dû aux limites liées à une morale. C’était l’ancien système : nous étions soumis aux contraintes morales et donc nous ne pouvions plus accomplir nos désirs. Aujourd’hui, ce n’est plus que ça. C’est le monde lui-même qui limite nos désirs! Quand je rentre dans une librairie, face à la multitude de livres, deux attitudes s’offrent à moi. Comment pourrais-je lire, étudier tous ces livres pour mes travaux? C’est impossible. Deuxièmement, on peut penser que, même si je voulais les prendre, je n’ai pas les moyens économiques de satisfaire mon désir. Donc je sors déprimé. La pression crée une dépression. C’est la nouvelle souffrance de la société, et c’est là que le mal apparaît. L’idée du vol apparaît...

On entre dans une société nouvelle. Contrairement à ce qu’on nous a dit, aujourd’hui, nous ne sommes plus dans l’éthique, qui est le lieu de la souffrance et de la frustration liées à l’interdit sexuel. Il y a maintenant une souffrance au niveau de l’interdit de consommation. Le premier roman sur la critique de la société de consommation a été fait par Perec dans les années soixante et s’intitule « Les choses ». Il est fabuleux parce qu’il montre deux jeunes qui ne veulent pas arriver à un compromis face à la société. Ils veulent tout immédiatement, mais en même temps, ils ne veulent pas se plier à la société. Perec montre que dans cette société, il n’est plus possible d’assouvir ses désirs. Même si on se compromet, c’est impossible. Jusqu’à quel point dois-je me compromettre pour assouvir un nombre limité de désirs? Dans le monde actuel, on se compromet pour presque rien. L’artiste ne doit-il pas se compromettre dans beaucoup de choses pour pouvoir créer?

**L.P.: Il doit aussi vivre et, pour survivre, il doit accepter les règles du marché qui ne sont plus les règles d’une nécessité de création...**

L.C.: Exactement! Dans l’art traditionnel, il y avait beaucoup d’originalité dans les formes, même si les contraintes au niveau du système idéologique étaient nombreuses. Aujourd’hui, à l’inverse, on est dans une profusion de possibilités, mais l’artiste est soumis lui-même, face à cette profusion, à une certaine limitation. Ce ne sont plus des règles mais c’est le système qui impose sa loi. Face à la marchandisation, le marché impose un certain nombre de règles. Jusqu’à quel point quelqu’un osera-t-il le remettre en question?



*Lambros Couloubaritsis est licencié et docteur en philosophie de l'Université libre de Bruxelles. Il est également directeur du Centre de philosophie ancienne. Il est internationalement reconnu comme un spécialiste d'Aristote dont il a abondamment étudié les œuvres. Il est docteur honoris causa des universités d'Oradea, de Crète, d'Athènes et de Liège.*

**L.P.: Aujourd’hui, pour un artiste, la reconnaissance passe par là. Il est donc très difficile de remettre les règles en question... Si le marché n’est plus là, il n’y a plus d’art. L’économie est le moteur de la pulsion créatrice, il y a un besoin de reconnaissance énorme...**

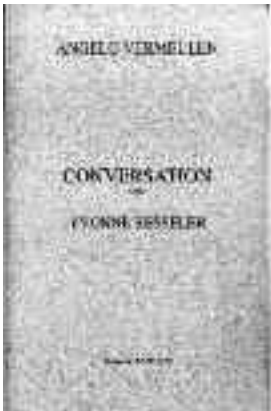
L.C.: Auquel on n’était pas sujet par le passé... À Byzance, on ne signait pas ses actes qui étaient considérés comme des offrandes. Aujourd’hui, il faut signer, il faut obtenir la reconnaissance publique d’un critique d’art. Dans le passé, c’était un rite. Dans l’art chinois, l’artiste devait être un copieur, mais son originalité résidait dans l’esprit. Chez les Byzantins, c’était pareil. Ils reproduisaient les mêmes tableaux. Chaque artiste avait cette capacité. Mais au XIVème siècle, ça devient trop réaliste, on essaie de faire éclater les canons. El Greco a poussé à la destruction des Canons.

**L.P.: Que pensez-vous de Mircea Eliade qui soutenait que le**

*Lambros Couloubaritsis: «Ce ne sont plus ni des dieux, ni des démons qui agissent, c’est un système techno-économique totalement invisible.»*

**mythe, la sacralité, se reconnecte dans notre monde sous des aspects divers...**

L.C.: Mircea Eliade confond rite et mythe. Il rapporte tout système mythique à un système de répétition de l’origine, c’est un système un peu fascinant. Je suis plutôt de tendance structuraliste. Comme Lévi Strauss, je sépare le mythe du rite. La différence entre ce que je fais maintenant et ce qu’a fait Lévi Strauss, c’est que lui ne s’est jamais véritablement occupé du rite, il l’a évacué. Il essayait de lier le système de parenté, au sein de la société, avec le système narratif et, par là, montrer la distance en pointant les contradictions. Il essaye d’expliquer le réel (dans ce qu’on peut appeler la réalité comme préfiguration) à partir des systèmes de structures narratives qui permettent, par des oppositions, de voir véritablement quelles sont les références au niveau de la société. C’est le discours en lui-même qui nous permet de qualifier la réalité. Pour lui, on peut avoir des rites dans un système mythique mais c’est tout à fait partiel. Eliade fait l’inverse: le rite est le premier et on rapporte tout le mythe au rite. Je crois qu’on doit travailler dans l’entre-deux. Définir quel est le rôle du rite au niveau de la société et quel est le statut du mythe. Si je prends comme exemple un système généalogique, il y a d’abord le chaos, ouranos, chronos... On a là un catalogue, un système de succession. Tous les mythes fonctionnent comme des catalogues, il faut que chaque élément du système rentre dans la hiérarchie du monde. Ouranos, c’est le ciel; Zeus, c’est le dieu des hommes que l’on place dans un espace, etc. Ce système narratif doit toujours être redressé selon un ordre du monde. Ici, le rite



La réputation des éditions Tandem n’est plus à faire. A épingler pourtant, la dernière petite perle dans la série des “conversations avec” que vient de sortir cette petite maison d’édition. Sous l’instigation d’Yvonne Ressler, c’est au tour d’Angelo Vermeulen (artiste et biologiste) de contribuer à nous éclairer sur la complexité de la réalité d’aujourd’hui. Sa formation de biologiste l’y a initié. Emporté par cette lame de fond, son art s’en trouve contaminé. Dans les années 70, le philosophe français Gilles Deleuze couche ses réflexions sur le principe du rhizome dans un essai, et dans la foulée

**«Angelo Vermeulen - Conversation avec Yvonne Ressler» éd. Tandem**

invente le terme "rhizomatique" : " Faites rhizome et pas racine, ne plantez jamais ! Ne semez pas, piquez ! Ne soyez pas un ni multiple, soyez des multiplicités ! Faites la ligne et jamais le point ! La vitesse transforme le point en ligne (Paul Virilio) ! Soyez rapide, même sur place ! Pas des idées justes, juste une idée (Godard). Un rhizome ne commence et n'aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, inter-être, intermezzo. L'arbre est filiation, mais le rhizome est alliance, uniquement d'alliance. L'arbre impose le verbe " être ", mais le rhizome a pour tissu la conjonction "et... et... et...". Il y a dans cette conjonction assez de force pour secouer et déraciner le verbe être. Où allez-vous ? d'où partez-vous ? Où voulez-vous en venir ? sont des questions bien inutiles. Faire table rase, partir ou repartir à zéro, chercher un commencement, ou un fondement, impliquent une fausse conception du voyage et du mouvement. Mais Kleist, Lenz ou Büchner ont

ne joue pas, c’est un système purement cognitif. Le rite ne commence à jouer que pour ce qui doit être répété, dans une société, selon des circonstances déterminées. Par exemple, dans le christianisme, on revit chaque année la mort du Christ au travers de la liturgie et de la communion. C’est une répétition. Le rite réactive un certain nombre d’événements du mythe. Au niveau de la temporalité, il y a quatre axes. On a d’abord l’axe catalogique, à l’image de l’odyssée, qui est un système de catalogues. Le second axe est l’axe mythologique. A chaque élément du catalogue doivent se rapporter des narrations, des contes. Le troisième axe, c’est l’axe topologique: il faut toujours se rapporter à des lieux. Le quatrième, c’est le temps. Parle-t-on du printemps, de l’été?

Concernant le rite, c’est différent. Il existe des systèmes de catalogues proches des systèmes de processions, d’initiations, mais on n’a plus l’axe mythologique. On le remplace par un ensemble de narrations minimales. Chez Homère, quand Ulysse descend aux enfers, il doit accomplir un rite. Les deux systèmes sont parallèles mais profondément différents.

**L.P.: Tout ce qui nous concerne dans le monde est-il tributaire de cette mécanique invisible?**

L.C.: C’est plus compliqué que ça. Le système actuel du réel est différent. Le système archaïque est toujours un système constitué d’invisible et de visible. L’invisible est constitué de dieux, de démons, des âmes des morts alors que le visible, c’est ce que l’on voit. On essaie d’articuler les deux. Aujourd’hui, notre système est dominé par le techno économique. L’invisible chez nous est un système que l’on ne contrôle pas. Quand je prends une bouteille d’eau, je sais qu’elle est constituée de plastique qui découle d’un processus réalisé à base de pétrole. Or, on fait des guerres pour le pétrole qui peut avoir plusieurs provenances. Ce mécanisme est tellement complexe qu’il me fait perdre la prise sur l’invisible. Ce ne sont plus ni des dieux, ni des démons qui agissent, c’est un système techno économique totalement invisible. Aujourd’hui, la technique produit ses propres mythes grâce à la multiplication de la publicité et à son discours positiviste. Depuis l’arrivée du numérique et sa capacité de créer des systèmes énormes, nous avons ce que j’appelle la techno mythique, qui est loin de la mytho poétique. C’est très différent. La réalité a changé, le monde est très proche et très éloigné. On crée aujourd’hui des mythes fabuleux. On vit dans ces mythes, ils sont dispersés, mais le système est profondément unitaire.

**L.P.: La spéculation boursière est aussi un mythe?**

L.C.: La spéculation boursière, c’est un beau catalogue. Si je prends un journal économique et que je le redresse, j’ai toute la géographie économique du monde. Je possède l’ensemble des éléments pour reconstituer toute la géographie du monde. En lisant *l’Écho de la Bourse*, je peux définir les archipels de pouvoirs: Londres, New York, Francfort. Ce sont eux qui gouvernent notre monde et nous ne nous en rendons pas compte. La plus grande découverte de tous les temps est à mes yeux le tableau de Mendeleiev, cette classification selon laquelle chaque élément est séparé des autres et qui permet pourtant à chacun de tout déduire logiquement.

**L.P.: Ce qui est extraordinaire aujourd’hui, tout de même, c’est que l’enfer, on le connaît... Il est bien réel... (rire)**

L.C.: Oui mais on ne le voit pas, heureusement !

Entretien rue Paradis, printemps 2005. « La Proximité et la question de la souffrance humaine. En quête de nouveaux rapports de l’homme avec soi-même, les autres, les choses et le monde », OUSIA, 760 pages, 30 e.

une autre manière de voyager comme de se mouvoir, partir au milieu, par le milieu, entrer et sortir, non pas commencer ni finir. Plus encore, c'est la littérature américaine, et déjà anglaise, qui ont manifesté ce sens " rhizomatique ", qui ont su se mouvoir entre les choses, instaurer une logique du ET, renverser l'ontologie, destituer le fondement, annuler fin et commencement. Ils ont su faire une pragmatique. C'est que le milieu n'est pas du tout une moyenne, c'est au contraire l'endroit où les choses prennent de la vitesse. " Entre " les choses ne désigne pas une relation localisable qui va de l'une à l'autre et réciproquement, mais une direction perpendiculaire, un mouvement transversal qui les emporte l'une " et " l'autre, ruisseau sans début ni fin, qui ronge ses deux rives et prend de la vitesse au milieu. " L'univers artistique d'Angelo Vermeulen tient de cette veine-là, procède par réseau, relève du syntagme, se développe à l'horizontal dans l'interactif, le progressif, l'interface dans l'ouverture, ses oeuvres sont une "semiosis", une action sans fin. Sa démarche témoigne d'une étonnante actualité métaphysique à l'intérieur de l'immanence d'un monde qui ne cesse d'advenir.

