

- 38** Design pour l'humanité
- 40** Bernard Gilbert
Territoires autonomes
- 41** Dominique Van den Bergh/
Cecilia Shishan
D'un côté à l'autre du jardin
- 42** SMART
L'entrepris "Art"

ÉDITIONS

- 43** B-1010/be-DIX-TIEN
Curating Brussels
- 44** Jacqueline Mesmaeker
Péripéties, incidents, rebondissements.
Les variations de l'entre-image
- 46** Bruno Robbe
Pierre-papier-litho

**AGENDAS
ETC...**

48

L'ART MÊME 49

**CHRONIQUE
DES ARTS PLASTIQUES
DE LA COMMUNAUTÉ
FRANÇAISE
DE BELGIQUE**

**4^e
TRIMESTRE
2010**

EDITO

Aborder la question du manifeste artistique, son histoire, la disparition de sa forme canonique, sa dissolution ou sa mutation opérée ces quarante dernières années, nécessite de parcourir et d'analyser l'histoire de la production critique et théorique de l'artiste de même que des questions politiques et sociétales qu'elle soutient.

Ainsi, en diverses contributions, ce dossier tente-t-il un survol en pointillé d'une histoire, occidentale pour l'essentiel, de l'engagement et de la réflexion programmatique de l'artiste, des mouvements et des collectifs, des avant-gardes historiques jusqu'à la scène actuelle.

Quelles sont les raisons esthétiques, idéologiques et économiques du retrait post-moderne du manifeste ? Celui-ci s'est-il renouvelé depuis ? Sous quelles formes ? Comment, dans l'Amérique des années 60, son glissement vers le *statement* individuel, encore foncièrement empreint de positions esthétiques, puis, bientôt, vers les manifestes "en actes", à la faveur d'une dénonciation montante des minorités en tous genres, s'effectue-t-il ? Les stratégies mêmes de dénomination des collectifs des années 70/80, marquées par la critique naissante de l'institutionnalisation, de la marchandisation de l'art et de la réification de la culture, ont-elles pris le relai d'une parole manifeste ? Qu'en est-il de l'activisme collectif/culturel et de son dévoilement, souvent dénoncé, en une récupération marchande, voire un elle réellement cède la place à celle du critique/commissaire ? Comment, sur fond de désenchantement et d'inflation communicationnelle et technologique, une prise de position manifeste s'acte-elle publiquement aujourd'hui ? Et quelles pourraient être les formes actuelles d'interpellation ?

Autant de questions qui sous-tendent cette approche conjointe d'un sujet se révélant riche d'enseignements et d'actualité.

Christine Jamart

Rédactrice en chef



La Communauté française /
Direction générale de la Culture,
a pour vocation

de soutenir la littérature,
la musique, le théâtre,

le cinéma, le patrimoine
culturel et les arts

plastiques, la danse,

l'éducation permanente

des jeunes et des adultes.

Elle favorise toutes formes

d'activités de création,

d'expression et de diffusion

de la culture à Bruxelles

et en Wallonie.

La Communauté française

est le premier partenaire

de tous les artistes

et de tous les publics.

Elle affirme l'identité culturelle

des belges francophones.

Avec le soutien de la
Cellule Architecture - Administration
générale de l'infrastructure.

ONT COLLABORÉ

Muriel Andrin

Cécilia Bezzan

Sandra Caltagirone

Thierry Chancogne

Eric Clémens

Laurent Courtens

Christine De Naeyer

Pierre-Yves Desaise

Wivine de Traux

Colette Dubois

Benoît Dusart

Renaud Huberlant

Denis Laurent

Cédric Loire

Bernard Marcelis

Olivier Mignon

Vanessa Théodoropoulou

Tristan Trémeau

Maité Vissaut

CONSEIL DE RÉDACTION

Marcel Berlangier

Laurent Busine

Chantal Dassonville

Pierre-Jean Foulon

Max Godefroid

Christine Guillaume

Nicole Schets

Daniel Vander Gucht

Fabienne Verstraeten

Pour nous informer

de vos activités,

de vos changements d'adresse

et de votre souhait de recevoir

un exemplaire :

pascalviscardy@cfwb.be

christine.jamart@cfwb.be

> l'art même n'est pas

responsable des manuscrits

et documents non sollicités.

Les textes publiés

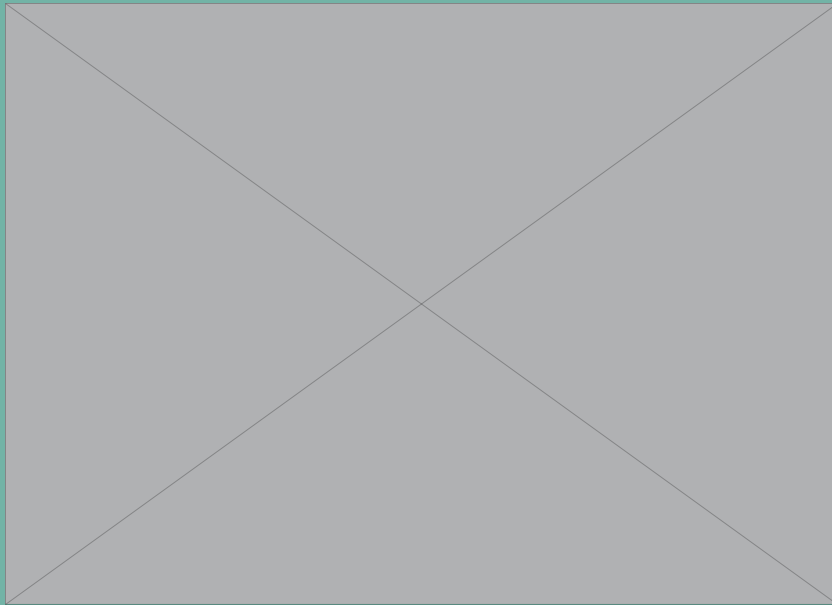
n'engagent que leur auteur.



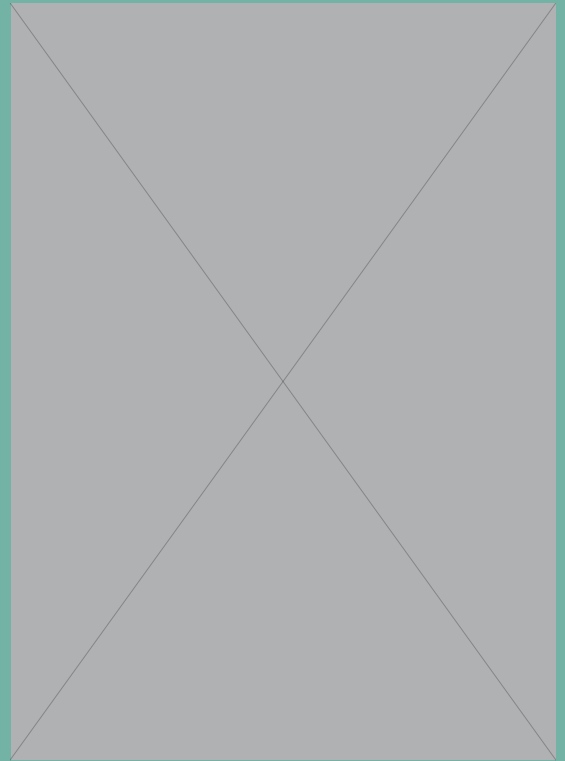
Dossier

LES MANI- FESTES

Santiago Sierra,
NO, Global Tour,
Feuille de route Allemagne de l'Est-ARCO,
Madrid, 2009.
Courtesy, Photo : Ulf Saube Galerie (Berlin)



Vue des œuvres de Kazimir Malévitch, exposition 0,10. Dernière exposition futuriste, Petrograd (Saint-Petersbourg), 1915.



Tomasso Marinetti, *Manifeste du futurisme*, Le Figaro, 20 février 1909.

AU SUJET DE QUELQUES DÉPLACEMENTS ET DE LA DISPARITION DE LA FORME MANIFESTE

01

La forme manifeste est indissociable de la modernité, car exemplaire du triptyque destruction-révélation-totalité qui fut le moteur des avant-gardes historiques. Sa disparition depuis près de quarante ans dans le champ de l'art demande à questionner les raisons esthétiques, idéologiques et économiques de ce retrait, contemporain de la conviction d'une fin des avant-gardes.

Il y a quelques années, je m'étais intéressé à ce que j'avais appelé, avec Cédric Loire, les renversements positifs de Dada, car ils nous semblaient, rétrospectivement, annoncer un certain nombre de mutations des enjeux esthétiques, idéologiques et économiques du monde de l'art, en même temps qu'ils signifiaient la fin des avant-gardes au sens historique¹. En l'occurrence, nous nous étions intéressés au fait que le critique d'art Pierre Restany, auteur du *Manifeste des Nouveaux Réalistes* en 1960, et l'artiste Richard Hamilton, auteur d'un manifeste du Pop Art anglais (*Pour le plus beau des arts, essayez le Pop!*, 1961), affirmaient que ces deux mouvements artistiques contemporains traduisaient un renversement positif de Dada. Tout en empruntant à certains manifestes avant-gardistes (celui du futurisme, écrit par Tomasso Marinetti et paru à la une du quotidien français *Le Figaro* le 20 février 1909, celui de Dada, rédigé par Tristan Tzara à Zurich en juillet 1916) leur forme la plus lapidaire et harangueuse à l'adresse du public — le texte d'Hamilton y ajoutant, en son titre, une dimension publicitaire savoureusement ironique —, les deux auteurs prenaient soin d'en retirer tout ce qui, dans les manifestes avant-gardistes, traduisait une volonté de rupture. À l'inverse de Dada qui était motivé par un esprit destructeur, explique en substance Hamilton, le Pop Art s'affirmait au contraire comme une esthétique réaliste qui rend compte du présent (chaque œuvre serait un "timbre dateur"² du moment où elle a été produite), et qui plus encore ambitionnerait de contribuer

1 C. Loire et T. Trémeau, "Les mauvais autres. Renversements positifs de Dada", *Art 21*, Paris, n°5, décembre 2005-janvier 2006.

2 R. Hamilton, "Pour le plus beau des arts, essayez le Pop", *Gazette*, Londres, 1961, in *Art en Théorie 1900-1990*, Paris, Hazan, 1997, p. 802. Toutes les citations d'Hamilton proviennent de ce texte.

3 Et les Anglo-Saxons la "Thirty Years Boom Period After The War".

4 Pierre Restany était gaulliste et travailla dans tous les cabinets ministériels de Jacques Chaban-Delmas, ancien résistant, président de l'Assemblée Nationale à trois reprises, cinq fois ministre dans les années 1950 et Premier ministre de 1969 à 1972. L'expansionnisme, idéologie très présente à l'époque de de Gaulle, qualifie la politique d'états qui ambitionnent une expansion économique au-delà de leur territoire.

5 P. Restany, "Les Nouveaux Réalistes", 16 avril 1960, in *Les Nouveaux Réalistes*, catalogue de l'exposition, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1986, p. 265. Sauf indication contraire, toutes les citations de Restany proviennent de ses différents manifestes publiés dans ce catalogue.