# Dan Perjovschi :

## «Par le rire je sais que j’arrive à faire réfléchir les gens.»

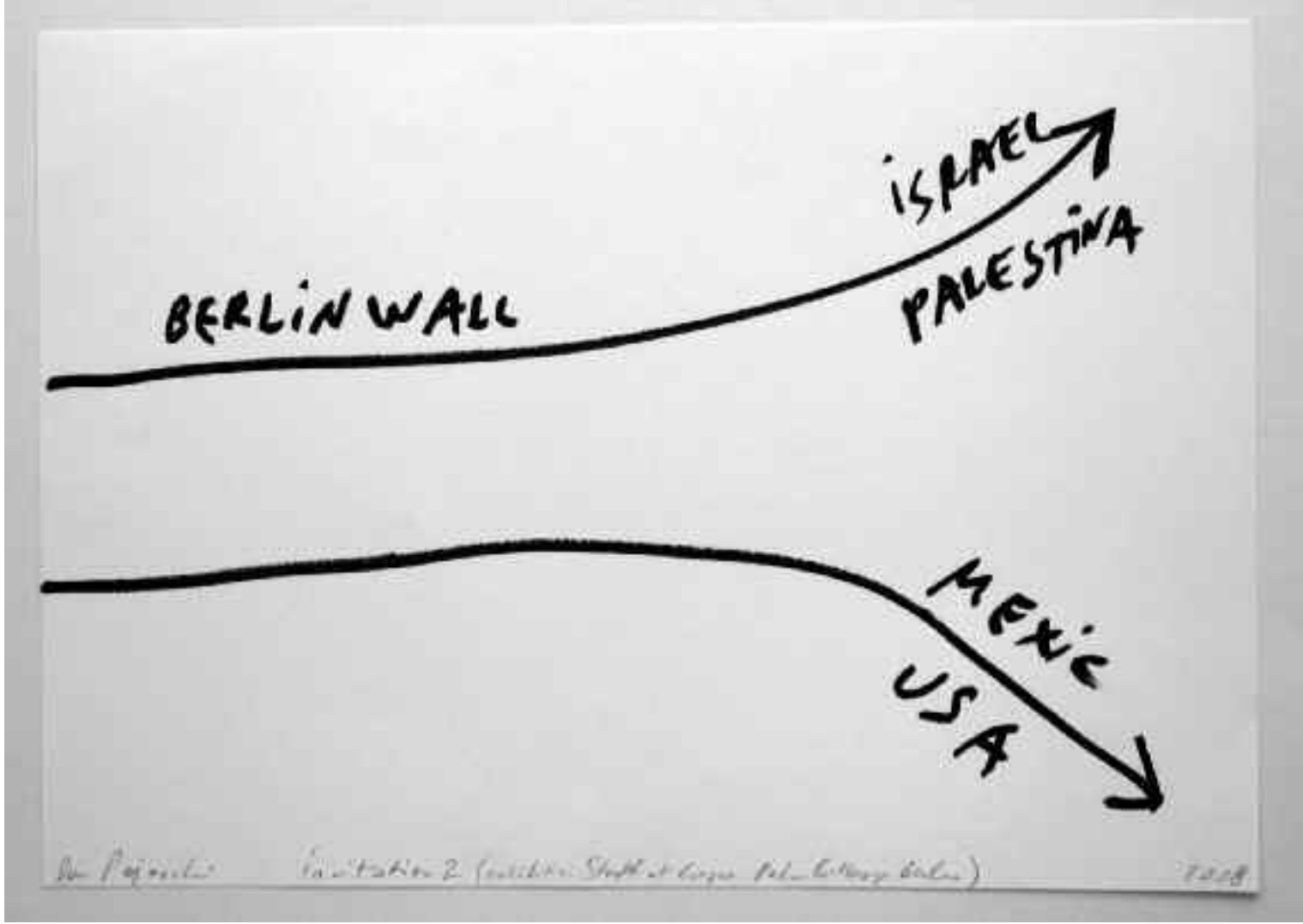
Reconnu internationalement depuis son intervention dans le cadre du pavillon roumain lors de la Biennale de Venise de 1999, et ayant depuis lors montré son travail lors d’expositions solos au sein d’institutions prestigieuses telles le Ludwig Museum de Cologne (2005), la Tate Modern de Londres (2006), ou encore le MoMa de New York (2007), l’artiste roumain **Dan Perjovschi** (1961) développe principalement son travail depuis le début des années 1990 autour d’une pratique extrêmement prolifique du dessin satirique. Plus désireuse de se faire communication sur le monde que d’esthétiser celui-ci, cette pratique s’élabore avant tout chez **Dan Perjovschi** au contact d’une actualité brûlante, que celle-ci relève de l’environnement immédiat de l’artiste et de la reconstitution d’une identité roumaine post-communiste, ou qu’elle puise encore ses thèmes d’inspiration au sein des masses médias internationaux. Au final, son oeuvre graphique nous livre un regard à la fois ironique, acide et décapant qui n’épargne aucun des clichés issus des grands thèmes actuels de société - que ceux-ci touchent encore à la politique, à la religion ou à la place de l’individu dans le corps social – ni d’ailleurs les contradictions inhérentes au monde de l’art au sein duquel son travail se donne à voir. À la violence et à l’extrémisme, le travail de **Dan Perjovschi** oppose toujours le rire et la dérision qui sont les garants de la libre pensée et de la liberté d’expression. Artiste plasticien au propos politique donc, mais aussi illustrateur et directeur artistique de l’hebdomadaire roumain “22” depuis 1991, **Dan Perjovschi** est par ailleurs conférencier au sein de nombreuses universités et centres d’art à travers le monde. Cette interview tenue à l’occasion de l’exposition *Stuff* à la *Galerija Gregor Podnar* de Berlin du 1er février au 08 mars 2008, nous offre l’occasion de revenir avec **Dan Perjovschi** sur les différents aspects de son travail passé et présent, mais aussi d’aborder celui de sa compagne **Lia Perjovschi**, elle aussi artiste et avec qui il collabore de longue date.

**FD : Dan Perjovschi, tu es aujourd’hui sans conteste un artiste reconnu et acclamé par la scène internationale de l’art contemporain. Mais quel furent pour toi, et dans le contexte de la Roumanie qui t’a vu naître, les motivations à entreprendre une carrière artistique ?**

**DP :** Il faut remettre tout cela en contexte. Je suis né dans dans un pays communiste où tout était plus ou moins planifié et organisé pour toi. C’est à dire que si tu avais une sorte de talent artistique, on t’envoyait dans une école spéciale pour que tu y étudies la musique et l’art. Parce que depuis tout petit j’adorais le dessin et m’y consacrais constamment, on m’y a donc envoyé dès l’âge de dix ans. De là, je suis passé dans une école artistique supérieure, puis à l’académie des arts, et me suis alors retrouvé subitement “artiste”. Cette histoire fut à peu près la même pour ma compagne Lia, à la différence qu’à la fin de l’Académie, elle s’est retrouvée en opposition avec ce système éducatif à la soviétique soit-disant égalitaire, mais au fait très corrompu. Par rapport à elle, j’avais en fait très peu de motivations et d’engagements, jusqu’à un certain point du moins. Ce point fut celui où, en raison du système, je me suis retrouvé contraint à étudier quelque chose que je n’aimais pas, pour finalement me retrouver diplômé en peinture. La motivation de continuer à travailler comme artiste fut alors de me redécouvrir moi-même. Après dix années d’apprentissage académique, il m’a fallu presque autant de temps pour désapprendre ce que j’avais acquis, et pour finalement revenir à un mode d’expression plus direct qui était en fait celui que j’avais à l’âge de 14 ans, lorsque j’étais en classe de 7<sup>ème</sup> ou de 8<sup>ème</sup> ... (rire).

**FD : Ton travail dans son ensemble, et peut-être plus particulièrement tes sketches ont un contenu politique évident et passent en revue sur le mode de l’humour et de la dérision pas mal de sujets d’actualité. Te considères-tu comme un artiste politique, voire comme un militant ?**

**DP :** J’ai en quelque sorte un regard et un agenda politique, puisque le contenu de mes dessins est directement d’inspiration politique, mais d’un autre côté, je me situe aussi à l’intérieur du système. Lia



Dan Perjovschi, drawing (2008) - Courtesy Galerija Gregor Podnar Berlin.

pour sa part n’est pas représentée par des galeries et opère en dehors du marché. Elle a même dû créer sa propre institution, car en tant que femme, elle a été forcée de lutter contre l’idiosyncrasie du système communiste, mais aussi après. Le contenu de son travail est moins prétendument politique que le mien, mais son positionnement par rapport au système de l’art l’est plus ouvertement, tandis que moi, ma façon d’agir est plus convenue, car j’essaye de m’ajuster au système, de m’y adapter.

**FD : Malgré ce positionnement dirons-nous “marginal”, Lia jouit-elle aussi d’une reconnaissance de la part du monde de l’art international, au travers notamment d’événements majeurs tels les biennales, par l’entremise des musées et d’autres expositions d’envergure ?**

**DP :** Pas tellement en fait. Durant la première moitié des années 90’, et lorsque l’intérêt s’est porté sur les productions artistiques des pays de l’est, seules certaines d’entre-elles ont été retenues. Et particulièrement celles qui avait un contenu ouvertement sexuel ou choquant, ou qui marquaient encore un positionnement clairement rebelle et dissident, que ce soit par rapport à la politique menée durant la période socialiste ou par rapport à l’histoire récente, ou encore par rapport à la religion. Je ne sais pas, mais peut-être recherchait-on alors des formes de langages qui soient ici problématiques, ou bien un renouveau des formes critiques et des propos relatifs à ces thèmes. Lia a, comme je le disais, fondé sa propre institution, le *Contemporary Art Archive* (CAA) en 1990. Cette institution a pour but de mettre à la disposition du public de nombreux documents relatifs à la pratique, mais aussi à la théorie de l’art contemporain international. Mais tout le monde croyait alors ici que ces archives ne concernaient que la Roumanie, ou du moins l’Europe de l’est, et il a fallu du temps pour que les gens acceptent la dimension internationale du CAA... (rire). C’est un peu comme si en tant qu’artiste de l’est, tu n’avais le droit de n’être “trash” que par rapport à ta propre culture, ou d’analyser seulement ton propre contexte local... (rire). Je dois de plus dire que j’ai été moi-même sélectionné dans le cadre de plusieurs événements ou biennales dédiés à l’art des pays de l’est, mais pas tous, car tu dois en quelque sorte “correspondre” au contenu et au modèle souhaité.

**FD : Qu’est-ce qui a vraiment changé pour toi**

**avec la chute du mur de Berlin et l’effondrement du bloc communiste ?**

**DP :** Avant la chute du communisme, je vivais dans une sorte de situation de “no future”. Les artistes en Roumanie ne se préoccupaient alors vraiment pas de la préservation de leur art, ni de la documentation de leurs activités car cela ne servait tout simplement à rien. Le système artistique exerçait alors une censure énorme qui te poussait à beaucoup de compromis si tu voulais exister officiellement en tant qu’artiste. Pour les autres, le système ne laissait en fait qu’un très petit terrain de jeu, et l’avenir était inexistant. L’ouverture du pays, et l’arrivée d’un comportement et d’une mentalité dirons-nous démocratique ont alors énormément changé la donne.

**FD : Cette démocratisation du système a-t-elle eu des conséquences concrètes sur ta pratique artistique ?**

**DP :** J’étais à l’époque plus préoccupé par la pratique de l’art, le savoir-faire, mais aussi l’aspect visuel et esthétique de mes œuvres. La peinture exposée ici, *Alone and Grey*, est un bon exemple de cette période et l’une des dernières réalisée à l’époque, puisqu’elle date encore de 1989. Sous son aspect de peinture adoptant un style néo-expressionniste ou néo-primitiviste, il s’agit en fait d’une critique qui ne pouvait être exprimée que de façon indirecte face à ce système socialiste soit-disant ouvert et égalitaire, mais qui en fait laissait beaucoup de monde seul et dans l’ombre. L’ouverture à la liberté d’expression qui a accompagné l’effondrement du système m’a sans aucun doute alors orienté vers un contenu et un propos plus ouvertement politique tel qu’il est actuellement présent dans mon art. Parallèlement, j’ai commencé à m’occuper dès 1991 de la rubrique politique et sociale du journal hebdomadaire ‘22’ publié à Bucarest, mais aussi des illustrations de ce journal. Le contenu de mon travail a alors spontanément évolué vers un intérêt plus grand face à ces questions. Travailler de plus avec un média qui permet une diffusion de masse a aussi apporté automatiquement des implications différentes dans le cadre de mon travail. Ma collaboration avec le journal a encore été pour moi l’occasion de voyager et de voir par moi-même ce qui se faisait à l’Ouest, au niveau des modes de vie, mais aussi dans le cadre d’expositions et par rapport au système de l’art, et de partager ensuite ces expériences avec le public roumain.

**FD : Au-delà de la peinture et du dessin, tu as aussi réalisé pendant un temps pas mal de performances, et notamment durant la période socialiste. Est-ce que le recours à cette pratique éphémère et immatérielle était alors liée à ce sentiment de “no future” et à la non pérennité de l’art dissident que tu évoquais précédemment ?**

**DP :** J’ai en effet commencé à faire des performances durant les dernières années du régime, vers 1987 – 1988, et ce à peu près jusqu’en 1996. Avant moi, Lia faisait déjà des performances dans notre appartement, tandis que je prenais des photos afin de documenter l’évènement. Il faut comprendre que durant la période communiste, le recours à la performance nous permettait une sorte de liberté et constituait de plus une sorte de rébellion secrète, puisque cette forme d’art allait totalement à l’encontre des théories artistiques promues par le régime. Et puis, lorsque les choses ont changé, on a continué à faire de la performance parce que c’était un médium radical et de plus bon marché, car au debut de l’ère démocratique, on était vraiment fauché, on avait pas d’argent du tout pour réaliser notre travail.

**FD : Tu parles de la radicalité de la performance en tant que médium artistique. Celle-ci accompagne pourtant toute l’histoire des avant-gardes européennes avant de connaître son heure de gloire avec les mouvements contestataires et l’art des années 60’ – 70’. Etiez-vous au courant de ces pratiques et de ce qui avait été fait en la matière en Europe et aux USA à cette époque ?**

**DP :** On avait une idée de ce qui se passait et de ce qui s’était passé de ce côté-ci du mur, mais on était très mal informé. On était vraiment très curieux face à ce qui se passait ici, ce qui fait que la chute du régime a donné naissance à une période de quatre ou cinq ans très riche en expérimentations, période durant laquelle les artistes de chez nous ont en quelque sorte essayé de rattraper les quarante ou cinquante années de retard prises sur ce qui se faisait ici. Sur le plan formel, ce qui fut alors produit au cours des premières années de l’ère démocratique était sans doute très similaire avec ce qui s’était vu ici durant les annes 70’, mais le contenu était différent. A ce sujet, je voudrais encore ajouter que, durant les années 60’ et 70’, de très nombreuses

choses intéressantes se sont déroulées sur le plan artistique en Roumanie, et plus généralement en Europe de l’est. Et ce fut pour nous très frustrant, car il n’y avait alors aucuns moyens de transmettre cette réalité. Tu n’avais pas le droit de publier ou d’imprimer des livres, ni même de montrer de la documentation. On ne savait parfois même pas ce qui s’était passé dans notre propre ville. Il a fallu après coup rencontrer les gens, discuter avec eux, échanger de la documentation sur ce qui s’était fait, et ce fut vraiment une période d’émulation et d’enthousiasme intense.

**FD : Parmi les actes de performance les plus forts que tu aies réalisés, il y a ce tatouage avec le mot ROMANIA que tu t’es fait réaliser sur le bras, avant de le faire effacer quelques années plus tard, de sorte qu’il ne subsiste plus aujourd’hui qu’une cicatrice. Je sais aussi que tu as rencontré Chris Burden au milieu des années 90’. Est-ce qu’un performer tel Burden qui, comme Vito Acconci d’ailleurs, a utilisé son propre corps comme réceptacle d’actes parfois violents, t’ont influencé pour ROMANIA ?**

**DP :** (rire)... Je n’avais jamais envisagé les choses sous cet angle. J’ai réalisé le tatoo en 1993 et je l’ai effacé dix ans après, en 2003. Quant à Chris Burden, je ne connaissais pas son travail. Un ami qui habitait aux USA a mentionné son nom parmi d’autres artistes, et j’ai alors commencé à lire sur son travail, avant de le rencontrer en 1994. Mais le tatoo est quant à lui plutôt à mettre en relation avec le contexte politique roumain au début des années 90’, tout comme avec d’autres performances très radicales qui furent réalisées à l’époque par des artistes de chez nous. ROMANIA est étroitement lié avec le développement complexe et difficile du pays, mais aussi avec le regard extérieur posé sur la Roumanie qui était alors considérée comme une sorte de pays primitif. Il suffisait que je passe la frontière pour que les gens me posent automatiquement des questions concernant la politique et la situation là-bas. Mais ils s’intéressaient au final très peu à mon travail. Le tatouage est alors devenu une sorte de marque indélébile de mon identité roumaine, un passeport en quelque sorte. C’était très arrogant comme attitude, mais c’était aussi une sorte d’anti-performance car l’idée était la permanence de cette marque ; l’idée était que j’allais mourir avec elle... (rire)... Je crois que j’étais alors énervé par rapport à la Roumanie et à la situation là-bas.

**FD : Ce rapport ambigu, parfois conflictuel par rapport à ton pays d’origine semble toujours perdurer aujourd’hui. Cela est-il dû à la situation artistique en Roumanie ? Qu’en est-il d’ailleurs actuellement ?**

**DP :** C’est vrai, mais bien que je passe à présent la moitié de mon temps à voyager, je ne sais pas si je pourrais vivre en dehors de la Roumanie. J’ai un certain “pouvoir” là-bas, puis je jouis aussi de l’avantage, au travers de mon activité au sein du journal, de ne pas être perçu uniquement comme un artiste. Ce qui m’énervé peut-être le plus par rapport au contexte artistique actuel en Roumanie, c’est d’avoir conscience qu’il y a un potentiel énorme dans ce pays, mais que ce potentiel est mis en danger par ce qui est effectivement mis en œuvre en terme de politique artistique. Il y a aujourd’hui, et pour tout le pays, quatre galeries à Bucharest et une à Cluj. C’est tout. Bien sur, il y a aussi des musées, mais qui sont restés bloqués dans une sorte d’impressionnisme. Par ailleurs, je suis personnellement profondément affecté car une des seules structures artistiques indépendantes du pays - laquelle est un

**Dan Perjovschi : « Aujourd’hui, je pense avoir atteint cet**



Dan Perjovschi, Floor drawing (2008) - Courtesy Galerija Gregor Podnar Berlin.

espace autogéré par des artistes - est appelée à fermer. Je participe à la dernière exposition de ce lieu, après quoi ce sera terminé. Mais d’un autre côté, et au vu de la situation économique et sociale roumaine, j’ai bien entendu conscience que les questions artistiques ne constituent pas une priorité absolue pour l’avenir immédiat du pays.

**FD : Pour en revenir à la place de la performance dans ton travail, existe-t-il un lien entre tes dessins et cette pratique ? Je t’ai par exemple vu travailler cette année à Venise, dessiner sur les murs de l’Arsenal en présence de la foule. Considères-tu ce genre de situation publique comme un acte de performance ?**

**DP :** Oui oui, tout à fait. Ce genre de situation publique ne va pas automatiquement de paire avec ma pratique actuelle du dessin, mais cela arrive, et je l’accepte alors en tant que telle car cela génère des interactions avec le public, un dialogue. Mais pour être honnête, je préfère aujourd’hui travailler seul et réaliser mes dessins en dehors du public. J’ai arrêté de faire de la performance comme je le disais vers 1996, car cela s’assimilait pour moi de plus en plus à une sorte de théatralisation, à un spectacle. C’était en quelque sorte devenu trop institutionnel. Parallèlement, la performance s’est muée, pour Lia et moi, en lectures et conférences qui participent à notre sens de la même énergie, de la même immédiateté avec le public, mais qui ne sont pas considérés comme un acte artistique à proprement parler. A la place d’être forcé de communiquer symboliquement ou métaphoriquement par le biais de la performance, les lectures nous ont permis au contraire de dire tout simplement les choses, de les échanger sous la forme d’un dialogue construit avec le public.

**FD : Pour revenir cette fois à la question du contenu politique de ton travail, je voudrais savoir quel impact, quel effet tu attends dès lors de celui-ci sur le public ?**

**DP :** Pour répondre à cette question de façon tout à fait pragmatique,

j’évoquerai mon intervention au MoMa de New York. Nous avons pour l’occasion fait imprimer à 70.000 exemplaires une sorte de “Newspaper” qui fut rapidement épuisé et qu’il a fallu alors réimprimer. Parmi tout ces visiteurs, tous n’étaient pas des spécialistes de l’art ou des gens du milieu, mais un amalgame de publics différents. Et pour moi, si parmi tout ces gens, une seule personne arrive à faire le lien entre mes dessins, ou ne fût-ce qu’un de mes dessins et sa propre situation, j’ai fait mon job. Je le répète, je ne me considère vraiment pas comme un artiste politique, mais je sais que j’ai le pouvoir de faire rire ou sourire les gens, et par le rire je sais que j’arrive en plus à les faire réfléchir. C’est comme ça que je considère le véritable impact de mon travail.

**FD : Peut-on dire que l’humour, le rire ou la dérision sont en quelque sorte tes armes ?**

**DP :** L’humour occupe une place importante, c’est certain, mais cet humour n’est pas cynique. Il est plutôt empathique car j’essaye par ce moyen non seulement de comprendre, mais aussi de décrire ce que les gens ressentent et vivent. Je pense de plus que mes dessins contribuent, par la clarté et la lisibilité du propos, à alimenter le débat et les discussions liés à ces thèmes de société. Je pense de plus que mes dessins rendent l’art accessible à beaucoup. Je me dis parfois que pour ceux qui n’y connaissent rien et qui viennent d’enchaîner des salles d’expositions avec Picasso, puis avec de l’art conceptuel, et qui subitement se retrouvent nez à nez avec un mur rempli de dessins qui ont ce potentiel humoristique direct, l’art devient peut-être alors pour eux quelque chose d’intelligible et d’accessible. C’est assez comparable à mon engagement au sein du journal, lequel permet aussi comme je le disais de diffuser ces thèmes auprès d’un public qui ne fréquente pas obligatoirement les musées.

**FD : Ta pratique du dessin, telle que tu t’y adonnes depuis bientôt dix ans, est aujourd’hui connue par beaucoup, de sorte que ton travail est devenu**

**immédiatement identifiable, reconnaissable. Tu es de plus, à presque cinquante ans, un artiste mûr. As-tu le sentiment que ton oeuvre est aujourd’hui entrée dans une sorte de classicisme immuable, ou entrevois-tu encore les possibilités d’une évolution, d’un changement majeur ?**

**DP :** (rire)... Il y a en fait, au sein de ce que tu nommes un classicisme, une évolution et des changements, et ma pratique du dessin telle qu’elle est aujourd’hui connue ne remonte en vérité qu’à approximativement 2003. Et si tu y regardes de plus près, mon travail se développe toujours à la manière d’un *work in progress*. Je veux dire par là que nombre de mes dessins sont issus de projets antérieurs, mais servent de base à l’élaborations d’autres dessins dans le cadre d’autres projets. L’exposition que nous voyons ici chez Gregor Podnar met par ailleurs en scène ce fonctionnement, et montre comment des dessins qui naissent au sein de *notebooks* se retrouvent ensuite sur des diaporamas, sur des planches de skate boards, sur des murs dans l’espace public, ou servent encore de base à une installation regroupant plusieurs dizaines d’entre-eux à même le sol du lieu d’exposition, comme c’est ici le cas. Les sujets politiques, sociaux ou autres dont mes dessins rendent compte évoluent eux-mêmes en fonction de l’actualité, de sorte que cette source d’inspiration est en fait inépuisable. De plus, si tu prends mon travail dans son ensemble, il ne se limite au final pas strictement au dessin, mais concerne aussi les différentes stratégies possibles quant à mettre en scène ces questions. Pour le moment, je dois dire que je prends beaucoup de plaisir à effectuer ce travail aux quatre coins du monde, et chaque projet est différent, mais il est tout à fait possible qu’un jour je me lasse et que je passe à autre chose.

**FD : Encore une question concernant cette fois ta position face au marché de l’art. Pour un artiste de l’Est ayant connu, comme tu l’évoquais, des conditions matérielles difficiles et notamment dans le cadre de la réalisation de ton propre travail, comment considères-tu la réalité du marché de l’art et les prix souvent exorbitants qui y sont pratiqués ?**



#### Suite de la page 9

Lors de la conférence de presse, l’amie traductrice m’ayant accompagné jusqu’ici a le bonheur d’expression qui frappe, et Richter, qui a tendance à dire moins pour éclairer plus, préférant la sobriété à l’épanchement, semble l’écouter, et ce sera pour nous faire don de la justesse de son avis sur l’exposition: il n’accorde pas trop d’importance aux appareils critiques et historiques qui entourent cette dernière, il n’est pas comme le prétendent la plupart des documents diffusés le commissaire de cette manifestation.