6 Cette dimension destructrice fut exprimée de la façon la plus éloquente et influente, à l'échelle européenne puis au-delà, par le manifeste futuriste de 1909 : "9. Nous glorifions la guerre - seule hygiène du monde -, le militarisme, le patriotisme, le geste destructeur des anarchistes, les belles idées et le mépris de la femme. 10. Nous voulons démolir les musées, les bibliothèques, combattre le moralisme, le féminisme et toutes les lâchetés opportunistes et utilitaires". En 1918, Malévitch évoquera, dans la revue *Anarchie*, "la flamme du Futurisme comme une révolte qui faisait brûler tous les empêchements", tout en reconnaissant avoir été "blessé douloureusement" par leurs représentations "de rois, de soldats, de ministres", synonymes de "contre-révolution en art" (in K. Malévitch, *Le miroir suprématiste*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1977, p.51).

7 K. Malévitch, *Du cubisme au suprématisme: le nouveau réalisme pictural*, Petrograd, 1915.

8 W. Benjamin au sujet de "l'art pour l'art", dans *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, 4 versions entre 1935 et 1940. Le *Quadrangle noir* occupe la même place que l'icône dans les demeures traditionnelles orthodoxes russes (le "bel angle" ou le "beau coin").

Déclaration constitutive du Nouveau Réalisme, Atelier d'Yves Klein, Paris, 1960.

aux industries culturelles de masse, dont les artistes Pop étaient des "consommateurs". Là où les montages d'images issues de ces industries constituaient, dans les œuvres Dada (de Raoul Hausmann, Hannah Höch et John Heartfield, entre autres), des moyens d'une critique radicale de l'idéologie petite-bourgeoise, ces mêmes procédés relevaient dans le Pop Art, toujours selon Hamilton, d'une célébration des transformations sociales, économiques et culturelles identifiées à ce que les Français appellent les "Trente Glorieuses"³ : "L'art pop a valeur d'approbation de la culture de masse, attitude qui, par conséquent, se trouve être également anti-artistique. Le Pop est un dadaïsme positif, créatif, contrairement à Dada qui était destructeur". *This is Tomorrow*, titre d'une exposition à la Whitechapel Art Gallery à Londres en 1956, traduisait déjà un mélange qu'Hamilton expose dans son texte de 1961, entre l'esprit "séditieux" de Dada et l'esprit "d'affirmation" futuriste, c'est-à-dire la foi en un futur heureux, synonyme de transformation du monde et des rapports sociaux, en raison de l'influence considérable et conjointe des industries culturelles de masse (cinéma, radio, télévision, bandes dessinées, romans de gare...) et des machines dans la vie quotidienne (automobile, appareils ménagers...).

Cette forme de célébration du nouveau était partagée par Pierre Restany qui, dans le *Manifeste des Nouveaux Réalistes* (1960), déclarait, avec des accents gaullistes et expansionnistes⁴, que les œuvres de César, Arman, Hains, Villeglé, Klein ou Dufrène assignaient à comparaître "la réalité sociologique tout entière, le bien commun de l'activité de tous les hommes, la grande république de nos échanges sociaux, de notre commerce en société"⁵. Contrairement aux manifestes avant-gardistes qui en appelaient à œuvrer pour une nouvelle totalité et une nouvelle communauté à venir, sur les bases d'une destruction d'un monde appelé à être remplacé (sur le mode de la *table rase* révolutionnaire, comme cela fut exprimé le plus radicalement par les avant-gardes russes, suprématiste comme constructiviste), celui des Nouveaux Réalistes affirme que l'art nouveau du début des années 1960 célébrerait la totalité et la communauté existantes : "les nouveaux réalistes considèrent le Monde comme un Tableau, le Grand Œuvre fondamental dont ils s'approprient des fragments dotés d'universelle signification". Ainsi les compressions d'automobiles de César, les affiches lacérées de Hains et Villeglé, les icônes pop de Raysse relèveraient-elles d'une célébration de la modernité réalisée, à travers l'exposition de ses ready-mades "aidés mêmes". Pour Restany, l'exposition d'objets et d'images *communs* a une valeur positive en soi. Il ne remet jamais en cause les modalités de production de ces éléments et les idéologies dont ils constituent les vecteurs, ni ne s'intéresse à ce qui, dans nombre d'œuvres des Nouveaux Réalistes, résiste à cette vision : la dimension destructrice des premières œuvres d'Arman par exemple (mais il est vrai que ce dernier se convertit très vite à des montages sculpturaux de pièces usinées à l'allure futuriste). Seule compte une idée d'universalité qui se confond avec celle de démocratie communicationnelle et consumériste, typique de l'idéologie des Trente Glorieuses.

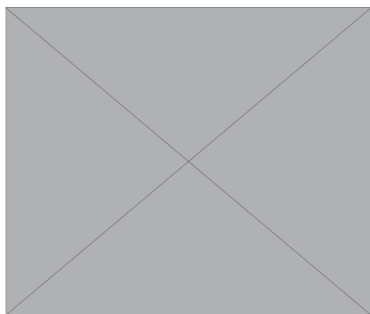
On comprend dès lors tout ce qui opposa l'Internationale Situationniste (IS) au Nouveau Réalisme, les premiers actualisant les procédés dada par la pratique du détournement des images issues des industries culturelles et de la superposition critique, dialectique et humoristique de textes politiques à ces images. Plus encore, l'IS ne cessa de critiquer ce qui, dans le manifeste des Nouveaux Réalistes, traduisait à l'époque une inflexion dans l'usage de la notion d'avant-garde, désormais assimilée à une simple idéologie du nouveau dans l'art. Si le nouveau était un thème important des avant-gardes historiques, celles-ci y étaient irréductibles. Les motifs fondamentaux des manifestes d'avant-gardes, des plus lapidaires aux plus ouvragés, sont la destruction, la vérité et la totalité : destruction d'un régime esthé-

tique dominant, assimilé à l'académisme et identifié à une société bourgeoise jugée "dégénérée", quête de vérité de l'art contre toutes les "illusions" et les "simulacres" de cet académisme prisé par cette même société qui dominait les représentations et le peuple, enfin désir de totalité, c'est-à-dire de transformation du monde par l'art jusqu'à l'annulation de l'art une fois le nouvel art et le nouveau monde réalisés. On retrouve, à la base de cette idéologie et des manifestes avant-gardistes, les sources militaires du concept : dans l'armée, une avant-garde est constituée de groupes de soldats rapides et efficaces, experts pour explorer le terrain où aura lieu la confrontation avec l'armée adverse. Ces soldats sont capables d'occuper rapidement les positions clés et fortes sur le champ de bataille, d'assurer le terrain le temps que le reste de l'armée se déploie, enfin de harceler et de détruire l'ennemi qui se replie ou est en déroute. Appliquée au champ de l'art, cette vision restitue la dimension guerrière et destructrice de la rupture que voulaient provoquer les artistes avant-gardistes⁶, comme elle rend compte de la position d'éclaireurs, d'artistes aventureux, voire de prophètes qu'ils s'attribuaient, au devant du peuple ou de la masse qui devait suivre le mouvement, une fois le terrain sécurisé et préparé.

Dans le manifeste suprématiste de Malévitch, publié à Petrograd (Saint-Petersbourg) en 1915 à l'occasion de l'exposition 0,10, on retrouve tous ces éléments. Malévitch y salue le travail de destruction mené par le cubisme, la pensée dynamique du mouvement des futuristes, puis déclare l'advenue d'un "nouveau réalisme pictural", appelé à montrer à la face du monde la vérité de l'art révélé, à servir d'aiguillon à l'avenir de l'art, "transfiguré dans le zéro des formes"⁷. Le *Quadrangle noir* exposé en haut de l'angle de la salle d'exposition condense et manifeste, telle une contre-icône porteuse d'une "théologie négative"⁸, ces intentions esthétiques, métaphysiques et politiques. Après la Révolution de 1917, Malévitch fit partie de ceux qui influencèrent les nouvelles politiques gouvernementales en matière d'art en produisant de nouveaux manifestes, des prises de positions prescriptives, diffusés dans la presse. Ainsi, dans "Nos tâches"



Walter Gropius,
Manifeste du Bauhaus
(gravure de Lyonel Feininger), 1919.



9 K. Malévitch, *Le miroir suprématiste*, op. Cit., p.61.

10 J. Murphy, "Patron's statement", in *When Attitudes Become Forms*, Berne, Londres, 1969.

11 C'est ainsi que la critique d'art Hal Foster perçoit son travail et celui des artistes qui lui importent : une poursuite secrète de l'avant-garde et du modernisme (*L'art du réel. Actualité de l'avant-garde*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2005). Voir, à ce sujet, la contribution intéressante de J.-M. Poinsoit au colloque *La critique d'art entre diffusion et prospection*, Montréal, Musée d'art moderne, 2007, pp.29-42.

(1919), réclame-t-il la création d'un "directoire de novateurs", la création "d'un collectif mondial pour les affaires de l'art", l'institution "d'ambassades des arts dans les pays", la création de musées d'art contemporain, la nomination de commissaires artistiques dans les provinces russes et la propagande sur "les questions artistiques pour les larges masses"⁹. La situation russe était exceptionnelle après la Première Guerre mondiale et la Révolution de 1917, puisque l'idéologie avant-gardiste artistique tenta de se marier avec l'avant-garde politique (cette notion est extrêmement présente dans le marxisme) pour réaliser un programme commun. Manifestes suprématistes et constructivistes puis productivistes se succédèrent pour emporter la conviction à la fois des artistes, des commissaires politiques et des masses, le tout par voie de presse, dans un contexte où celle-ci est le seul médium de diffusion et de confrontation des opinions publiques. Ce qui, de façon plus générale, explique l'importance qu'ont pu avoir, dès leur publication, les manifestes politiques, artistiques et littéraires, dans l'espace public européen au XIX^{ème} siècle et au début du XX^{ème} siècle : ils étaient intrinsèquement liés à la presse, à laquelle se résumait l'espace public de confrontation des opinions.