**DP :** Je crois qu’il existe d’autres possibilités de vivre l’art que celle qui consiste à acheter ou à vendre de l’art. En tant qu’artiste de l’Est, je dois dire que j’accorde beaucoup d’importance à ce que l’accès à mon travail reste aussi financièrement démocratique. C’est pareil en ce qui concerne le journal, il ne coûte qu’un euro. Mais bien entendu, en ce qui concerne les œuvres en galerie, tout ce qui dépasse les deux mille euros représente pour moi beaucoup d’argent... (rire)... Mais je crois aussi que le marché n’est qu’une des facettes de ce système complexe que constitue le monde de l’art, et que ce n’est pas à moi de réformer ce système, ni de le briser. Comme je disais, j’essaye plutôt de m’en accommoder, de m’y adapter. En même temps, je tiens à conserver une certaine autonomie et à continuer à travailler aussi au sein de structures auto-gérées qui ne disposent pas de budgets. Si tu regardes mon CV, je réalise plus ou moins 25 expositions par an, mais la plupart ont lieu dans des institutions, donc en dehors des galeries et donc du marché. Mais j’ai bien entendu aussi besoin d’argent pour vivre, et si je venais à décéder, je voudrais vraiment laisser derrière moi une sorte de fondation qui, à la manière de la *Krasner-Pollock Fellowship*, permettrait de promouvoir la création d’autres artistes. De son côté, Lia aimerait fonder un musée ou une structure qui permettrait aussi aux générations d’artistes à venir de continuer à s’exprimer. C’est dans ce sens que nous envoyons notre rapport à l’argent et donc au marché de l’art. J’ajouterai encore que bien que pour moi le marché de l’art soit une sorte “d’alien” et que je n’y connaisse pas grand chose, je le prends quand même au sérieux, tout comme je prends au sérieux et que je respecte les gens qui sont prêts à investir de l’argent dans mon art en achetant des œuvres par le biais de mes galeries. Aujourd’hui, je pense avoir atteint cet équilibre entre le commercial et le non-commercial dans ma pratique, et j’accorde le même respect à l’un comme à l’autre.

(Propos recueillis par François Danthine à la *Galerija Gregor Podnar* de Berlin, le dimanche 03 février 2008)

Gerhard Richter, 2007 © Museum Frieder Burda, Baden-Baden Photo: Franziska Adriani

Il se veut, comme pourraient le dire les Straub, irréconcilié. Il est insaisissable et, bien qu’incarnant toutes les séductions de la scène artistique, il a avant tout vocation à prendre à contre-pied quiconque entreprendrait de débattre avec lui sur des itinéraires convenus. Il en termine assez vite avec les journalistes, a un léger mais très poli haussement d’épaules quand est évoquée la problématique de l’alliage des contraires dans son œuvre depuis *Tisch*, de 1962, son premier opus. Je le rattrape à la sortie du musée, il s’apprêtait à s’enfuir, il sourit en revoyant l’écharpe rouge que j’ai autour du cou. Une dame s’est approchée de lui et demande une dédicace pour un album de reproductions dont elle lui soumet la page de garde: il me scrute, je pressens qu’il n’a pas sur lui de stylo et je lui tends alors le porte-plume qu’il se trouve que j’ai utilisé pour griffonner librement, illisiblement, mes notes.

Aldo Guillaume Turin

Gerhard Richter. Tableaux de collections privées  
19 janvier 2008 - 27 avril 2008  
Musée Frieder Burda  
Tél.: 07221-398980

# Zoom sur la condition humaine

## Biennale photo de Liège



photo Frédéric Sautereau

Pendant un mois et demi, la 6ème Biennale Internationale de la Photographie et des Arts Visuels de Liège a interpellé, interrogé, exprimé ou tenté d'expliquer une série de points de vue touchant à la notion de "territoire". Quatre lieux principaux, formant le "in" de cet événement, en appelaient une multitude d'autres, dédiés au "off". De belles découvertes flirtaient avec les travaux de photographes confirmés. Le public, au gré de ses déambulations citadines, a pu se confronter à une pléthore de propositions artistiques propres à lancer le débat.

L'être humain crée, exploite et jouit de territoires. Il se les approprie, parfois de force, les assume, les renie, les transforme. Cette Biennale, véritable recensement cartographique des territoires constituant le propre de l'Homme, a décliné une multitude de regards particuliers et partisans, jetés sur des tranches de vie, sur des faits avérés au grand jour ou cachés derrière les barrières de l'indicible, du non politiquement correct.

Photographier, c'est capter un infime moment, pris à la dérobée ou offert consciemment, qui se cristallise parfois en 1/125ème de seconde. Un bref instant qui dira tout ou qui, à l'inverse, sera sans consistance. Mais rendre ses clichés publics constitue une prise de position qu'il faut reconnaître et apprécier comme telle. Il est impossible de mettre en exergue ou de saluer tout ce qui mériterait de l'être. Le parti pris sera donc celui de commenter certaines démarches jugées marquantes et hors du commun.

### Labyrinthes mentaux

La question posée au sein des murs du Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain n'était autre que celle du territoire mental, débouchant sur la notion d'identité. Identités consciemment exhibées ou dissimulées, évocation de l'intimité de chaque individu, de son imaginaire, de ses craintes, de ses rêves ou attentes cachés, de sa conscience. Ici, chaque photographie se transforme en récit de vie offert au regard de tous. Une exhibition qui ouvre sur l'évocation de toute la complexité humaine, sur la richesse d'un labyrinthe construit de souffles et de murmures, de non-dits évoqués par la force de l'image.

Au détour des photographies dada et surréalistes (rappelant furieusement la peinture d'Ensor et de Magritte) proposées par Karel Fonteyne ou de celles, angoissantes et poussant presque à la claustrophobie des "blue people" mis en scène par Anouk Kruithof, se trouvaient les clichés poignants par lesquels Sibylle Fendt évoque l'anorexie. Dans un rapport au corps tout aussi manifeste se dressait le reportage de Marrie Bot.

Loin de verser dans un voyeurisme pornographique auquel nous sommes confrontés



sténopé, école maternelle de Xhovémont

chaque jour, de gré ou de force, Marrie Bot a présenté un travail respectueux et savamment pesé, portant sur l'un des rares sujets encore tabou : la sexualité des personnes âgées. Avec la série *Geliefden - Timeless love*, la photographe néerlandaise porte un regard, à tout instant pudique, sur l'amour que l'on peut encore faire ou donner à l'âge mûr. Elle a rencontré une dizaine de couples acceptant de jouer le jeu, de se faire prendre en photo chez eux avant, pendant et après l'amour. Une évocation du quotidien des seniors, pour lequel il s'agit incontestablement de reconnaître le caractère "reportage", non-fictif. Les corps montrés nus et s'offrant au regard dans des positions ne laissant aucune place à l'ambiguïté, sont présentés sans artifice. Il n'y a pas de faux-semblants et la pensée-même de savoir que nous ne sommes pas mis face à des "modèles" au sens professionnel du terme, contient en elle toute la force de cette série photographique.

*Timeless love* remet en question l'image et l'utilisation qu'on en fait au quotidien, le bombardement médiatique lancé à tout va, prenant le sexe pour sujet principal. Ici, nous ne regardons pas de "beaux" corps sveltes et athlétiques - entendons "beau" au sens commun du terme. Notre regard est plutôt mis en présence de visages, de ventres, de jambes et de peaux marqués de l'empreinte indélébile de l'histoire propre à chacun des protagonistes. On s'immerse dans l'intimité de ces êtres en découvrant, cliché après cliché, leurs préférences sexuelles, le décor d'une chambre ou d'une cuisine, ponctués de touches plus légères, comme ce string de coton dévoilant les fesses ramollies d'une dame qui ne laissera jamais apparaître son visage. C'est par cette personnalisation que Marrie Bot accuse et glorifie, tout en douceur, la marque du temps qui coule, inlassablement.

Mais ces clichés, s'ils émeuvent par la douceur qu'ils laissent transparaître, sont bel et bien aptes à choquer certains spectateurs (il s'agit bien d'une mise en scène, tant au niveau du choix des photos que de leur agencement). Marrie Bot ouvre une fenêtre



photo Marrie Bot, Liesbeth (76) and Cor (70) from the series "Timeless Love"

donnant accès à une réalité que l'on peut juger crue, réhilitoire ou tout simplement touchante, selon sa propre sensibilité. Elle interroge et invite chaque homme et chaque femme à se projeter dans un avenir plus ou moins imminent qu'il (ou elle) préférerait passer sous silence : sa propre vieillesse. En mettant le doigt sur le fait que la sexualité des septuagénaires et octogénaires existe et qu'elle peut tout aussi bien rythmer leur vie et les combler, la photographe invite à une ouverture d'esprit indissociable de l'air du temps.

Ce travail rappelle aussi toute la complexité de l'activité photographique. Il témoigne sans conteste de la confiance que les modèles (non-professionnels) ont accordée à ce regard externe au fonctionnement intrinsèque du couple. Et là, chaque bas !

### L'arbre à palabres

Le Samauma, arbre surnommé "La reine de la forêt amazonienne" par les Brésiliens, se dressait, fier et robuste, dans le chœur de l'ancienne église Saint-André. A première vue, l'image offerte au regard des visiteurs foulant le sol de cet autre lieu dédié à la Biennale ressemble à une photographie de qualité médiocre, hyper pixellisée. Mais en y regardant de plus près, c'est une tout autre réalité, teintée de poésie, qui s'offre au grand jour... Un patchwork formé de plus de 15 000 petites photos, résultat d'un travail de longue haleine initié entre la Belgique et le Brésil.

Pendant près de deux ans, les bénéficiaires de CPAS, de groupes intergénérationnels, de ludothèques, de centres culturels, de maisons de jeunes et de centres ouverts ont récolté des images, moments captés au moyen du plus basique et économique des appareils photos : le sténopé. Chaque participant a fabriqué de ses mains, avant de l'expérimenter, le dispositif constitué d'une petite boîte, contenant du papier photosensible, percée d'un trou de la taille d'une pointe d'aiguille. Tout l'art de la mise en forme réside dans le fait que cet appareil, bien que facile d'utilisation, ne dispose ni de diaphragme, ni de lentille. Seul le temps de pose est modulable, ce qui requiert la plus grande précision d'exécution.

A deux pas de là, l'ancienne église Saint-Antoine ouvrait ses portes aux questionnements politiquement engagés. Une dizaine de reporters exposaient le fruit de rencontres lourdes de sens, prenant souvent les murs et frontières, dressés par l'homme, pour objet de reportage.

La série *Souverains* du Parisien Jérôme Brezillon, présentée sous forme de diptyques, juxtapose des portraits en pied de Sioux "modernes" aux paysages de réserves indiennes où vécurent leurs ancêtres. L'effet produit est fort. En un coup d'oeil, le visiteur comprend la relation identitaire qui lie ces parties, indissociables et pourtant condamnées à ne plus évoluer ensemble.

A souligner également, les photographies de Frédéric Sautereau, appartenant au collectif français *L'Oeil public*. Entre 1997 et 2000, il est intervenu dans des territoires où les conflits entre communautés ont mené à la division de villes. Jérusalem, Belfast, Mitrovica, Nicovie, Mostar sont autant de cités dévastées que le photographe passe au crible. En captant le quotidien, un repas, les jeux d'enfants, un temps de prière au pied du Mur des Lamentations ou un coin de rue amenant au croisement des religions, Frédéric Sautereau évoque simplement le combat pour la vie.

Enfin, très poignant, le travail exposé par le Belge Anthony Berthaud. En quelques clichés, il met le doigt sur la honte, sur une activité existant potentiellement à chaque coin de rue des quartiers belges défavorisés : les vendeurs de sommeil. Une reproduction de bail donne le ton. Pour 325 €, à Saint-Josse, une famille africaine composée de deux parents et de 5 enfants (âgés de 4 mois à 19 ans) vit dans un "appartement" qui se résume en réalité à une simple chambre. L'état des lieux est édifiant : cet espace ne comprend aucune commodité, excepté un WC à l'extérieur ! L'endroit est insalubre et dangereux mais la famille n'avait pas d'autre alternative... Au fil des clichés de Berthaud, on comprend que ce n'est pas un cas isolé. Les occupants de ces nombreuses chambres y vivent entassés comme des bêtes qui ne se montrent qu'à visage caché, de dos. Cette prise de position, de la part du photographe, apporte la preuve qu'il n'est pas nécessaire de partir loin pour vivre l'horreur... et pour la rapporter !

Julie Dohet

### Territoires politiques

#### FESTIVAL D'ARS MUSICA du 8 au 25 avril 2008

### « Un recentrage sur les Belges »

D'abord continuer ensuite commencer. C'est dans ces termes que le nouveau directeur, le Français Laurent LANGLOIS, s'adresse aux lovers d'ARS MUSICA: *Le projet que je vous propose avec l'équipe d'Ars Musica a pour but de développer durablement le festival pour les années à venir en remplaçant la création musicale au cœur d'un bouillonnement inventif. L'idée est de faire se côtoyer les formes de concerts traditionnels avec des projets qui pourraient intégrer des mises en structures nouvelles (rapports à la danse, à la vidéo, aux arts plastiques, au multimédia...) ; le Son étant, de plus en plus, le partenaire officiel de ces nouveaux modes d'expression artistique. Avec "Made in Belgium", honneur aux formations belges, le tout émaillé bien sûr de commandes, de créations (J.-L. Fafchamp, A. Martin, M. Jarell et K. Defoort, Cl. Ledoux, M. Levinas, P. Bartholomée) et de premières en Belgique (M. Felder, T. Hosokawa, P. Dusapin...).*

Le fil rouge belge va se tresser avec d'autres fils : G. Scelsi, hommage à F. Romitelli, les portraits R. Cendo et M. Lanza, un parcours électroacoustique, la folle soirée "Made in Belgium" du quatuor Danel et de J. Michiels.

Infos Programme : [info@arsmusica.be](mailto:info@arsmusica.be)  
Tél réservation : 02/2192660 ; Fax 02/2198814  
Culture & Communication : Séverine PROVOST, press office  
Graphisme : designlab

# LE CAS DE L'HOMME AU LOUVRE

tentatives sur Olivier Foulon / Novembre 2007

Alain géronneZ

Je crois que le problème de Broodthaers, c'est qu'il y a un artiste, René Magritte, qui a fait avant lui ce qu'il aurait aimé faire. Telle est, dans mon souvenir oral, la suggestion que nous faisait le jeune Thierry de Duve, vers 1973. Je ne suis pas du tout sûr que Thierry de Duve pense encore ainsi aujourd'hui: nous avons désormais plus de distance critique vis à vis de Broodthaers, mais il est certain qu'on serait tenté de reproduire cette phrase ainsi: Je crois que le problème d'Olivier Foulon, c'est qu'il y a un artiste, Marcel Broodthaers, qui a fait avant lui ce qu'il aurait aimé faire. Mais bien sûr nous n'avons plus besoin du même recul historique, et tout de suite nous pouvons constater qu'alors que Broodthaers utilisait des média variés qui contrastaient fermement avec la peinture magrithienne, Olivier Foulon quant à lui utilise divers média déjà utilisés par Broodthaers, les projections de diapos, les reproductions, l'édition, etc. Mais aussi le dessin, comme Magritte... ou Foron.



Olivier Foulon, Jeune Peinture Belge, 2003, projection (L'Esprit du Peintre)



Olivier Foulon, Etablissements d'En Face, Bruxelles, 2003, dessins dans les ardoises (dessins repris dans le double livre En coulisses, parfois, les artistes changent de costume - actualités, Marenco, Jan van Eyck Academie, 2004)

"J'ai un peu l'idée que maintenant on pourrait très bien concevoir une époque où on n'écrirait plus d'œuvres au sens traditionnel du terme, et l'on réécrirait sans cesse les œuvres du passé. "sans cesse" au sens de "perpétuellement": c'est-à-dire qu'on fonde il y aurait une activité de commentaire proliférant, bourgeonnant, récurrent, qui serait vraiment l'activité d'écriture de notre temps" (Le Grain de la Voix, Seuil 1981, p.140). Si Broodthaers était porté par la vague structuraliste des années 60-70, il semble bien que nous trouverions, dans les propos de Roland Barthes ci-dessus, à propos de son livre SZ, le modèle de ce que de nombreux artistes, visuels notamment, ont réalisé depuis, de Sherrie Levine à... Olivier Foulon... Jouer sur la reproduction est peut-être une manière de se mettre hors de l'appareil de production, ce que souhaitent de nombreux artistes qui voient leur travail devenir objet de consommation, faire le jeu du marché. Encore faut-il ne pas le faire naïvement. C'est pourquoi la reproduction sera toujours différencielle. Le goût artistique serait-il une manière d'affirmer sa singularité ou son adhésion à certaines valeurs d'une (certaine micro-)société? Vouloir que la reproduction se singularise et fasse appel aux qualités de l'original tout en introduisant d'autres paramètres, qui lui seraient propres, n'est-ce pas un enjeu en ces temps de multiplication en

série? et si Manet refait Goya, qui refait Titien... à la force du pinceau, Foulon ne peut-il décliner Broodthaers qui déclina Magritte? avec un clin d'œil au constat d'un déclin. Vous verrez vite que cette attitude n'a presque rien de conservateur, et que conserver les caisses servant au transport des œuvres, comme le faisait Broodthaers, limite la casse. Mais sert quand même à conserver, sinon la peinture, du moins l'amour de la peinture. Qu'en est-il de la notion d'original après l'Origine du Monde? En sommes-nous réduits à faire des courbettes aux maîtres du passé? Ou ne peut-on penser qu'au contraire, ces pratiques les rapprochent de nous? Bien sûr, dans toute l'histoire que je viens de citer ici, les femmes sont sur les tableaux, sur de beaux draps, mais n'oublions pas les Sherrie Levine, ou Louise Lawler, qui se sont mises de l'autre côté de l'appareil reproducteur. L'Enseigne de Gersaint chère à Olivier Foulon est en outre d'une suite guéguère, l'ont-ils chasser les charlants du temple? Et il cite, dans une galerie qui s'appelle justement Dépendance (Marché aux Pores, à Bruxelles), René Daniëls. Alors nous allons une fois de plus déstabiliser le musée, qu'elle nous montre ses zones géniales, cela l'amuse beaucoup. A l'instant même, elle remet ses plus beaux vêtements et se maquille pour sortir (page d'artiste dans Metropolis n°3, 1983, p.19). Mais vous avez deviné que Daniëls procédait lui aussi par citation: ce n'est pas pour rien qu'il se prénomme Re-



né. En l'occurrence, la citation se trouve au verso d'un cadre réversible, comprenant un recto la reproduction d'une femme dénudée. À regarder ses courbes, c'est peut-être un Courbet? De temps en temps, face au visiteur, le cadre est retourné par l'artiste ou le galeriste. Le nu est donc ici dévoilé, de face, ou de dos, remplacé par la citation, comme se joue une pièce à pile ou face. Le foulonnier, ou Foulon, c'est celui qui remonte les draps. Les choses les plus simples peuvent parfois nous aveugler. J'avais envie de savoir ce que voulait dire "foulon" car depuis que je voyais en Broodthaers "le porteur de pain", je tombais fou des noms. Un jour, je passais rue des Foulons à Bruxelles, traduite en néerlandais par: Volderstraat. Quelques indices me signalaient qu'il devait s'agir d'un métier, mais je ne savais pas qu'il s'agissait aussi d'une machine, de la famille du métier à tisser. Il y avait bien à Saint-Gilles une avenue Jean Volder, et pour aller chez Olivier j'en trouvais le coin, mais ce n'était qu'un nom propre. Foulon n'est plus un nom commun aujourd'hui. Il me fallait fouiller plus loin. Un vieux Larousse m'a aidé à en découvrir le sens, et je ne résiste pas au plaisir de vous en proposer la reproduction. Inter-dite, bien sûr.



Vitrine de l'Etablissement d'en face, rue Antoine Duvicq à Bruxelles, vue sur l'exposition d'Olivier Foulon à travers l'agrandissement par Foron du dessin de l'union extrême des Pieds-Nickelés, fin fin d'actualité: la même vitrine, volet baissé, et la présentation dans cette même vitrine de la revue d'Olivier Foulon et Michel Assenmaker Copie de voyage n°1

Je me répète. N'y aurait-il pas un narcissisme certain à se mirer dans l'histoire toujours ressourcée des artistes qu'on aime? Peut-on prolonger l'effet kaléidoscopique de, disons, l'odalisque des Titien, Goya, Manet, Courbet, David, Magritte... à la lumière des Magritte, Broodthaers ou de Sherrie Levine? c'est-à-dire en exposant ou réalisant des reproductions? selon Derrida, Echo devient elle-même en répétant la fin des phrases de Narcisse: en ne s'engloutissant pas dans sa propre image réfléchie par l'onde, mais en s'appropriant les ondes sonores émises par l'autre. Il y a sûrement quelque chose de cela dans l'exposition de croquis d'œuvres faits dans les musées (mais agrandis au pinceau) montrés successivement au Neuenhenerkammer puis à Bruxelles; il y aurait peut-être quelque chose de cela sur un petit microsilicon produit par l'artiste à l'occasion de sa bourse à Düsseldorf: Olivier Foulon "re-enacte" (trouvez-moi le mot français) l'Interview avec un chat réalisée par Broodthaers, à... Düsseldorf (comme Broodthaers, Foulon semble quêter en Allemagne: on est en pays de reconnaissance). Olivier prend la voix du chat, qui était anonyme chez Broodthaers; Suzanne Titz prend la voix de Broodthaers: avec sa complicité apparaît en bonus une version allemande. Il s'agit donc d'une traduction de Broodthaers, qui désormais pour les allemands pourra être à moitié mieux compris (bien que les cousins germaniques aient d'emblée mieux compris Broodthaers que tous les autres): le langage du chat reste intraduisible. Je donne ma langue au chat. Sur la pochette, une gravure de Branner les curieux, mais en son centre, correspondant au trou central du disque, un "trou" blanc. Il faudra passer par le chas de l'aiguille du tourne-disque pour en savoir plus.



Le microsilicon a, en soi, quelque chose de rétro: entre la gravure ancienne de la pochette et la gravure du disque, beaucoup d'encre a coulé sous l'éponge. Mais nous ne la passerons pas.

Let us praise my famous men.

Je me souviens (imprécisément) que, lorsqu'Olivier est arrivé comme étudiant à l'ERG, il était fier de nous montrer le carnet des signatures des artistes qu'il était allé rencontrer chez eux. Dès le départ donc, l'art était fait pour lui de l'aura des artistes reconnus; oui, Olivier est resté fidèle à son point de départ. Entre temps, il est devenu un bon photographe. L'une de ses photos, une tomate tranchée, pelliculée, a fait la couverture de l'un des premiers n°s de L'Art Même. Vous me permettez d'établir un parallèle entre cette tomate qui se vernit d'une pellicule translucide et une image de Broodthaers, extraite de Berlin oder ein Traum mit Sahne (d'ailleurs reproduite dans l'ouvrage: "En coulisses, parfois, les artistes changent de costume" Actualités de Foulon). Entre la crème fraîche sur le verre des lunettes de Marcel qui transforme le journal en page blanche multicolore, et la pellicule qui se forme à la surface de cette tomate qui viendra s'imprimer sur de la pellicule photographique dans un pur jeu intermédiaire, il y a ricochet.



Mais la photo semble avoir cessé de l'intéresser lorsqu'elle a changé de médium: le numérique ne lui permettait sans doute pas d'avoir en poche un Leica comme tant de grands photographes avant lui. Et il n'y a plus de pellicule aujourd'hui. Olivier au Leica! mais je me souviens que son Leica était une "série Tintin": badgé de ce petit reporter belge qui presque jamais ne prit une photo. (Même dans Tintin au Tibet, c'est le yéti, être irrationnel, qui prend la photo qui l'aveuglera: un jour, j'écrirai sur les dysfonctionnements de l'appareil photo dans les aventures de Tintin, excusez-moi cette digression.) Evidemment, la seule bande dessinée que s'autorise Foulon, c'est celle de Foron, car les Pieds-Nickelés ferment une hampe, et font partie de la bande à Broodthaers (mais l'artiste précise que dans son cas, les Pieds-Nickelés sont du film de Godard, Pierrot le fou). Nouveaux traquiers et combinards. Ces

artistes sont de sales mousards, de sales mousards. J'ai vu plusieurs fois ce petit garçon: Le Neveu de Foulon? le fils, au vernissage à l'Etablissement d'en face comme dans les bras d'Olivier, alors qu'il recevait le Prix de la Jeune Peinture au Palais des Beaux-Arts. Faites un loop.



Le Leica, c'est l'appareil mythique: celui qui permet d'emporter avec soi toute une histoire de la photographie, de Cartier-Bresson à Friedlander, et avant, et après. C'est donc l'appareil léger du photographe cultivé. Je ne suis pas sûr que les derniers Leica argentiques aient été supérieurs aux appareils japonais, mais ils avaient une aura que n'ont pas leurs benjamins. Peut-être que le dispositif technique est là pour sauver l'aura des œuvres à l'ère de la reproductibilité technique, et ce serait une belle parabole pour le travail d'Olivier.



# Dis-moi ce que tu vois, je te dirai qui tu es.

Extra City



Charif Benhelima 'San Damiano' from a series 'Welcome to Belgium' 1990-1999 7 photos, 8 x 120 cm Courtesy of the artist

On le sait depuis quelques mois : le commissaire allemand Anselm Franke va être amené à concevoir la prochaine édition de *Manifesta*, aux côtés de Hila Peleg, Adam Budak et des membres du Raqs Media Collective. Mais Anselm Franke est aussi le nouveau directeur de Extra City, un centre d'art contemporain dernièrement établi à Anvers. Et en ce début d'année, voici qu'il présente en ce lieu une imposante exposition de groupe qui, avouons-le d'emblée, laisse présager le meilleur quant à ce qui est à venir.