Tel n'était déjà plus le cas au tournant des années 1960 quand fut rédigé le *Manifeste des Nouveaux Réalistes* et le texte d'Hamilton. Après la Deuxième Guerre mondiale, si la presse occupe toujours une place importante dans la mise en forme de l'espace public, d'autres médiations des opinions sont apparues ou se sont développées (cinéma, radio, télévision), instillant un début d'éparpillement des sources et des positions. Désormais, les manifestes artistiques s'adressent en priorité à leur cible, le monde de l'art, en ses lieux privilégiés, les expositions (du Nouveau Réalisme en 1960 à BMPT lors de la Biennale de Paris en 1967, si je m'en tiens aux manifestes français). Mais la principale différence entre les manifestes des années 1960 et ceux des années 1850 (le manifeste du réalisme de Courbet) à 1930 (le manifeste de l'art concret) tient à l'assimilation de l'avant-garde à l'idéologie du nouveau et de l'originalité, celle-ci pouvant se résumer à la reconnaissance d'une succession, parfois très rapide, de nouveaux courants artistiques qui alimentent le marché en nouveautés formelles et/ou procédurales. En parodiant les slogans publicitaires pour des produits de consommation courante dans le titre de son manifeste *Pop (For the Finest Art, Try Pop!)*, Hamilton traduit cette conscience d'une nouvelle situation des avant-gardes, tout en confirmant, dans le texte, le déplacement de l'idéologie des avant-gardes, le Pop Art se défilant de positions marquées par la "nostalgie et l'absolu". Même les pratiques *a priori* les moins en phase avec ce que l'on peut imaginer être l'attente des opérateurs du marché sont désormais reconnues parce que précisément nouvelles, inattendues, inouïes et créatives, et communiquées ainsi dans l'espace public. À la limite, ce sont même les opérateurs marchands, voire les sponsors d'expositions qui soulignent les dimensions originales, créatives et innovantes des nouvelles œuvres, s'appropriant ces valeurs. Ce fut le cas de la

compagnie Philip Morris qui préfaça, à l'aide de tous ces mots, le catalogue de *When Attitudes Become Forms* en 1969 : "Les œuvres assemblées pour cette exposition ont été regroupées par nombre d'observateurs de la scène artistique sous le titre d'"art nouveau". Nous, chez Philip Morris, pensons qu'il est approprié de participer à porter ces œuvres à l'attention du public, parce qu'un élément clé de cet "art nouveau" a sa contrepartie dans le monde du business. Cet élément est l'innovation — sans laquelle le progrès serait impossible dans n'importe quel segment de la société"¹⁰.

Par ailleurs, les années 1960 ont marqué, en Occident, les débuts d'un processus de normalisation de l'art contemporain, à travers l'extension de ses médiations et de ses reconnaissances, tant sur un plan marchand qu'institutionnel, à travers les ouvertures de galeries et de musées, la multiplication de publications périodiques, de catalogues et de livres, voire d'encyclopédies qui participent plus généralement de l'industrialisation-démocratisation de la culture et du savoir. Les acteurs intermédiaires de l'art se multiplient dans le même temps, provoquant une dispersion ou des déplacements de la parole *autorisée* sur l'art. Ce sont alors des critiques d'art, des marchands ou des conservateurs qui se font *auteurs* de regroupements, *inventeurs* de concepts, signalant une division du travail, des tâches (les artistes étant considérés comme des visionnaires solitaires d'atelier). Et quand les artistes reprennent positions, dans le prolongement du minimalisme et de l'art conceptuel, celles-ci s'incarnent dans des écrits théoriques et critiques, nourris par l'histoire de l'art et la philosophie, voire la philosophie politique marxiste ou marxienne (Art & Language, Supports-Surfaces). Ces écrits n'ont plus rien du manifeste dans le sens avant-gardiste (destruction-vérité-totalité, révélation-révolution), ils relèvent plus d'une pratique théorique ou d'une théorie critique à la Adorno-Horkheimer. Ils ont nourri, à leur tour, une critique d'art savante, experte et soucieuse de penser les œuvres de l'art comme des médiations et des méditations critiques des attendus de l'art et du marché. Bref, un art et une critique soucieux de leur autonomie et de leur résistance aux puissances spéculatives du marché, quand bien même l'art en question a été depuis longtemps intégré par les logiques spéculatives et quand bien même cette critique savante s'exerce en grande partie dans des essais pour catalogues d'expositions muséales, lesquels participent de la production de la valeur¹¹.

Au total, la disparition de la forme manifeste en Occident, contemporaine de la conviction d'une fin des avant-gardes (dès les années 1970), est le résultat de la normalisation-démocratisation de la modernité et de l'art contemporain (ces deux notions étaient utilisées, dès 1969, par le théoricien du cinématisme Frank Popper, pour évoquer les entreprises institutionnelles de médiation de l'art et du public par l'art), de la puissance d'action des collectionneurs spéculateurs (à travers leurs acquisitions, leurs participations à des *board of trustees* dans les musées américains, leurs mécénats et fondations privées) et de l'appropriation, par le monde industriel, des valeurs d'innovation, de création et de transformation du monde et des rapports sociaux par l'art — lesquelles étaient jusqu'alors identifiées à l'idéologie avant-gardiste. Il y a pourtant matière aujourd'hui, précisément en raison de la domination des principes spéculatifs sur le marché des visibilités de l'art, à ce que les artistes se manifestent et manifestent, pour quoi pas, des contre-positions, voire leur simple atterrement face à la domination de ces principes, lesquels sont en parfaite symbiose avec les mécanismes libéraux qui s'appliquent avec une écrasante majorité à tous les champs de l'activité économique. Des champs dans lesquels, pour le coup, de l'économie à l'écologie en passant par la santé publique, la forme manifeste n'a pas disparu.

Tristan Trémeau

Tristan Trémeau est critique d'art, docteur en histoire de l'art, commissaire d'exposition et professeur à l'École supérieure d'art de Quimper et à l'Académie royale des beaux-arts de Bruxelles. Il prépare un livre sur les économies artistiques. Des archives de ses écrits sont en ligne sur son blog : <http://tristantremeau.blogspot.com>



Judy Chicago, "Boxing ring",
annonce de l'exposition *Judy Chicago*,
Jack Glenn Gallery, CalState, Fullerton,
paru dans *Artforum*, Los Angeles,
décembre 1970, vol. IX, n°4 (p. 36)
Centre Pompidou – Mnam –
Bibliothèque Kandinsky – Guy Carrard.

L'effervescence du climat culturel américain des années 1960 constitue *a priori* un contexte favorable à la production et la publication de manifestes artistiques.

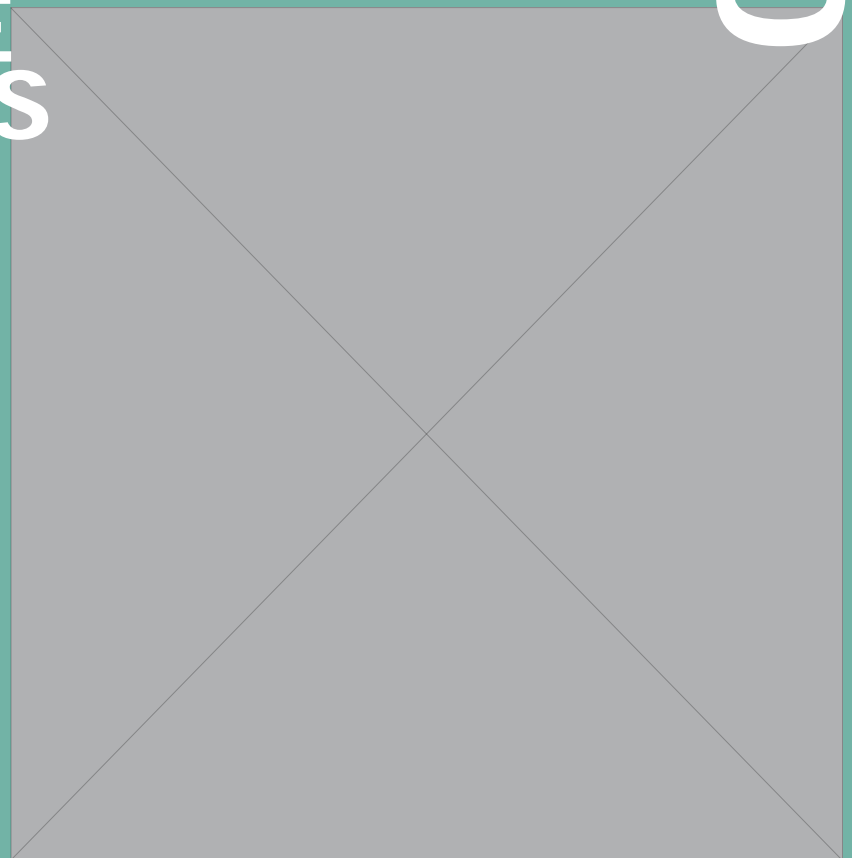
En effet, si l'on s'en tient à la définition proposée par Souriau, un manifeste "est un texte souvent bref publié sous forme de brochure, d'article de journal ou de revue, ou de tract, au nom d'un mouvement politique, philosophique, littéraire ou artistique. (...) Le manifeste a pour but d'instaurer la communication entre un individu (ou un groupe) et ses destinataires. Il s'insère toujours dans un contexte historique très précis mais il prétend rompre avec son environnement culturel, ce qui explique son ton subversif et provocant. Animé par un esprit messianique, le manifeste s'offre comme une promesse d'un art autre, d'un art nouveau grâce auquel le monde pourra être transformé."¹

MORT ET RENOUVEAU DU MANIFESTE DANS L'AMÉRIQUE DES ANNÉES 1960

Sol LeWitt, "Paragraphs on conceptual art",
Artforum, Los Angeles, juin 1967,
vol. V, n°10. (l'article couvre les pages
79 à 83; la page reproduite est la page 79)
Centre Pompidou – Mnam –
Bibliothèque Kandinsky – Guy Carrard.

02

Moment de critique du modernisme et de rupture avec l'esthétique alors dominante de l'Expressionnisme abstrait, les *Sixties* connaissent, avec les Néo-avant-gardes, une multiplication sans précédent de mouvements artistiques d'obédiences diverses et contradictoires. Désormais relayées par de puissants médias généralistes tels que *Life*, les manifestations artistiques connaissent un retentissement considérable au sein et hors du "monde de l'art". L'époque voit aussi l'essor d'une presse spécialisée offrant une tribune à des artistes dont beaucoup usent de l'écrit avec aisance : en plus de leur formation artistique, beaucoup ont en effet fréquenté l'université, étudié la philosophie ou l'histoire de l'art auprès de professeurs de renom (Rudolf Wittkower, Meyer Schapiro...) ou bénéficié de l'enseignement expérimental du Black Mountain College. La prise de parole dans les débats est d'autant plus équilibrée entre théoriciens, critiques et artistes, que ces derniers endossent volontiers le rôle des premiers — en témoigne l'importante production critique et théorique d'artistes comme Sidney Tillim, Allan Kaprow, Donald Judd ou Joseph Kosuth. En dépit de l'importante production critique et théorique, peu d'écrits revendiquent le statut de "manifeste" et satisfont aux critères de la définition énoncée par Souriau : citons le "Manifeste Fluxus" (1963) de George Maciunas appelant à la fin de l'art bourgeois²; "A call for a new generation of film makers" (1959) de Jonas Mekas³ dont les idées sont reprises dans "The first statement of the New



American Cinema Group" (sept. 1960)⁴; "Nonstraightforward architecture: a gentle manifesto" (1965) de Robert Venturi⁵, dont l'oxymore du titre traduit à lui seul une méfiance amusée vis-à-vis de la forme et du statut historiques du manifeste; *SCUM Manifesto* (1968) de Valerie Solanas⁶, d'une violence rare, mais renié quelques années plus tard par son auteur.