Dans le texte d'introduction à l'exposition figurant dans le guide du visiteur (édité en guise de préambule à un catalogue en cours d'élaboration), Franke livre en quelques mots l'argument de son projet. Il explique que son intention est de proposer au travers de sa présentation, une alternative à ces expositions ayant pour enjeu de mesurer les influences réciproques des arts plastiques et du théâtre ; expositions que l'on voit fleurir en nombre aujourd'hui et qui, selon le commissaire, se fondent trop souvent sur des comparaisons d'ordre formel.<sup>1</sup> Ainsi, par exemple, de cette attention excessive que l'on porte à la question du dispositif spatio-temporel.

En la matière, lui suggère plutôt de recourir à la notion de *mimétisme* : une notion dont la richesse sémantique permet une appréhension plus large et plus subtile du sujet.

Si l'on peut être déconcerté un instant à la lecture d'un postulat formulé avec tant d'assurance et d'ambition, on a tôt fait cependant d'y adhérer pleinement et d'être séduit par la façon dont cela s'exprime dans les termes concrets de l'exposition : c'est-à-dire, dans les œuvres présentées et dans la manière dont elles sont associées, agencées.

L'exposition comprend essentiellement des films, des vidéos – en sus de quelques photographies et dessins – et ceux-ci sont projetés dans des demi-caissons de bois, diversement disposés dans l'espace assombri et décroisé de l'exposition ; le son étant diffusé via des écouteurs individuels. Et sans effort, on s'y attarde, on regarde ces œuvres, ces films, découvrant progressivement la façon dont le propos général se déploie. Et il apparaît

bien vite que ce propos va effectivement au-delà du simple rapprochement de deux médias, de deux modes d'expression : ce au point que l'ensemble devient finalement tout autre chose qu'une exposition thématique traditionnelle, dans sa faculté à être un objet prismatique dont tout part plutôt que d'y être ramené.

Un exemple évocateur de cette émancipation de la thématique est fourni par le fabuleux film de Jean Rouch, « Les Maîtres Fous ». Ce film tourné par l'anthropologue français au Ghana en 1955 est d'un genre inclassable. Il s'agit d'une sorte de documentaire qui donne à voir et à comprendre un curieux rituel tribal lors duquel une série d'élus jouent le rôle de soldats de l'armée britannique, mimant et exacerbant avec frénésie les rapports de force et de hiérarchie auxquels ces militaires sont soumis. Et dans le même temps, offrant de cette façon un stupéfiant portrait de leurs colonisateurs, comme un portrait inversé, en miroir déformé.

L'intérêt de projeter ce film dans le contexte de cette exposition s'avère double. D'une part, on s'interroge à travers lui sur la faculté de la caméra à rendre le réel dans sa littéralité, de même qu'on questionne le statut de ce réel. Interrogation, question qui se posent ici avec d'autant plus d'acuité qu'il s'agit d'un cas complexe : Jean Rouch entreprend en effet d'enregistrer consciencieusement ce rituel qui se déroule réellement devant ces yeux. Cependant ce rituel en lui-même n'en est pas moins une fiction orchestrée par différents membres d'une tribu. En outre, il apparaît que ceux-ci ne sont pas insensibles à la présence du réalisateur/chercheur, dans l'exécution de leur rôle qu'ils intensifient en conséquence devant lui, étant de la sorte et non sans ambiguïté doublement acteur... Tout cela fait de ce film un portrait croisé sans cesse plus vertigineux à mesure qu'on tente de le saisir dans sa structure, ses détails.

D'autre part, sur le fond, un remarquable parallèle est établi entre le sujet de ce film et la notion de mimétisme. De fait, de quoi témoigne le colonialisme, sinon de la volonté d'un peuple de modeler un pays et ses habitants à son image ? De même – et à l'inverse – l'anthropologue cherche quant à lui à

se *fondre* dans une communauté, afin de comprendre les règles qui la régissent... Il cherche à s'y couler, et pour ce faire lui aussi endosse un rôle, entreprend de s'inscrire dans un environnement et un réseau social donnés.

L'exposition contient plusieurs autres œuvres qui invitent à poursuivre la réflexion. Dans la lignée du documentaire de Jean Rouch, on découvre une série de photographies de Charif Benhelima donnant à voir des êtres allongés sur des divans, des canapés et autres couches de fortune. Tous, des pieds à la tête, sont recouverts du drap qui leur sert de couverture : se succèdent ainsi une suite de silhouettes que l'on devine à peine, indistinctes qu'elles sont sur un tel fond. Et ce au propre, comme au figuré. En effet, l'image nous le suggère et sa légende le confirme, ce sont là des gens dénués de logement, de papiers. Benhelima a passé plusieurs années à photographier ces personnes qui résident en Belgique dans une dite illégalité. A l'instar d'un Jean Rouch lui aussi s'est porté au plus près de ceux dont il dressait le portrait, sans toutefois refléter leur expérience benoîtement, littéralement ou avec quelque effet de spectacle. Patiemment, il les a côtoyés, pour obtenir des clichés évoquant avec nuances leur vies et expériences. Et il livre ici ces vues qui en disent long dans leur retenue.

Montrer ces images-là dans le cadre de la présente exposition a évidemment tout son sens : on traite ici d'identité, de droit et de société. Le mimétisme dans ce cas, c'est autant la clandestinité à laquelle ces personnes sont contraintes, impérieuse obligation à la discrétion, à l'effacement, que la question de mesurer à quel point la loi a une influence sur la naissance/l'existence des personnalités. De songer en quoi la loi uniforme (pour un bien et un mal : dans ce débat complexe difficile de trancher) les existences, les parcours. Au vu de cette série, c'est donc pareillement de la thématique brûlante de l'immigration dont on parle : une thématique qui ne semble jamais mieux traitée, en art, que lorsqu'on y vient de biais et non de front, comme nombreux le font.<sup>2</sup> Mais à ces travaux dotés d'un certain poids, que constituent les œuvres de Rouch et de Benhelima, Anselm Franke vient aussitôt opposer (ou adjoindre) des créations plus légères,

malicieuses, quoique non moins sensées. Et cette souplesse de l'approche constitue une autre des qualités de cette exposition, de celles qui s'imposent d'emblée. Car il est parfois des expositions ou trop désinvoltes, ou trop rai-

sonnées. On se voit ainsi offrir l'opportunité de s'amuser du film à sketches de la suédoise Sofia Hultén, montrée dans l'un des caissons de projection de l'exposition. Il est fait d'une succession de saynètes de quelques minutes, tournées dans ce qui semble être classiquement les bureaux d'une administration, d'une société : ordinateurs, classeurs, table en formica, repose-pied. À chaque fois, se présente une actrice dont on ne voit jamais le visage, seulement les hauts talons, la jupe serrée, le chemisier. Bref, une secrétaire faisant fonction. Celle-ci pénètre dans le bureau, montré en plan fixe, et entre-

position d'ailleurs tant ils se trouvent enlacés et parfois indifférenciés. Et a fortiori, dans cette relation des genres au style ou pour le dire autrement du canonique à l'excentrique, du classique à l'original, autre enjeu esthétique de taille. Plastiquement, tout cela se joue par ailleurs, au long de ce film, dans une profusion de couleurs qui amène impérieusement le spectateur à penser à la figure emblématique du mimétisme, à cet animal qui l'exemplifie de façon la plus spectaculaire, à savoir le caméléon (et avec lui, à sa suite, aidé en cela par les sens, stimulés par cette abondance colorée, un imaginaire bigarré). Passées ses impressions de premier spectateur, le film en son contenu, son principe s'avère à nouveau particulièrement intéressant en regard de la thématique. On apprend en effet que les acteurs de ce film dont on ne voit jamais les visages, couverts qu'ils sont des masques japonisants précédemment



Javier Téllez 'Oedipus Marshal' 2007 DVD, color/sound, 30 min. Courtesy of the artist and Figge von Rosen Galerie, Köln

prend d'entrer toute entière dans une armoire de rangement, dont elle referme ensuite les battants de manière à disparaître tout à fait dans l'ordonnancement dudit environnement. En une autre séquence, tout aussi loufoque, la même femme soulève les persiennes aluminées de la fenêtre d'un bureau, grimpe sur l'appui de fenêtre et laisse retomber derrière elle les persiennes de façon à ce qu'elle soit invisible au regard du premier collègue de passage (qui n'arrive pas mais dont on peut imaginer la visite imminente). Et la scène de se répéter encore, en trente-six variantes qui toutes disent ce que c'est qu'un cadre de travail, et ce qui fait que l'on peut y être englouti, que l'on est sujet à y disparaître. Manière supplémentaire d'en référer à la notion de mimétisme, et a fortiori d'aborder le rapport art plastique/art scénique, avec cette forme du sketch d'un côté, du clip de l'autre.

Un autre film semblant relever au premier abord du même registre humoristique est celui qu'a réalisé Javier Téllez et qui s'intitule *Oedipus Marshal*. Il s'agit d'une vidéo d'une trentaine de minutes au long de laquelle nous est contée une inénarrable épopée, qui croise les univers du western, de la tragédie grecque (l'Édipe Roi de Sophocle donne à l'œuvre une part de son titre) et du théâtre Nô. Les protagonistes qui parcourent ce récit portent ainsi, en certaines circonstances, et un costume caractéristique de cow-boy et le masque hiératique dont se couvrent traditionnellement les acteurs au Japon.

La première impression qui en émane est que le mimétisme se joue ici, précisément, dans la *surimpression* des genres : surimpression plus que super-

décrits, sont en réalité des résidents d'un centre psychiatrique situé à Aspen dans le Colorado, région montagneuse dans laquelle s'est en l'occurrence déroulé le tournage. Ces acteurs particuliers ont en outre été associés à l'écriture du scénario : libre cours a été donné à leur créativité... Tous détails qui indiquent que ce film, par-delà les questions des genres cinématographiques (ou plus globalement, des genres artistiques) dont il traite en un premier plan, est pareillement concerné par les interrogations relatives à ladite normalité psychosociale : nouvelle occasion d'approfondir le sujet de l'exposition, après les enjeux liés au colonialisme, à l'immigration, à l'identité personnelle, au travail, précédemment soulevés.

Du travail et des relations humaines, il est encore question dans l'exposition avec la projection, sur un moniteur cette fois, d'un excellent film de Harun Farocki intitulé *The interview*. Ce film consiste en un montage de séquences filmées en 1997 dans des établissements d'état, en Allemagne, liés à l'administration du chômage. On assiste à différentes scènes qui se passent dans des classes où sont réunis des demandeurs d'emploi, à qui des instructeurs enseignent les moyens de faire bonne impression auprès d'employeurs potentiels. Ainsi de ce qu'il est convenu de considérer comme la bonne manière de s'habiller, de s'exprimer. Sont également montrées au spectateur de ce film des passages lors desquels les enseignants et leurs élèves entreprennent de simuler un véritable entretien d'embauche, après s'être précédemment préparés à cet exercice : l'un se mettant donc à la place du recruteur, l'autre à celle du

suite à la page 33

# New York : Biennale du Whitney

Jusqu’au 1er juin.  
La 74e Biennale du Whitney se cherche. Pour les organisateurs, que faire ? Se couler sans risque dans le moule des grandes manifestations internationales ou se chercher une identité propre ?  
À l’instar des métropoles européennes qui ont un lieu historique permettant d’accueillir des œuvres de grandes dimensions dans un lieu clos, la ville de New York a l’intention de mettre à la portée de tous, et surtout de l’art contemporain, le Park Avenue Armory. Deux lieux se sont donc partagé les expositions (le Park Avenue Armory et le Whitney Museum). Le Park est un lieu spacieux, semblable à l’Arsenale à Venise. D’apparence plus chaotique que le Whitney Museum, il a été rendu plus dynamique grâce à un nombre élevé d’interventions interactives. Conçue à l’origine comme une complémentarité, cette séparation de la Biennale dans l’espace urbain a en fait été perçue comme une division.

81 artistes ont été sélectionnés pour participer à cette biennale. La plupart d’entre eux, je vise essentiellement ceux qui sont présentés dans le musée Whitney (bâtiment Breuer), pose question. Vu le côté très académique, pour ne pas dire « scolaire », de certaines œuvres, on leur cherche, avec difficulté, des raisons pour continuer à « faire de l’art ».

Des reportages dénonciateurs concernant l’écotourisme, des catastrophes naturelles



Julia MELTZER and David THORNE, Still from epic Video projection, color, sound: min. 7:20 collection of the artistes.

ou des situations de guerre, sont proposés en nombre et de manière cacophonique. Le public pourrait même avoir l’impression d’assister à une grande exposition de médias ou de moyens de télécommunications...

Citons tout de même, parmi les exceptions, la performance très remarquée de Coco FUSCO: « A room of one’s own: women and power in the New America », 2006. L’artiste propose une analyse de la position des femmes dans la guerre de terreur engagée en Irak par l’armée des États-Unis. En étudiant les méthodes interrogatoires utilisées par l’armée, Coco Fusco traite des problématiques rencontrées par les femmes au sein d’un milieu classiquement masculin. Elle questionne particulièrement leur droit à devenir des héros.

DJ Olive, quant à lui, présente son instal-

lation « Triage » composée d’une tente, véritable hôpital ambulatoire militaire au sein duquel la composition sonore joue un rôle de détente et de guérison. Les espaces dialoguent entre eux au travers des éléments plastiques et sonores composant son installation, mis pour l’occasion en rapport aux éléments architecturaux inhérents au lieu.

À l’étage, la projection répétitive d’un colibri en plein vol nous fait prendre conscience de la présence d’un animal de l’autre côté de la pièce. Des têtes d’élans sont accrochées aux murs, tels des trophées de chasse. La fragilité du colibri contraste avec la puissance des élans, suggérant la fragilité de l’espèce animale face à l’humain. L’artiste questionne également des problématiques d’ordre écologique en mettant en avant l’utilisation exclusive (pour son installation) de matières non-industrialisées. C’est un

moyen de protester contre la guerre du pétrole qui occupe actuellement les États-Unis.

Jennifer MONTGOMERY et Peggy AHWESH présentent « Alcohol, tobacco, and firearms », œuvre pour laquelle les artistes ont inclus des éléments littéraires et dramatiques destinés à travailler l’idée de la parole maîtrisée au point de devenir robotique. Présenté de manière ludique, « Alcohol, tobacco, and firearms » fait intervenir une dizaine de personnages, en costumes historiques (story tellers). Ils campent des professionnels exerçant dans divers domaines qui racontent la même histoire, pendant 3 heures, dans une ambiance de salon aristocratique d’époque recréé pour l’occasion.

Julia MELTZER et David THORNE ont présenté un travail politique, humain et psychologique intéressant du point de vue de l’identité qui laisse sous-entendre, via une vidéo projection et un dialogue profond, les paradigmes et les stéréotypes auxquels sont confrontées les personnes du Moyen-Orient et du monde islamique.

Peu nombreux sont les artistes qui traitent, de manière subtile, l’actualité mondiale ou, plus spécialement, américaine. Parmi eux, citons tout de même Eduardo SARABIA qui présente une installation-performance intitulée « Salon Aleman ». Le public est interpellé dans un bar conçu et construit selon les techniques de céramique traditionnelle mexicaine. De la tequila est servie sur des tables, telles qu’on les trouve dans les parcs des grandes villes des États-Unis. Sarabia évoque la réalité biculturelle vécue par les immigrés américains puisqu’il propose le même scénario au Musée Whitney (bâtiment Breuer), en créant l’ambiance de ce lieu commercial et magique. Très populaire chez « les

latinos » aux USA, la « bodega » garde précieusement, rangés dans ses étagères, des produits lointains aux odeurs et saveurs exotiques. La légalité est transgressée par la présence de céramiques aux motifs de marihuana... L’installation nous montre une imagerie populaire contenant des messages politiques provocateurs et soulève ainsi des questions liées à la libre expression dans un pays où, de plus en plus, l’état policier semble s’installer.

À souligner également, Daniel Joseph MARTINEZ, qui propose au Withney Museum une installation composée de 125 panneaux rectangulaires peints en métal doré. Ils portent chacun en leur sein le nom d’une organisation internationale portant violemment atteinte aux droits de l’homme dans le monde... Une méthodologie de travail combinant théorie, politique et recherche.

Le but des commissaires de la Biennale, Henriette HULDISCH et Shamim M. MOMIN, semble avoir été atteint. La Biennale du Whitney doit revenir à sa mission première : être l’observatoire de la création contemporaine états-unienne. C’est aussi l’occasion de fermer la porte à l’international, ouverte par leurs prédécesseurs, tout en incluant qu’un pourcentage infime (21 %) d’artistes nés en dehors des USA. Mais, vu le nombre restrictif d’œuvres proposées dans cet « observatoire », la question de la qualité de cette Biennale prend tout son sens. Qui est finalement responsable de cette qualité ? Les artistes, l’institution, les commissaires ?

Jusqu’à quand une Biennale à caractère aussi national pourra-t-elle survivre ?

Claudia M. Castano-Garcia/ NYC  
mars, 2008.

candidat. Et combien n’est-il pas fascinant de suivre le déroulement d’un tel entretien, susceptible d’évoquer à tout un chacun des souvenirs, et de comprendre ce qu’un tel film peut signifier, en lui-même et plus encore dans le contexte de cette exposition. Est mis en lumière le type de profil qu’appelle le monde du travail, de ces profils bien souvent aseptisés, élagués de ce qui fait bien plus certainement un individu quel qu’il soit, c’est-à-dire ses faiblesses. Et partant, nous est aussi montré l’hypocrisie qui préside bien souvent aux relations de travail, par exemple aux relations des employés à leur patron, et ce dès le premier contact entre les deux parties, à savoir l’entretien d’embauche. Comment on associe, dans une logique capitaliste, et une courtoisie de façade, et une implacabilité de comportement, dès lors qu’il s’agit de rendement.

La suite de l’exposition est à l’image des quelques œuvres décrites ci-dessus, et à vrai dire, nulle fausse note ne l’émaille. Au contraire, le propos est intelligemment étoffé et continuellement renouvelé.

Par exemple, avec *Film*, de Samuel Beckett, on songe à ce qui distingue l’être du non-être, la thématique se trouvant alors examinée sous un jour plus métaphysique.

C’est le domaine psychologique et le rapport de la conscience à l’inconscience que l’on sonde avec l’installation vidéo réalisée par Arthur Zmijewski et Pawel Althamer, deux figures majeures de la scène polonaise collaborant ici à titre exceptionnel, pour une œuvre qui ne l’est pas moins.<sup>3</sup>

D’autres œuvres ayant également leur place dans le projet y participent pour leur part de manière plus indécible, mais avec non moins de force et d’intensité.

Le Belge Lieven de Boeck, un artiste qui gagne à être connu, se distingue notamment par une proposition spécialement conçue pour l’exposition ; proposition d’une rare poésie qui plonge au cœur du rapport que l’on peut avoir avec soi-même : le rapport de soi à soi, ce que l’on s’adresse, tout ce qui fait que nous sommes tantôt simple, tantôt

double.

Les quelques photographies de Claude Cahun, quant à elles, donne au commissaire l’occasion d’aborder très subtilement le thème du genre sexuel cette fois (après les genres artistiques, et autres catégories sociales), thème qui a bien sûr toute sa raison d’être dans le cadre d’une exposition consacrée au mimétisme.

Et puis il y a encore ces photographies du très bon artiste suisse Erik Steinbrecher, assez méconnu lui aussi, qui déroule ici une série d’images au vu desquelles on envisage le fait de la dégradation sous l’angle du mimétisme. La dégradation étant ce processus au cours duquel le vivant passe de l’existant à l’inexistant...

En somme, on conclura qu’il y a là des signes qui ne trompent pas. Tout enjoint à penser que la ville d’Anvers tient là un commissaire de premier plan en la personne de ce jeune allemand, Anselm Franke. Quelqu’un capable de proposer au public belge (et c’est assez rare que pour le souligner) une exposition comme celle-ci : une exposition qui outrepassa habilement les limites de son cadre théorique, une exposition qui sait être exigeante dans son propos, sans se faire indigeste ou didactique. Une exposition, et bien sûr des œuvres de qualité, et des artistes sélectionnés avec intelligence : non pas nécessairement ces artistes qui tiennent le haut du pavé, mais ceux dont les œuvres se prêtaient à la spécificité de ce projet.

Un choix d’artistes, au travers duquel on perçoit assez immédiatement la connaissance qu’à l’instigateur du projet de l’art contemporain, la finesse de cette connaissance, et son sens critique vis-à-vis du marché et de ses effets déformants de mise en valeur.

Dans le même temps, et à l’image des ambitions affichées du projet – affichées mais assumées – l’on voit aussi quelle est la conception de l’art, de l’acte artistique (et dans ce cas précis, également du sens de la démarche du commissaire <sup>4</sup>) qui transparaissent de ce projet. Conceptions nuancées auxquelles on ne peut que se ranger.

Guillaume Hubert

## Mimétisme

(25/01-30/03/2008) Extra City / Center for contemporary art, Antwerp [www.extracity.org](http://www.extracity.org) Curator: Anselm Franke  
Artists: Pawel Althamer & Artur Zmijewski, Elisabetta Benassi, Charif Benhelima, Pierre Bismuth, Lieven de Boeck, Claude Cahun, Mircea Cantor, Andrea Cooper, Neil Cummings & Marysia Lewandowska, Mauricio Dias & Walter Riedweg, Harun Farocki, Marlon Fuentes, Tom Holert, Sofia Hultén, Yayoi Kusama, Ted Gaier & Peter Ott, Ria Pacquée, Jean Painlevé, Jean Rouch, Constanze Ruhm, Tomas Schmit, Isabell Spengler, Erik Steinbrecher, Javier Téllez, Barbara Visser.

<sup>1</sup> Pour n’en citer que l’une ou l’autre (mais sans les viser en particulier), songeons à l’exposition *Talking Pictures — Theatralität in zeitgenössischen Film- und Videoarbeiten*, présentée au K21 de Düsseldorf en août 2007, ou à *Stage Fright*, une exposition sur ce même thème conçue par les équipes du Muhka et du Fotomuseum anversois, qui fut inaugurée en septembre dernier. Ou encore : *The world as a stage*, à la Tate Modern de Londres



# Art’Contest 2008 recrute!

Valérie Boucher:  
«La jeune création, je l’adore...»

Pour sa 4ème édition, Art’Contest 2008, lance à nouveau son appel à participation aux jeunes talents. Un vrai tremplin pour la peinture actuelle et toute une génération d’artistes en devenir !  
Pour participer, il suffit d’avoir moins de 35 ans, de résider en Belgique et de présenter un dossier comprenant de 3 à 5 œuvres d’art plastique avant le 26 juin 2008.

Le jury sélectionnera 10 candidats qui seront exposés sur le site [www.artcontest.be](http://www.artcontest.be) du 1er août au 30 septembre 2008 et à l’occasion d’une exposition de trois semaines à la rentrée (date et lieu à préciser ultérieurement). Les 3 lauréats du concours seront désignés lors de la soirée de vernissage de cette exposition et verront leurs œuvres exposées jusqu’au 31 mars 2009 sur le site web d’Art’Contest.

Toutes les informations pour les inscriptions à Art’Contest 2007 peuvent être obtenue auprès de Valérie Boucher au 02 640 77 60 , via [mail@artcontest.be](mailto:mail@artcontest.be) ou via [www.artcontest.be](http://www.artcontest.be)

## « 1CURE-DENT POUR JARRY »

Alfred Jarry, l’écrivain énonciateur de la parole ‘Pataphysique a abandonné le monde matériel il y a 100 ans, en 2007. C’est une anecdote racontée par Jean Saltas, l’ami qui était à son chevet au moment fatidique, qui nous rappelle qu’un cure-dent fut son dernier désir...

Le “Collage de ‘Pataphysique”, institut indépendant et autonome Italien (malgré son nom) a invité des artistes, plasticiens et écrivains pour qu’ils interviennent autour de ce petit objet si familier et commun et c’est le semestriel “ApARTE” qui publie généralement du “*Matériel irrégulier de culture libertaire*” qui a accueilli dans un numéro monographique leur investigation. De nombreux artistes Italiens, mais aussi Belges, quelques Français, Espagnols, Allemands, Suisses et Brésiliens ont donné réponse à l’invitation. Ce sont deux fils d’émigrés nés en Belgique, rentrés en Italie pour retrouver leurs “racines” qui ont porté à terme le projet et qui ont créé le lien entre les différents pays... “*Une revue complètement autogérée et à caractère libertaire*

a le devoir de ne pas s’ancrer à un niveau national souligne Marco Terroni et quant au problème de la langue... il serait intéressant pour la convivialité que Wallons et Flamands se retrouvent en parlant Italien...” Et pourquoi pas; voilà une bonne raison pour s’abonner à cette belle publication grand format qui pour l’occasion a réservé toutes ses pages aux plasticiens, un livre d’images en quelque sorte, sans aucuns commentaires et qui a intentionnellement réuni les textes à part dans une autre petite publication “*Cela pourrait ne sembler qu’une question de mise en page mais c’est volontairement que l’on a évité de mélanger les textes littéraires avec les arts dit” plastiques*”, pour que le regard du spectateur se repose sur les avis de qui s’occupe des uns et ensuite de l’autre forme d’expression.” explique Tania Lorandi. En tout cas ce qui est sûr c’est que ce n° 15 n’est pas ennuyeux, l’humour “Pataphysique” n’y manque pas et c’est evidemment dans l’ordre des choses que chaque travail nous donne sa solution imaginaire.