Un manifeste "après-coup": le cas Judd

Au-delà de la nouveauté et des spécificités des partis pris esthétiques qu'ils défendent, ces textes adoptent encore la forme classique du manifeste. Plus spécifique à cette période est la publication de textes dont la valeur de manifeste tient à l'impact de leur réception critique plutôt qu'à l'intention première de leur auteur, qu'il soit artiste ou critique. "Specific objects" de Donald Judd, paru en 1965 dans *Arts Yearbook*⁷, est emblématique de ce processus de "canonisation". Judd est alors un critique influent, et son travail en tant qu'artiste commence à gagner en visibilité, mais l'ampleur de la réception critique de ce texte était imprévisible. Perçu comme un "position paper", il est en réalité une commande par les éditeurs d'un état des lieux de "l'art en trois dimensions". Pour autant, réduire ce texte à un simple compte-rendu serait oublier que Judd juge l'œuvre d'artistes, dont certains sont alors bien connus que lui, à l'aune du critère de "spécificité" qui constitue le point déterminant de sa propre pratique. Critiquant dès la première phrase l'intégrité du médium, Judd élabore un récit de l'art moderne depuis le cubisme qui rivalise avec le modernisme de Greenberg. Il identifie et structure un ensemble de pratiques contemporaines, obéissant autant à une visée téléologique qu'à une stratégie d'accroissement de la visibilité dans ce qui se dessine, à cette époque de *boom* du marché de l'art, comme un secteur concurrentiel plus préoccupé de l'actuel que de perspectives historiques. Si "Specific Objects" peut être envisagé comme un manifeste, c'est moins celui de l'Art minimal que des "nouvelles œuvres tridimensionnelles", une catégorie réunissant entre autres les œuvres d'Arman, Artschwager, Bontecou, Chamberlain, Flavin, Kusama, Oldenburg et Truitt — soit l'éventail des tendances les plus actuelles de l'art de l'époque (Nouveau Réalisme, Pop art, Excentric abstraction, Junk sculpture, Art minimal, Néo-Surréalisme...), dont Duchamp, Johns et Rauschenberg sont les précurseurs.

Combinant discours de rupture et visée téléologique, dimension collective et prescriptive, critique circonscrite et stratégie de positionnement individuel, ce texte signale le passage du manifeste hérité des avant-gardes au *statement* individuel de l'ère postmoderne.

Questions esthétiques et stratégies promotionnelles

À cette époque d'essor des médias, de la prééminence de l'imagerie publicitaire et de la pression du marché, la promotion des nouveaux styles artistiques s'apparente à celle de la mode, et nécessite une communication percutante et continue. Provocations délibérées, lectures superficielles et critiques argumentées — positives et négatives — se côtoient et participent de l'agitation propre à assurer le succès public d'une nouveauté. Les "manifestes" les plus efficaces sont ainsi les textes publiés dans la presse (*Arts Magazine*, *Art News*, *Artforum* ...) qui cristallisent les enjeux esthétiques autour d'un terme "slogan": "Minimal art", "ABC Art"⁸, "Specific objects". Parallèlement, des expositions jouent le rôle de manifeste d'une esthétique ou d'un mouvement artistique: *Environments, situations, spaces*, 1961 (environnements et happenings); *The new painting of common objects*, 1962 (Pop art); *Primary Structures* et *Systemic painting*, 1966 (Art minimal); *Information*, 1970 (Art conceptuel)⁹. À chacune d'elles correspond un changement esthétique décisif constituant "l'acte de naissance" d'un nouveau mouvement.

Les revues et magazines artistiques jouent un rôle important, multipliant dans leurs pages la publication d'écrits et d'interventions artistiques. *Artforum* en particulier est, à la fin des années 1960, le magazine qui ouvre le plus ses pages aux artistes¹⁰. À ce titre, le magazine livre en juin 1967 un numéro d'anthologie: le courrier des lecteurs comprend une réaction caustique de Carl Andre à l'article de Barbara Rose "The value of didactic art" publié dans le numéro d'avril 1967, tandis que le sommaire comprend des contributions majeures de Michael Fried, "Art and objecthood", Robert Morris, "Notes on sculpture, part. III"¹¹, Robert Smithson, "Towards the development of an air terminal site", et Sol LeWitt, "Paragraphs on conceptual art"¹².

Les contributions de Morris et LeWitt font l'objet d'un traitement graphique spécifique. Hormis la page de titre qui reproduit une sculpture de 1967 de Morris, chaque double page de son essai adopte un principe original de composition. Le texte est découpé en paragraphes, encadrés et séparés par des espaces blancs plus ou moins larges. En vis-à-vis, le format et la disposition des illustrations leur répondent. À l'évidence conçue par LeWitt, la mise en page de "Paragraphs on conceptual art" exploite la symétrie et la géométrie de la grille associant texte et images au sein d'un schéma unitaire, dans une logique toute minimaliste.

Les autres textes de ce numéro d'*Artforum* se coulent simplement dans l'identité graphique et la mise en page habituelles du magazine — c'est d'ailleurs le cas la plupart du temps dans tous les magazines. Si l'impact visuel propre aux manifestes produits par les avant-gardes historiques leur fait défaut, la création de revues expérimentales et indépendantes, adoptant l'esthétique des tendances qu'elles promeuvent, renoue en revanche avec les inventions graphiques de leurs aînées: chaque livraison d'*Aspen* (1965-1971) est ainsi conçue sur le principe des "boîtes" de Duchamp: une exposition portable, sans la galerie d'art. Dès sa première parution en mai 1969, *Art-Language* adopte la froideur distanciée d'une esthétique administrative seyant à l'Art conceptuel. *Avalanche* (1970-1976) présente quant à elle la particularité d'être une revue sans rédacteurs: elle fait le choix de publier des entretiens avec des artistes, des photographies de performances, des notes et projets artistiques.

Cette émulation éditoriale est un bon indicateur de l'évolution de la place de l'écrit dans les pratiques artistiques. Chez les artistes conceptuels, le texte n'est plus, par rapport à l'œuvre, un "à côté" descriptif ou analytique: la production théorique accède au rang d'œuvre d'art. D'une certaine façon, c'est par le biais de cette convergence entre fonds, forme typographique et inscription dans l'espace public que les artistes conceptuels renouent avec la forme historique du manifeste, fût-il de l'ordre d'un énoncé tautologique (Kosuth, *One and three chairs*, 1965), d'une déclaration minimale (les cartes postales *I got up at...* et les *Date paintings* qu'On Kawara réalise à partir du 4 janvier 1966), ou d'une punition d'écolier (Baldessari, *I will not make any more boring art*, 1971)¹².

Ayant pris le pas sur le manifeste, le *statement* — dont la portée plus individuelle peut être "ramassée" en une formule brillante et efficace, un slogan — se substitue à l'œuvre plastique, dans un processus décrit par Lucy Lippard comme "*la dématérialisation de l'œuvre d'art*", qu'illustre l'abandon de la peinture en 1968 par Lawrence Weiner qui débute alors la rédaction des "Propositions", publiées l'année suivante¹⁴, tout comme le conséquent essai de Kosuth "Art after philosophy"¹⁵.

1 Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, PUF, Paris 1990, p. 975.

2 George Maciunas, "Fluxus manifesto", 1963.

3 Jonas Mekas, "A call for a new generation of film makers", *Film Culture* n°19, 1959, p. 1-3.

4 New American Cinema Group, "The first statement of the New American Cinema Group" (septembre 1960), *Film Culture*, n° 22-23, été 1961, p. 131-133.

5 Robert Venturi, "Nonstraightforward architecture: a gentle manifesto", *Complexity and contradiction in architecture: selection from a forthcoming book, Perspecta* 9/10, The Yale Architecture Journal 1965, p. 18.

6 Valerie Solanas, *SCUM Manifesto*, 1968. Extraits dans *Feminist art theory. An anthology 1968-2000*, ed. Hilary Robinson, Blackwell Publishers, 2001.

7 Donald Judd, "Specific objects", *Arts Yearbook*, 1965. Traduction française, Donald Judd, *Écrits 1963-1990*, Daniel Lelong éditeur, Paris 1991. Pour une analyse approfondie de cet essai, cf. James Meyer, *Minimalism. Art and polemics in the Sixties*, Yale University Press, New Haven & Londres, 2001 (en particulier le chapitre "Specific Objects" p. 134-141).

8 Richard Wollheim, "Minimal art", *Arts Magazine*, janvier 1965; Barbara Rose, "ABC Art", *Art in America*, octobre-novembre 1965. Reproduits dans *Minimal art. A critical anthology*, ed. Gregory Battcock, University of California Press, Berkeley 1968.

9 *Environments, situations, spaces*, Martha Jackson Gallery, New York, 1961; *The new painting of common objects*, Pasadena Art Museum, 1962; *Primary Structures*, Jewish Museum, New York, 1966; *Systemic painting*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1966; *Information*, Museum of Modern Art, New York, 1970.

10 Sur l'histoire de ce magazine, cf. Amy Newman, *Challenging art: Artforum 1962-1974*, SoHo Press, New York, 2000.

11 Robert Morris, "Notes on sculpture, part 3. Notes ad nonsequiturs" *Artforum*, juin 1967, p. 24-29.

12 Sol LeWitt, "Paragraphs on conceptual art", *Artforum*, juin 1967, p. 79-83.

13 Christian Schlatte, *Art conceptuel formes conceptuelles*, Galerie 1900-2000, Paris 1990.

14 Lawrence Weiner, "Propositions", in *January 5-31, 1969*, catalogue de l'exposition, Seth Siegelau, New York 1969. Celui-ci comprend également le célèbre *statement* de Douglas Huebler, "Le monde est rempli d'objets plus ou moins intéressants. Je ne tiens pas à en ajouter d'autres."

15 Joseph Kosuth, "Art after philosophy", *Studio International*, octobre, novembre et décembre 1969.

Questions politiques: l'artiste, le citoyen, l'engagement

Si l'on envisage le manifeste sous l'angle de sa portée politique, force est de constater que la majorité des textes publiés au cours de la première moitié des années 1960 traitent essentiellement de questions esthétiques. La fusion de l'art et de la vie souhaitée par Kaprow, la fin de l'art revendiquée par Fluxus, bien que non dénuées d'implications politiques, demeurent des questions internes au monde de l'art. Dans le climat d'optimisme qui, de la "Nouvelle Frontière" à la "Grande Société", caractérise le début des années 1960, et malgré les mouvements de lutte pour les droits civiques des Afro-Américains, peu d'artistes affichent un quelconque engagement politique au travers de leur œuvre. Pourtant, les raisons ne manquent pas de s'engager politiquement : inégalités persistantes malgré les droits civiques, guerre du Viêt Nam, lutte pour les droits des femmes, revendications sociales des artistes, critique du fonctionnement des institutions. La principale raison est que l'art engagé politiquement est identifié, dans une Amérique préoccupée par la Guerre Froide, à la propagande du Réalisme socialiste — c'est-à-dire à un art sacrifiant ses ambitions artistiques au service d'une idéologie, qui plus est hostile au mode de vie américain. Plus largement, le sentiment domine que l'art servant explicitement un message politique est rarement de qualité sur le plan artistique. De fait, seuls quelques-uns parviennent à ce délicat équilibre : Kienholz, Saul, Golub, Spero. Ces luttes ont bien lieu au sein de la communauté des artistes, mais la règle générale étant la séparation du travail fait à l'atelier et des convictions politiques de l'artiste, elles prennent d'autres formes, se manifestent hors du travail artistique. Un exemple d'exposition "manifeste" à caractère politique est fourni par l'*Exhibition to benefit student mobilization to end war in Vietnam* en 1968 à la galerie Paula Cooper¹⁶. Le contraste est saisissant entre l'engagement anti-guerre du texte figurant sur le carton d'invitation et la radicalité abstraite et minimaliste des œuvres figurant dans l'exposition. Réputées invendables, ces dernières mettaient (au moins symboliquement) en péril le marché de l'art, et de cette façon s'attaquaient au système capitaliste responsable de la guerre¹⁷.