Sont intervenus autour du cure-dent: Alphonse Ferrara, Gretel Fehr, Umberto Pettinicchio, Thieri Foulc, Marilù Cattaneo, Jacques Lizène, Andrea Alberti, Marc Decimo et Guillaume Po, Luc Fierens, Mario Persico, Massimo Pisani, Capitaine Lonchamps, Pino Guzzonato, Claudio Jaccarino, Cecilia Guastaroba, Patrizia Diamante, Pol Pierart, Muriel Zanardi, Tania Lorandi, Carlo Battisti, I Santini del Prete, Fabienne Guerens, Rosaria Matarese, Marco Terroni, Ruggero Maggi, Ezia Mitolo, Gerardo Di Fiore, Emily Joe, Riewert Ehrich, Alain De Clerck, Claudio Cominelli, Mauro Rea, Gyuri Macsai, Afro Somenzari, The Big Bosse de Nage, Bruno Bontempo, André Stas, Rosanna Borgo, Fernando Arrabal, Paul Gayot, Luciano Caprile, Alberto Casiraghi, Stefano Colonna, Rino De Michèle, Stefano Marinucci, Sandro Omassi, Simone Pasko, Alain-Pierre Pillet, Lino Polegato, Domenico Quaranta, Raffaele Rizzo, Enrico Tavernini, Sebastiano Zampini, Lutembi, Stefano Alfred Maria De Toni, Ido Brezza. Ce numero 15 sera présenté au MART (Musée d’Art Moderne et Contemporain) de Trento et Rovereto le samedi 5 Avril, pour la clôture de l’exposition “La parola nell’arte”. ApARTE sort deux publications l’an qui sont toujours enrichies de CD, DVD, parfois de petits essais poétiques ou autres. Les articles varient de la politique à l’art. Les beaux papiers sont martelés ou s’ils sont recyclés, ils restent agréables au toucher. Les numéros sont reliés à la main, ce sont de réels objets de collection. Pour l’abonnement annuel: 26,00 euros; ou pour commander le n° 15: 16,00 euros. Ecrire a: ApARTE/CP 85 mestre 8/ 30170 Mestre (VE) Italia. E-mail: aparte@virgilio.it.

## Livres d’art et catalogues d’expositions.

La sélection de Christophe Veys.

20/27 n°2, M19, 300 p., 29 ?.

L’actualité des revues d’art est riche et enthousiasmante. La revue annuelle 20/27 publie son second numéro. Le rythme de cette publication fait d’elle une revue d’exception. Elle offre la part belle à la critique. Les pages nobles sont réservées au texte alors que les illustrations (part ailleurs nombreuses et en couleur) sont renvoyées aux pages paires. Les articles de cette livraison sont signés par de grandes plumes (Wetterwald, Criqui, de Chassey, ...). Parmi les artistes analysés : Saâdane AFIF, John ARMLEDER, Mario GARCIA TORRES, Mark LEWIS, etc... Il semble nécessaire de rappeler l’existence du premier numéro de la revue qui convoquait Fred SANDBACK, Bernard FRIZE, Martin CREED, Claude CLOSKY, .... 20/27 n’est pas une concurrente des autres revues, elle s’est créée son propre espace d’existence. Un abonnement s’impose !

Markus SCHINWALD, JRP Ringier, 208 p., 29 ?

Markus Schinwald (1973) est très probablement l’artiste autrichien le plus enthousiasmant du moment. Nous avions pu nous en rendre compte en visitant son stand monographique à l’ARCO en 2005 et son exposition bruxelloise chez ARGOS en 2006. Le voici qui nous revient avec un très beau livre d’artiste, sorte de glossaire intime. Chaque double page se présente comme une conjugaison entre texte et image. D’un côté, le dévoilement d’un terme fondateur de l’œuvre de Schinwald, de l’autre, l’une de ses œuvres comme un écho. Il y révèle des termes comme marionnettes, paysage de l’esprit, silence, rythme .... Un livre élégant qui ravira les admirateurs de l’artiste. A noter que cette édition est bilingue anglais/allemand et ne possède qu’une trop brève introduction sur le travail de Schinwald.

Du yodel à la physique quantique... volume 1, Archibooks – Palais de Tokyo, 235 p., 34 e.

Le Palais de Tokyo est devenu, en quelques années, un espace incontournable. Son directeur depuis 2006, le suisse Marc-Olivier Wal-

her, pose un regard rétrospectif sur l’aventure de ce lieu à la manière d’un inventaire un brin foutraque. On n’échappe pas aux sujets fétiches du directeur helvète : Mike TYSON, les zombies, le strudel, les choppers, ... (points déjà abondamment traités dans la revue Palais). Saluons les entrées à propos des artistes qui ont illuminés cette nouvelle ère du site de création contemporaine : Gianni MOTTI, Michel BLAZY, Steven PARRINO,...

Amy DEMPSEY, Destination Art (200 lieux insolites à travers le monde), Thames & Hudson, 272 p., 38 ?.

Amy DEMPSEY sélectionne pour nous 200 destinations artistiques dans le monde. Parmi ses choix : *Quasi brick wall* d’Olafur ELIASSON à Vejer de la Frontera près de Cadix en Espagne ou encore la Spiral Jetty de Robert SMITHSON sur le lac salé aux Etats-Unis. Les deux points forts de l’ouvrage : sa précieuse liste de conseils pratiques (certains sites sont parfois difficiles d’accès) et ses photographies récentes d’œuvres dont on ne connaît souvent que des clichés pris au moment de leur réalisation par les artistes. Certains projets (ceux d’Albert SZUKALSKI au Nevada et d’Ivan KLAPEZ en Tanzanie) laissent perplexes et pourraient jeter un réel discrédit sur l’ensemble de l’ouvrage.

Colette GARRAUD, L’artiste contemporain et la nature. Parcs et paysages européens, Fonds Mercator, 280 p., 60 e.

Colette GARRAUD propose un panorama de sites européens investis par l’art d’aujourd’hui. Son ouvrage s’articule autour de chapitres aux titres poétiques : « La sculpture et l’étendue », « géométrie et mélancolie », « paysages avec figures », ... Ce riche et beau livre mérite bien plus que le sort de « *coffee book table* » auquel il semble pourtant destiné. Il vous révélera des trésors trop bien gardés comme le magnifique Artscape Nordland en Norvège ou le sensible Insel Hombroich de Neussen Allemagne.

Tom BURR, Extrospective : works 1994-2006, JRP/Ringier Musée cantonal des Beaux-arts de Lausanne, 175 p, 40 ?

Tom BURR est un artiste américain né en 1963. Il traite plus particulièrement de deux thématiques : l’homosexualité et l’espace publique. Cette publication d’envergure est une première dans le champ francophone. On y croise ses œuvres les plus fortes. C’est le cas de *Deep Purple*, réinterprétation du célèbre *Tilted Arc* de Richard SERRA, sculpture en bois modulaire peinte dans un violet profond. Son

investigation des questions de genre et particulièrement d’homosexualité s’attache à certaines figures tutélaires de la culture gay (Truman CAPOTE ou Jean GENET) mais aussi aux espaces de jeux de séduction. Ce catalogue bénéficie de nombreuses interventions qui permettent de mettre en lumière une œuvre sombre et dense.

Wolf VOSTELL, Archibooks, Carré d’Art – Musée d’art contemp. de Nîmes, 150 p., 32 e.

Wolf VOSTELL est l’une des plus grandes figures de l’art de la fin du XXème siècle. Il fut le premier artiste à avoir intégré un téléviseur dans son ?uvre. Différents textes retracent son itinéraire, d’autres sont consacrés à l’analyse de différentes pièces. Malgré une réserve à l’encontre de certaines toiles, parfois mineures, ce catalogue reste riche d’enseignements. Cette exposition affirme avec force la qualité de la programmation du carré d’art de Nîmes.

Michel Guérin, L’espace plastique, La part de l’œil, 124 p., 18 ?.

La maison d’édition belge « La part de l’œil » vient de publier dans sa collection « Théorie » un ouvrage du philosophe français Michel Guérin. L’auteur aborde la question de l’espace plastique en empruntant de savants chemins. Il convoque tour à tour la philosophie, la poésie (surtout celle de Rilke) et la danse. Ce livre nécessite un véritable engagement du lecteur qui en sortira grandi. On ose parfois à peine passer d’une phrase à l’autre tant le fond soulève des questionnements. Une question : le fait d’appartenir à une telle collection dispense-t-il l’auteur d’illustrer ses propos par divers exemples éclairants ?

# Denis Oppenheim

Tooth and Nail Film and video 1970-74  
DVD + livret Ed : Slought Foundation / Fabian and Claude Walter Galerie.

Le corps que filme Dennis Oppenheim est celui, primitif, d’un animal qui n’a qu’une prise directe avec le monde : il s’agrippe, gratte, malaxe, touche, appuie, grimace, sent... L’outil qui permit ce relevé anthropologique était aussi rudimentaire que novateur: la démocratisation de la vidéo fut une petite révolution comme avait pu l’être le magnétophone portable quelques années auparavant. Appareils grand public et de donc peu techniques, ils autorisaient un usage sans solennité donnant lieu à une image brute, au grain sale et tremblant, si caractéristique d’une époque. Comme il était possible d’entendre sa propre voix pour la première fois, il était dorénavant possible de se voir bouger...

Un monde s’ouvre et il fascine Oppenheim : le mouvement est alors épuisé jusqu’à ce qu’il rende toute sa substance. C’est à nouveau cet animal, pris dans la répétition obtuse d’un effort face à un obstacle qui lui résiste et qui n’a pour lui que son acharnement.

Travailler le corps au plus près, c’est d’abord ôter les images qui le recouvrent pour le rendre efficient. De là vient parfois le malaise : non tant de ces gros plans organiques révélant des scories ou la fragilité des corps (l’ongle de *Material Interchange* (1970) qui semble prêt à se déchausser) mais de ce que ces organes apparaissent ici dans leur rôle originel d’outils voire comme matériaux –argile à sculpter ou support pour dessiner. (*Nail Sharpening*).

Mais avec cette absence de montage, ces cadrages hasardeux, la caméra semble n’être pas un instrument tellement plus évolué. Elle ne donne pas accès à des images inédites ou inouïes, car chez Oppenheim elle sert surtout à filmer le proche, le contigu. Un outil imparfait et sale, mais qui permet, en redoublant le regard (voir l’artiste en train de se voir) de cerner le banal de gestes presque machinaux. Le banal étant ce qui échappe le plus radicalement au regard, fuyant dès qu’on s’y attarde.

Ne nécessitant guère de préparation ou d’intermédiaire, la caméra vidéo filme ce qui apparaît dans le champ dès que l’on presse un bouton. Les formes premières de ce médium sont inhérentes de la simplicité du dispositif. La vidéo s’est donc tournée vers l’intérieur, vers l’atelier ou la maison. Et si ces images ont pu sembler un temps être des documents historiques, les circonvolutions du progrès les ont rendu à nouveau pertinentes. Tourner l’objectif d’une caméra vers soit n’est-il pas devenu un geste des plus ordinaire ? De même la grammaire rudimentaire d’Oppenheim et des vidéastes son époque, alors qu’elle était marginale à l’époque de ses balbutiements quand le cinéma et la télé étaient des horizons indépasseables, semble maintenant nous accompagner et forger notre regard au quotidien au travers d’un des médium les plus contemporains : Youtube et autres plateformes vidéos. Les analogies formelles sont assez troublantes. Bien qu’étant datées, ces vidéos archaïques dialoguent avec la plus immédiate contemporanéité. Cette anthologie de plus de deux heures est une mine et un formidable outil d’analyse de notre regard actuel.

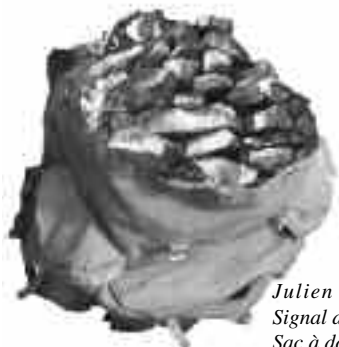
Florent Delval

## La Galerie Frédéric Desimpel

présente :

### DIPARATE

adj. indiquant le caractère hétérogène des éléments même s’il y a un effet d’ensemble.



Julien Chevy, Escalade du Signal de Botrange, 2008  
Sac à dos Lafuma, pierres .

Curator : Isabelle de Visscher-Lemaître

Julien Chevy (F), Sylvie Janssens de Bisthoven (B), Florent Meng (CH-F) et Olivier Nottellet (F)

Du 30 mai au 19 juin 2008-03-22

Vernissage le jeudi 29 mai à partir de 18h

4 rue du Bosquet 1060 Bruxelles  
www.galeriedesimpel.be





08/03 → 25/05/2008

# wang du

post-réalité

**Expo :** mercredi → dimanche - 12h00 → 18h00

**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

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

en collaboration avec la galerie Baronian, Francey (Bruxelles) et la galerie Laurent Godin (Paris)

Visuel : Wang Du, Poubelles, 2002