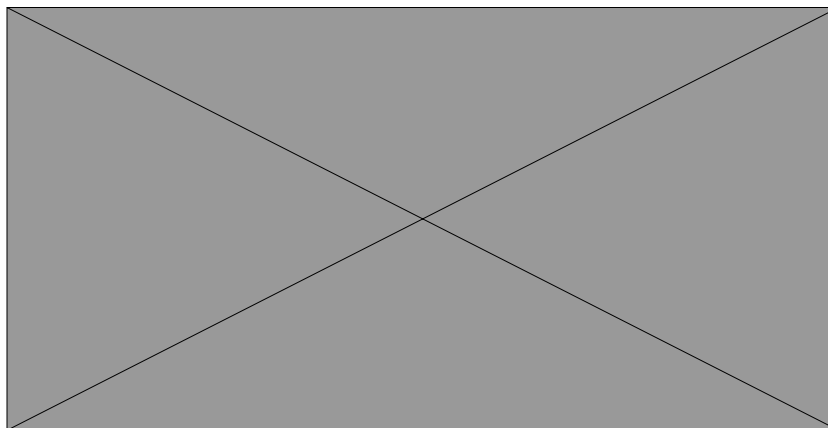
Manifestes "en actes"

Ce n'est donc plus exclusivement sous la forme traditionnelle du texte qu'une déclaration ou une prise de position "manifeste" est rendue publique. Images, expositions, événements, *agit-prop* peuvent s'y substituer avec un impact fort, comme la *Tower of Peace* érigée en 1966 à Los Angeles grâce à un appel international lancé l'année précédente par l'Artists' Protest Committee, auquel ont répondu 400 artistes du monde entier qui ont envoyé une œuvre¹⁸. Si la *Factory* de Warhol constitue le modèle du nouveau rôle social de l'artiste pour la première moitié de la décennie, la *Tower of Peace* lui succède pour la seconde.

Une autre lutte, pour une meilleure représentation des Afro-Américains au sein des institutions artistiques, prend des formes multiples, qui sont autant de manifestes "en actes" : réalisation d'un mural dans les quartiers sud de Chicago par l'Organization of Black American Culture; fondation en 1967 de la Ya Sanaa Gallery à Harlem¹⁹; création à Los Angeles d'une maison d'édition qui publie en 1969 la première monographie consacrée aux artistes afro-américain²⁰.

Ces revendications sont adoptées par l'Art Workers' Coalition²¹ qui, à New York, centralise toutes les luttes sociales et politiques des artistes. Reconnaissance des minorités et participation des artistes à la réforme des institutions culturelles figurent dans les revendications de l'*Open hearing* menée en avril 1969. En décembre, l'AWC réalise son plus célèbre coup d'éclat, en éditant l'affiche *And babies*, dénonçant les massacres perpétrés contre des civils par l'armée américaine au Viêt Nam.

Dans ce contexte des *culture wars*, la voix des femmes reste difficile à faire entendre, même au sein de l'AWC²². En 1970, le



Robert Morris, "Notes on sculpture, part III. Notes and nonsequiturs", *Artforum*, Los Angeles, juin 1967, vol. V, n°10. (l'article couvre les pages 24 à 29; la double page reproduite correspond aux pages 24-25)

Centre Pompidou – Mnam – Bibliothèque Kandinsky – Guy Carrard.

Women's Ad Hoc Committee, les Women Artists in Revolution, et WSABAL rédigent un tract commun, destiné au public de l'Exposition Annuelle du Whitney, dénonçant l'important déséquilibre en matière de représentation des artistes femmes. Autre action collective, la Womenhouse, environnement artistique basé sur le travail et les problèmes des femmes, est inaugurée au printemps 1972, à l'initiative de Judy Chicago, Miriam Shapiro et des étudiantes du Feminist Art Program mis en place l'année précédente à Fresno et CalArts.

"Pourquoi n'existe-t-il pas de femmes artistes importantes?" demande la critique Linda Nochlin en 1971 dans un article²³ qui aura un impact considérable. Au même moment, *Artforum* publie une série d'articles monographiques consacrés par Lucy Lippard à des artistes femmes (Darboven, Bourgeois, Chicago...).

Une simple image vaut parfois tous les discours : ainsi la photographie choisie par Judy Chicago pour l'annonce de son exposition à la Jack Glenn Gallery en 1970, qui montre l'artiste en tenue de boxeur, toisant le spectateur ; ou la double page d'*Artforum* où Lynda Benglis, en réaction au machisme d'une annonce de Robert Morris, s'exhibe nue dans une attitude provocatrice, lunettes de soleil sur le nez et godemichet à la main²⁴.

Sans qu'ils puissent prétendre à l'exhaustivité, les exemples évoqués ici traduisent à la fois la mort et le renouveau du manifeste artistique. La mort, car en cette époque charnière se construit une nouvelle conception de l'histoire et de l'évolution des formes — le postmodernisme — dans laquelle les "grands récits" (et donc les grandes ruptures) n'ont plus leur place. Le renouveau, car la "force de frappe" du manifeste s'est trouvée déplacée : les *statements* participent, au cœur des pratiques elles-mêmes, à l'investigation des fondements philosophiques de la création artistique. Sur le mode de l'*agit-prop*, se fondant en partie dans la contre-culture, les formes renouvelées du manifeste questionnent la fonction politique de l'art, et de l'artiste, dans un monde dirigé par le capital et la consommation, les guerres impérialistes et les luttes sociales.

Cédric Loire

16 Cf. Sébastien Delot, "New York 1968. Une exposition de groupe manifeste à la galerie Paula Cooper", *Les Cahiers du Mnam* n°99, printemps 2007, p. 82-95. Le carton d'invitation de l'exposition, avec un court texte en forme de manifeste écrit par Lucy Lippard, Robert Huot et Ron Wolin, y est reproduit p. 86.

17 Dans les années 1970, le Land art adoptera une stratégie similaire, le paradoxe étant alors la nécessité d'obtenir pour la réalisation de pièces monumentales des financements conséquents ne pouvant venir que de grands capitalistes.

18 Artists' Protest Committee, "A call from the artists of Los Angeles", 1965. Cf. *Los Angeles 1955-1985. Naissance d'une capitale artistique*, catalogue de l'exposition, Centre Pompidou, Paris 2006, p. 141.

19 Sur la situation des artistes Afro-Américains. Cf. notamment Dawoud Bey, "The Black artist as invisible (wo)man", *High times, Hard times. New York painting 1967-1975*, catalogue de l'exposition, ed. Katy Siegel, Independent Curators International, New York 2006, p. 97-109.

20 Samella Lewis & Ruth Waddy, *Black artists on art*, Contemporary Crafts Publishers, Los Angeles 1969.

21 Sur l'histoire et les activités de l'AWC, Cf. Julia Bryan-Wilson, *Art Workers: Radical practice in the Vietnam war era*, University of California Press, Berkeley 2009.

22 La situation y est de ce point de vue comparable à la domination masculine au sein des groupes gauchistes français de Mai 1968 — situation qui a contribué à la création de groupuscules et de mouvements féministes autonomes.

23 Linda Nochlin, "Why have there been no great women artists?", *Art news*, janvier 1971.

24 *Artforum*, novembre 1974.

Cédric Loire est critique d'art, commissaire d'expositions, doctorant en histoire de l'art à l'Université de Tours et enseignant. Auteur de nombreux articles sur la création contemporaine publiés dans *Do*, *Les nouvelles de l'estampe*, *Artpress*, *Art 21*, *Archistorm*, *l'art même*, il achève une thèse sur les relations entre la sculpture et l'objet "de masse" aux États-Unis dans les années 1960. Des archives de ses écrits sont lisibles sur son blog : <http://heterotopiques.blogspot.com/>

Rédiger un manifeste, prononcer un manifeste, signer un manifeste, manifester, se manifester. Quelle que soit la formule choisie, la charge politique du mot s'impose: la production de cette parole, véritable acte du langage, qu'elle prenne la forme d'un texte ou d'un événement, présuppose une entente, une collaboration. Mode discursif chargé d'intentionnalité, manière de s'adresser performative, polémique, persuasive, souvent didactique, provocatrice, le manifeste naît comme un acte politique¹ car il porte la volonté d'intervenir dans le débat public, désir partagé par définition par les avant-gardes, qui en firent comme l'on sait leur moyen de communication par excellence. Signer un manifeste signifiait adhérer à la fameuse "idée commune" évoquée par les saint-simoniens, à une identité collective discursive ou conceptuelle, parfois même inopérante, presque toujours éphémère: en posant leurs noms l'un à côté de l'autre en bas du texte et en adossant un nom commun, le nom de leur communauté potentielle, les signataires du manifeste affirmaient leur engagement aux idées et aux positions énoncées par cette identité construite et mise en scène, et leur désir de la défendre en public.

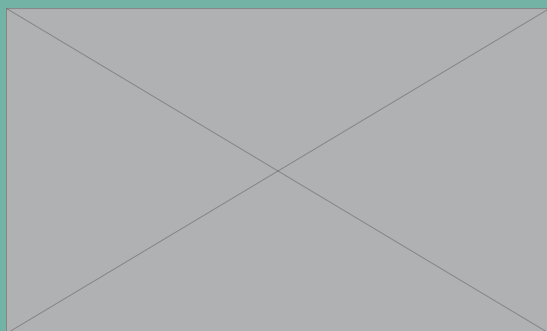
DES NOMS POUR MANIFESTES

03

Group Material, couverture de la publication réalisée pour l'exposition *Resistance (Anti-Baudrillard)* à White Columns, New York en 1987

photo: Catherine Allport

(Artistes participants: Henry / Jenny Holzer / Barbara Kruger / Louise Lawler / Nancy Spero / Gaston Ugalde / Carrie Mae Weems / Krzysztof Wodiczko / Martin Wong)



Couverture du catalogue d'exposition *Moore College of Art*, organisée par Colab, Philadelphia, PA, en 1983

Group Material, affiche de Janet Koenig & Greg Sholette pour l'"exposition" *Subculture*, dans le métro newyorkais en 1983



"L'avant-gardisme commence par un manifeste et se perpétue par un manifeste"², affirme Marcel Burger, historien et théoricien du genre. L'histoire du manifeste, de sa disparition de la poétique artistique ou bien de sa mutation, notamment à partir des années 1980, est en fait extrinsèquement liée à celle de l'avant-garde, comprise comme l'"ambition politique" de l'art. Cette approche, que François Albera oppose à l'approche "interne" du modernisme, relative aux changements stylistiques, considère "les positions des groupes ou des individus dans la société et dans le sous-système social de la culture, par rapport aux institutions, au public, à l'espace social"³. Suivant le destin de l'avant-garde, ressuscitée après guerre sous la plume des critiques d'art et sous la forme d'une "néo-avant-garde", le manifeste polémique cède progressivement sa place à un discours moins direct, moins intentionnel. Les mouvements et leurs grands projets transformateurs sont liés au projet de la société "historique", or celle-ci, à en croire cette fois-ci les philosophes, est devenue à son tour "multiplicité", "multitude", "communauté désœuvrée" ou "inavouable"⁴. Poser la question des nouvelles stratégies de communication et de "manifestation" adoptées par les artistes des années 1960 à nos jours, revient par conséquent à poser la question du devenir de l'avant-gardisme après la disparition des mouvements.

Mon hypothèse de travail est de partir justement de la fonction unificatrice et performative du manifeste, de son pouvoir de "cristalliser des identités discursives éphémères"⁵. Si autrefois les artistes manifestaient leur refus de la société existante et leur désir de nouveaux types d'alliance, modèles de coexistence et d'action, en posant une signature commune en bas d'un tel texte, pourquoi ne pas penser qu'avec la disparition de celui-ci, c'est la signature seule, le nom générique qui devient le manifeste? Forme sans contenu prédéfini, le nom générique permet à la fois d'affirmer une présence et de jouer avec sa nature, de décider si elle doit être chargée d'intentionnalité ou rester dans l'impuissance, être légendaire ou quelconque, avoir une valeur commerciale compétitive et efficace ou rester dans l'univers du symbolique.

Alors qu'une histoire complète du collectif d'artiste(s) reste toujours à écrire, la prolifération de ce type de formation ces trois dernières décennies a produit une multitude d'expositions, notamment aux Etats-Unis⁶, ainsi qu'une série d'articles et ouvrages souvent polémiques, comme ceux de l'historien des collectifs Gregory Sholette, lui-même très actif dans le milieu de l'activisme culturel newyorkais des années 1980 et 1990⁷. Pour Sholette, le processus d'historicisation est particulièrement important aujourd'hui pour distinguer les collectifs politiquement engagés des années 1960 à 1990, du "récent foisonnement d'art- groupettes (sic) sponsorisés par les galeries", comme il les dénomme dans une lettre à *Artforum*⁸, des purs "produits de la culture d'entreprise". La cible de l'auteur -et ancien activiste- au sein de l'article en question est Alison M. Gingeras et, par-delà, l'intérêt "soudain" d'une partie de la critique pour un certain collectivisme "insouciant", qui ne s'intéresse guère à défier le status quo, mais se sert, à ses yeux, de son identité comme une stratégie au service de la "frivolité". Le collectivisme, rétorque Sholette, devient ainsi "un masque" derrière lequel se cache le "cynisme antisocial" de ces artistes⁹. En effet, le fait de former un collectif, de s'intéresser à Baader-Meinhof et à la mémoire collective de son pays, ou bien de se moquer du milieu de l'art, comme fait HobbypopMUSEUM, ne rend pas un projet artistique "politique". Même dans le sens non-conventionnel du terme¹⁰.

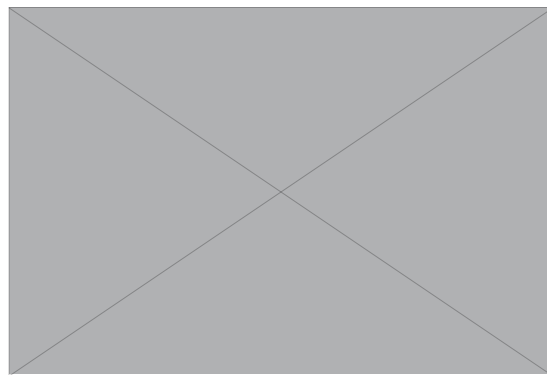
Il faut dire aussi que le sens des termes "art politique", "art socialement engagé" ou "radical", évolue constamment, faisant encore une fois écho à l'évolution de la théorie critique, de la pensée postmarxiste des années 1950-1960 (Adorno, Lukacs, Althusser) au marxisme structuraliste et poststructuraliste. Les années 1970-1980 sont marquées par le fameux "tournant culturel" et l'entrée de nouveaux sujets dans le débat

sur l'art critique, limité jusqu'alors à la question de la lutte des classes, de l'oppression et de la révolution. Avec le passage du concept marxiste d'idéologie à celui gramscien d'hégémonie, la redéfinition de la culture au-delà du réductionnisme élitiste (ou moderniste), le développement des *cultural studies* qui font exploser les frontières disciplinaires¹¹, toute une nouvelle "zone de contestation" s'offre à la critique artiste. Selon Gramsci, l'"hégémonie" de la classe dominante, c'est-à-dire le fait d'exercer une "autorité sociale totale" sur l'ensemble de la société, dépend d'une combinaison de puissance et de consentement. Ainsi, la "culture dominante", qui deviendra la cible des artistes critiques de l'époque, à la fois reflète-elle et maintient-elle l'hégémonie par le biais de ce consentement des classes subordonnées¹². Dans son texte "Idéologie et appareils idéologiques d'État. (Notes pour une recherche)"¹³ Louis Althusser réitère, de son côté, la traditionnelle thèse marxiste selon laquelle l'idéologie dominante, qui se reflète dans la production culturelle, facilite la perpétuation des dispositions existantes du pouvoir et des privilèges sociaux, proposant que l'idéologie et la production des relations sociales soient déterminées mutuellement, et que la culture, en tant que "domaine" de la production et de la reproduction (représentation) de l'idéologie, soit une zone de contestation symbolique, non seulement emblématique mais cruciale pour la lutte des classes.

Les pratiques culturelles oppositionnelles ou critiques peuvent par conséquent déstabiliser et miner les forces de reproduction de l'idéologie dominante. Il va falloir déconstruire le discours dominant, effectuer une critique des médias et de la communication en général. C'est grâce à ces positions de Gramsci et d'Althusser, entre autres, que la production culturelle a pu se voir attribuée le statut d'"activiste". Avec la naissance de l'activisme culturel des années 1970 l'agenda des revendications politiques des artistes sera donc enrichi de la lutte contre la discrimination raciale ou culturelle, le sexisme, le sida, l'anti-colonialisme ou la critique de l'institutionnalisation et de la marchandisation de l'art. Pendant que le postmodernisme critique défend la résistance culturelle contre la réification de la culture et une posture critique "créative", "spécifique de son objet" et déconstructiviste (la "néo-avant-garde")¹⁴ une grande partie des artistes se retournent vers l'art public et collaboratif.

Group Material (1976-1996), figure emblématique de la scène alternative newyorkaise des années 1980, est directement issu de cette mouvance activiste, répertoriée par Julie Ault, un de ses membres fondateurs, dans un précieux recueil couvrant la période 1965-1985¹⁵. "Musée errant", "pseudo-institution" autonome selon Alan W. Moore - encore un ex-membre de collectif (ABC No Rio) devenu historien -, espace alternatif né en réaction à la politique de la mairie de New York face au problème

DA ZI BAOS, intervention/affichage de Group Material sur les murs du grand magasin "S. Klein's" à Union Square, New York, 1982



¹ Pour une analyse des origines politiques des manifestes, A. Meyer, "Le manifeste politique: modèle pur ou pratique impure?", p.29-38 dans *Littérature*, n.39, oct.1980, "Les manifestes".

² Marcel Burger, 2002, *Les manifestes : paroles de combat. De Marx à Breton*, Paris: Delachaux et Niestlé, 2002

³ Dans le premier chapitre de son ouvrage dédié à *L'avant-garde au cinéma* (Paris: Armand Colin, 2005, p.16) François Albera (re)-pose la question de l'avant-garde, proposant, afin de sortir de la confusion entre les termes "avant-garde", "modernité" et surtout "modernisme", de quitter l'approche "interne" de la question qui s'intéresse exclusivement aux changements stylistiques - avis que je partage. Cela nous permettrait aussi de répondre à la question que pose Béatrice Gross à la fin de sa passionnante "Brève histoire du collectif d'artistes depuis 1967", in *Les Cahiers du MNAM* n.111, printemps 2010, p.49-65. Je la cite p.62:

"Or, si le collectif d'artistes, suivant notre hypothèse, est bien issu de la désintégration des principes modernistes, comment saurait-il s'accommoder de cette notion de structure d'avant-garde, motif moderniste par excellence?"

⁴ Je renvoie aux ouvrages ou essais relatifs de Deleuze et Guattari, Jean-Luc Nancy, Maurice Blanchot, Giorgio Agamben et Paolo Virno.

⁵ J'emprunte cette belle formulation à Laurence Rosier, in "Marcel Burger, *Les manifestes : paroles de combat. De Marx à Breton*", *Mots. Les langages du politique*, n° 80, La politique mise au net, mars 2006 [en ligne], mis en ligne le 01 mars 2008. URL : <http://mots.revues.org/index589.html>.

⁶ Voir à ce sujet Béatrice Gross, "Brève histoire du collectif d'artistes depuis 1967" in *Les Cahiers du MNAM* n.111, printemps 2010, op.cit.

⁷ Après avoir participé à PAD/D (Political Art Documentation/Distribution), formé à New York en 1981, une initiative de Lucy R.Lippard, Gregory Sholette fait partie en 1989 des fondateurs du collectif REPOHistory, concerné par "la récupération artistique des passés perdus". Cf. Alan W. Moore, "Artists' Collectives: Focus on New York, 1975-2000", in Blake Stimson&G. Sholette (Eds) *Collectivism after Modernism*, Minnesota: Univ. of Minnesota Press, 2007, p.211

⁸ Lettre publiée dans *Artforum* été 2004, citée in G. Sholette, "Préface", in Blake Stimson&G. Sholette (Eds), *Collectivism after Modernism*, op.cit. p.XIV

⁹ Ibid

¹⁰ "HobbypopMUSEUM fait de l'art politique, mais pas dans le sens conventionnel du terme" conclut Gingeras dans le dernier paragraphe de son article publié dans *Artforum* de mars 2004 (notre traduction)

¹¹ Cf. Hervé Gleivarec, Eric Macé et Eric Maigret, "Introduction générale", in *Cultural Studies*, Anthologie...p.6-7

¹² Cf. A. Gramsci, *Carnets de prison* (1968), Paris: Gallimard 1978, cité par Stuart Hall in "La culture des médias et l'effet idéologique", 1977, in *Cultural Studies*, op.cit., p.42-43

¹³ Article originalement publié dans la revue *La Pensée*, no 151, juin 1970. In ouvrage de Louis Althusser, *Positions* (1964-1975), p. 67-125. Paris : Les Éditions sociales, 1976

¹⁴ Cf. Hal Foster, "Qui a peur de la néo-avant-garde?", in *Le retour du réel* (1996), Bruxelles: La lettre volée, 2005, p.53-56

¹⁵ Julie Ault (ed.) "Selected Alternative Structures, Spaces, Artists Groups and Organizations in NY City, 1965-198" in *Alternative Art New York, 1965-1985*, Minnesota: University of Minnesota Press 2002

16 et les groupes qui en sont issus: Guerilla Art Action Group, Artists Meeting for Cultural Change, Artists Poster Committee...

17 Citons-en quelques-unes: à New York, 112 Greene Street, Art in General, Minor Injury ou le P.S.1 au Queens, et dans le reste des États Unis le Los Angeles Institute for Contemporary Art (LAICA) fondé en 1974, le Washington Project for the Arts (WPA), le Social and Political Art Resources Center (SPARC) à Los Angeles (1976), la Randolph Street Gallery à Chicago (1979-1998). Cf. Alan Moore "Artists' Collectives: Focus on New York, 1975-2000, in Blake Stimson & G. Sholette (Eds) *Collectivism after Modernism*, op.cit.p.201

18 Cf. Group Material, N.Y City, 1968, texte signé par le groupe, dans le cat. de l'exposition *Des emblèmes comme attitudes*, proposé par Jérôme Sans, Tourcoing: Ecole région. sup. d'expression plastique, 1988

19 Doug Ashford rejoint le groupe en 1982, Felix Gonzalez-Torres en 1987, Karen Ramspacher en 1989 et Thomas Eggerer et Jochen Klein en 1995.

20 Cf. D.Ashford, J.Ault, F. Gonzalez-Torres (Group Material), "On Democracy", in *Democracy: A project by Group Material / ed. by Brian Wallis* (Edr): Seattle: Bay Press, 1990, p.1-3 (traduction de l'auteur)

21 Ibid

22 Cf. Yvonne Rainer, "Préface: the work of art in the (imagined) age of unalienated exhibition", *ibid*, p.xvii

23 et je suis loin d'une telle ambition ici...

24 Sholette cite Dearrindrop, Paper Rad, Gelatin, Royal Art Lodge, hobbypopMUSEUM mais aussi un groupe comme Forcefield, qui comme les Gang Gang Dance ou les Lucky Dragons, invités à participer à la biennale du Whitney Museum en 2008, naît comme un groupe (expérimental) de musique.

25 Pour une critique des entreprises artistiques je me permets de renvoyer à mon article "Quand l'Art devient l'entreprise", in *Epuiser le travail immatériel dans la performance*, édition conjointe du journal de Tkh (*Tkh Journal for Theory of Performing Arts*) et des Laboratoires d'Aubervilliers, Paris, oct.2010

du logement, Group Material est formé sur un terrain propice préparé dans les années 1970 par des formations telles l'Art Workers Coalition (1969-1970)¹⁶, Colab (Collaborative Projects, 1978-89), ou encore Fluxus. Rappelons que George Maciunas figure parmi les "architectes" de Soho et de la notion même d'"espace alternatif"¹⁷. Au départ, il s'agit de treize étudiants en écoles d'art (dont Tim Rollins, Patrick Brennan, Julie Ault, Mundy McLaughlin, Marybet Nelson, Beth Jaker) qui décident de rejeter les options conventionnelles offertes à eux à la sortie de l'école, la figure de l'artiste en tant qu'"individu isolé"¹⁸ et de travailler en dehors du marché de l'art en adoptant une identité commune. Le groupe expose durant les deux premières années uniquement dans ses locaux (244 East et 13th Street), qu'ils ouvrent symboliquement le soir, en dehors des horaires de travail. Après 1981, réduit à 3 membres¹⁹, GM décide d'intervenir dans des espaces extérieurs, d'"infiltrer" l'espace public. La question *primordiale* à laquelle les projets et les manifestations de ce collectif espèrent répondre résume parfaitement l'esprit critique de l'époque: "*Comment est produite la culture et pour qui?*"²⁰. L'inclusion, la représentation de la diversité culturelle et l'étude des problèmes sociaux, l'envie de s'adresser à un plus large public et de bousculer les limites des beaux-arts et la sécurité de la salle blanche, d'avoir une voix dissidente mais qui sait être pragmatique, s'expriment dans une série de manifestations, expositions, projets, interventions publiques qui prennent souvent la forme de forums où des multiples points de vue sont présentés dans une variété de styles et méthodes. La manière de les présenter doit être en accord avec leur conception de la démocratie: "*Nous ne cherchons pas à faire des évaluations définitives ou des déclarations, mais à créer des situations qui proposent le sujet choisi comme un objet de discussion ouverte. Nous encourageons la participation du public par le biais de l'interprétation*" affirme le groupe dans l'ouvrage issu de *Democracy* qui a lieu à la Dia Art Foundation à Wooster Street entre septembre 1988 et juin 1989²¹. Le traitement de chaque sujet choisi pour parler de la crise dans la démocratie (éducation, élections, participation culturelle, sida) se fait en plusieurs étapes: une table ronde, une exposition, un "town meeting" et enfin une publication. Ainsi, *Alienation* (déc.1980), proposait une analyse de l'aliénation dans une perspective marxiste, avec une installation artistique, un "Alienation Film Festival", et une conférence par un professeur d'université, *The People's Choice* ("*Arroz con Mango*") comprenait une lettre distribuée à leurs voisins de quartier le 22 décembre 1980, les invitant à prêter des effets personnels à exposer dans leur vitrine, et une installation finale réalisée à partir de ces objets, et *DA ZI BAOS* et *Subculture* (1982, 1983, 1985), des interventions dans l'espace public. Toujours dans l'idée de la multiplication des voix et de l'exposition de *matériel de groupe* comme le nom du collectif l'indique, ces projets s'approprièrent la tradition de l'affichage politique sauvage, tout en permettant la conceptualisation du terrain social dans lequel ces voix et ces objets sont produits²².

Si Group Material choisit de détourner les affiches de protestation du mouvement démocratique chinois des années 70, les "da zi baos", les artistes féministes de l'époque s'inspirent pour leurs discussions d'une pratique communiste également chinoise, qui consiste à se réunir pour "*parler de son amertume*". Des groupes de "réveil de conscience" se forment pour défendre la nature politique des problèmes personnels des femmes, publiant à l'issue de leurs réunions des communiqués de prises de position polémiques ainsi que des journaux indépendants comme le *Feminist Art* ou *Journal Heresies*. Ad Hoc Women Artists, WAR (Women Artists in Revolution), le Redstocking groupe, ou Carnival Knowledge, né en réaction à la campagne anti-avortement qui domine l'opinion publique américaine, organisent des jeux éducatifs, des performances, des parades ou des interventions dans des manifestations publiques pour s'op-

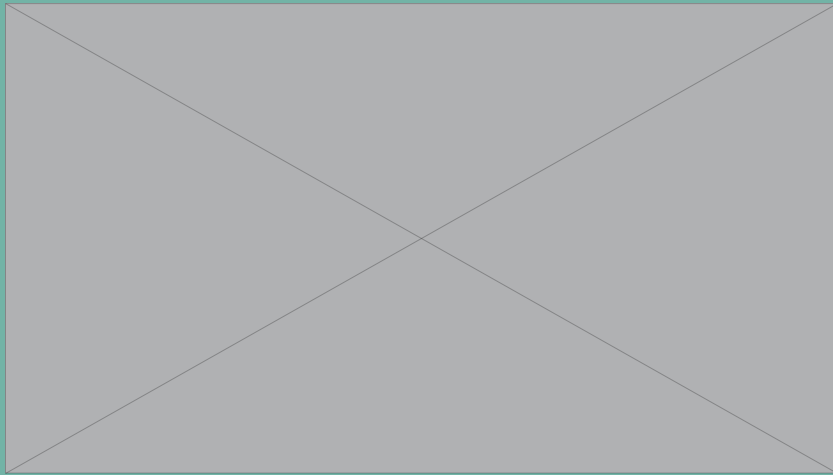
poser à la culture mainstream et défendre les droits des femmes et des minorités. Parmi les plus actives, toujours aujourd'hui, les *Guerilla Girls* (*Conscience of the Art World*) se forment -toujours- en réaction au sexisme du monde de l'art, et pour dénoncer la faible représentation féminine dans les grandes manifestations institutionnelles. L'événement déclencheur est l'exposition panoramique internationale organisée par le MoMA en 1985, où parmi les 169 artistes sélectionnés seulement 13 sont des femmes. La stratégie adoptée, typique encore une fois des années 80, consiste à tapisser les murs des quartiers artistiques de la ville d'affiches donnant des informations sur le faible pourcentage de participation féminine dans les galeries, musées ou revues d'art. Ce qui compte, c'est de donner l'information juste, de publier des statistiques, d'intervenir dans l'espace public afin de diffuser au maximum ces données. D'où, aussi, le choix de porter des masques de gorillas (guérillas-gorillas: "*Les féministes peuvent être drôles*") affirment les GG), de dissimuler leur véritable identité et d'adopter celle d'artistes femmes défuntées. La volonté d'établir une critique de l'information et plus généralement du fonctionnement des médias et des systèmes de communication, d'infiltrer les "discours" et le processus de "codage/décodage" suivant David Morley, est également à l'origine de la mouvance des collectifs de "tactical media" qui émerge vers la fin des années 1980 et foisonne tout au long des années 1990. Critical Art Ensemble, Paper Tiger Television, Deep Dish Television Network, Bureau of inverse technology, RAQS Media collective, Gran Fury, Ne Pas Plier, RTMark, The Yes Men...refusent la division traditionnelle du travail, dans des structures indépendantes où artistes, scientifiques, théoriciens, techniciens, travailleurs dans le domaine de l'information, collaborent pour résister au contrôle de l'information et aux intérêts financiers des multinationales.

La question qui se pose naturellement, une fois qu'on a passé en revue deux décennies d'activisme collectif²³, concerne justement le monde de l'entreprise. Comment sommes-nous arrivés de la critique radicale du capitalisme sauvage aux "*art-groupettes*" dont parle Sholette, ou à la figure de l'artiste en auto-entrepreneur? A la culture d'entreprise qui a colonisé le domaine de la culture, ajoutons le métissage des scènes (artistique et musicale)²⁴ et leur demande incessante de nouveaux labels. Les années 1980-90 sont en fait également les années des entreprises, corporations ou coopératives d'artistes, bureaux, marques ou labels. Parmi les participants à l'exposition de Jérôme Sans en 1988, on trouve BP, Information Fiction Publicité (France), et mentionnés Paperpool Intern. Corp (Suède) et Premiata Ditta (Italie), alors que seulement dans le site de la ligne de recherche Art&Flux sont répertoriés pas moins d'une vingtaine de labels, actifs un peu partout dans le monde. A l'exception de la mexicaine Minerva Cuevas, fondatrice de la société Mejor Vida Corporation (M.V.C.), qui croit encore à une forme d'activisme et à une action artistique provocatrice, la plupart des entreprises, présentes sur cette plateforme, comme etoy.CORPORATION, ou pas, comme Hybris Konstproduktion, choisissent la voie, dirons-nous, de la "modification" du système - les derniers théorisant cette position sous le concept de "post-autonomie" - adoptant sans complexe ses mécanismes²⁵. Pour revenir et conclure sur l'idée des noms génériques de l'art comme intersections de l'esthétique et du politique, liées au devenir du manifeste, disons que ces entreprises artistiques agissent décidément dans l'univers de la métropolitique, où des termes comme opposition, dénonciation ou intervention sont discrédités pour excès de "naïveté". Si autrefois l'une des cibles préférées de l'avant-garde était l'art devenu institution, structure séparée de la vie "réelle", la situation paradoxale de telles entreprises réside dans le fait que celles-ci revendiquent au contraire leur appartenance à l'institution-art, devenue garante de leur valeur anti-marchande sur le marché de l'art.

Vanessa Théodoropoulou

Vanessa Théodoropoulou. Docteur en histoire de l'art et critique d'art. Spécialiste du mouvement situationniste, ses recherches portent sur les identités collectives du monde de l'art ainsi que sur les concepts d'avant-garde et de néo-avant-garde.

Elle enseigne actuellement à l'Esam de Caen et collabore régulièrement avec le quotidien grec Kathimerini ainsi que des revues d'art grecques et françaises.



LÉGER DÉRAPAGE CONTEMPORAIN DU MANIFESTE À LA MANIFESTA(C) TION

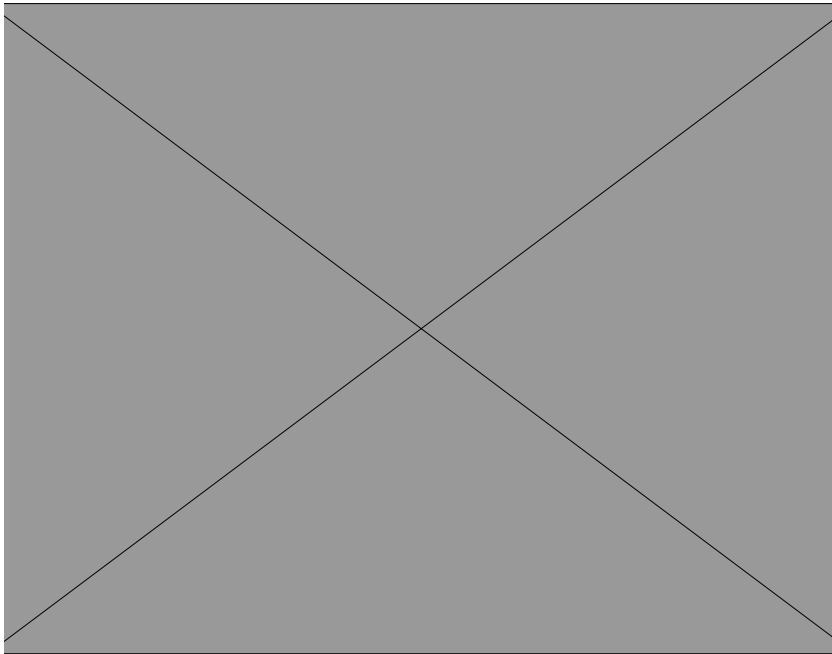
Santiago Sierra,
NO, Global Tour,
Feuille de route Allemagne de l'Est-ARCO,
Madrid, 2009.
Courtesy, Photo : Ulf Saube Galerie (Berlin)

De juin à octobre l'Espace de l'art concret présentait une exposition au titre emblématique *Le temps des Manifestes*. Partant du constat selon lequel la forme littéraire du manifeste appartient inexorablement aux avant-gardes, la commissaire et directrice du lieu Fabienne Fulchéri concluait son introduction par ce pronostic: *"Quoi qu'il en soit, le temps des manifestes semble à jamais révolu, le temps du "Nous" collectif ayant majoritairement laissé place à un "Je" individualisé¹."*

04

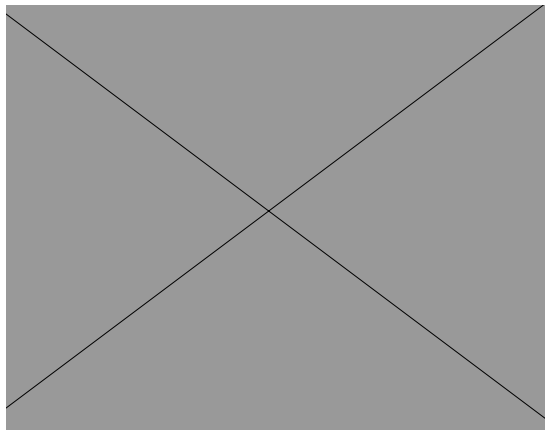
Si, comme le postule cette exposition, le manifeste a à voir avec les relations qu'entretiennent l'art et la communication, sa forme et son contenu ne sont pas restés indemnes face aux changements engendrés par les nouvelles technologies et l'essor des communications dans le paysage culturel du monde actuel. Dans son acceptation large – comme paradigme d'expression, de visibilité, d'évidence, de déclaration publique – l'âme du manifeste persiste en tant qu'implication et surface de projection du "je" dans le "nous" et inversement. Toutefois, sa forme a été à tel point métamorphosée qu'elle est devenue "illisible" en tant que texte. La notion, appelons-la, "canonique" du manifeste a belle et bien disparu avec la dissolution des idéologies et des métarécits, le développement d'une société baignée dans le choc des images, l'évènementiel et le pluralisme. Au sein de cette lente disparition se lit le passage controversé du moderne au postmoderne.

Pourtant, le besoin de produire des manifestes ne disparaît pas pour autant avec la postmodernité; il a simplement muté pour venir s'inscrire dans de multiples formes d'interpellation de l'espace public – la manifestation –, convoquant en son sein aussi bien le mot et l'image que l'action et l'interaction, et usant de l'étendue des moyens de communication à sa disposition. Rétrospectivement, il n'est donc guère étonnant de constater l'étiollement de la forme canonique du manifeste artistique dans la seconde moitié du 20^e siècle et plus précisément à la fin des années 1960. En effet, à part quelques réminiscences, la pratique de la déclaration dans laquelle l'auteur ou les auteurs exposent une décision, une position ou un programme au nom d'un "nous-adhérent" se tarit pour laisser place à des textes fondateurs de mouvements artistiques qui ne sont pas des manifestes dans le sens traditionnel du mot, mais des articles, plus ou moins longs, publiés dans les journaux et catalogues par des artistes ou théoriciens – et dont le statut de "manifeste" fut avéré par après (Allan Kaprow, Donald Judd, Pierre Restany, Clement Greenberg, etc.). Même dans le champ des mouvements artistiques liés aux nouvelles technologies – comme le bio art- qui, ainsi que le souligne Hervé-Pierre Lambert, se sont emparés avec gloutonnerie de la tribune publique d'internet pour produire de multiples "manifestes" hybrides, les textes, s'ils clament bien la constitution d'un art "nouveau" et se positionnent en rupture,



Guerrilla Girls
Do Women Have to Be Naked to Get into the Met. Museum?, 1989
Poster, 72,5 x 181,3 cm
© Guerrilla Girls

OpticalSound, revue d'artiste
Numéro hors-série Manifeste!, juin 2010
Publié à l'occasion de l'exposition
Le Temps des Manifestes
Typographie : Pascal Béjean et Geoffroy Tobé
Quatre feuilles d'imposition recto verso, offset
88 x 63 cm, Courtesy OpticalSound
© exposition Le Temps des Manifestes – eac / Estelle
Epinette



1 Dossier de presse de l'exposition : *Le temps des manifestes, Espace de l'Art Concret, Mouans-Sartoux, 23 juin - 3 octobre 2010.*

2 Cf. Hervé-Pierre Lambert, "Posthumain, bioart, Internet et manifestes", in Anne Larue (dir.), *L'Art qui manifeste*, L'Harmattan, revue Itinéraires et contacts de cultures, n° 43, 2008, p. 55-71

3 Cette expression est empruntée au titre du n° 43 de la revue *Itinéraires et contacts de cultures*, *L'Art qui manifeste*, sous la direction d'Anne Larue, op. cit.

4 Les manifestes *Pandémonium* sont le fruit d'une exposition qui s'est tenue en 1961 à Berlin quelques mois avant leur publication. En tant que livrets d'accompagnement, ils sont ainsi œuvres à part entière.

s'assimilent plutôt à une sorte de "statement" étendu, voire, à travers l'usage récurrent du "je", à une déclaration d'intention ou même à un commentaire sur l'œuvre² adressés à l'espace public. Ces "manifestes", quelques fois très longs comme le *Cyborg Manifesto* de Donna Haraway, sont finalement plutôt des essais théoriques ne détenant pas la verve cinglante des manifestes de l'avant-garde. Là aussi la longueur des textes est significative de la préemption du caractère programmatique du manifeste.

Mais, plutôt que de répertorier ici les "publications" contemporaines qui se rapprocheraient le plus du canon du manifeste, ou qui useraient de ce terme pour positionner leur discours – il y en a ! –, il me semble plus pertinent de tenter de dégager quelques traits marquants de cette métamorphose et d'entrevoir ainsi quelque chose du comment "l'art se manifeste"³ aujourd'hui.

Identité corporate

Lorsque Georg Baselitz et Eugen Schönebeck publient le 1. *Pandämonische Manifest (1^{er} manifeste pandémoniaque)* en 1961, suivi en 1962 par un deuxième manifeste de même facture⁴, il s'agit – déjà – d'un mélange "surréal" de textes et de dessins, de coupures de journaux et de poèmes, fait d'images – aux sens propre et figuré – provocantes qui exaltent la marginalité et l'intensité dionysiaque de l'expressivité de l'artiste, l'impasse et la souffrance du moi isolé, le vide et le rien d'une existence tronquée, le non-sens. Au-delà de leurs qualités artistiques et expressives propres, ces manifestes n'affirment aucun positionnement, aucune déclaration de participation à la vie sociale, mais exposent le fait que la jeune génération d'artistes commence à assumer intrinsèquement un engagement personnel presque viscéral conjugué au présent. Les *Manifestes pandémoniaques*, d'obédience anarchiste et offensive, tant dans leur forme que dans leur contenu, ne proposent donc ni programmes, ni revendications politiques claires; ils affichent le désir de rompre l'isolement des auteurs en provoquant l'immobilisme bien-pensant de la société de l'après-guerre. Ils représentent le paradigme d'une "nouvelle" attitude, délaissant volontairement la forme canonique du manifeste en tant que projection et programme pour s'inscrire dans le présent de la manifestation (l'exposition) et explorer d'autres formes d'actions. Dès lors, réagissant avec virulence à l'instrumentalisation hypocrite de l'art par le politique, les artistes qui "s'engagent" s'épanchent dans un art accusateur, responsable et susceptible de devenir une force d'action (politique). Prenant position sur des questions sociales de fond, leur positionnement se veut direct, actif et réactif, critique, efficace et ayant un sens. Véritable collectif activiste et pluridisciplinaire, les Guerrilla Girls usent, par exemple, des outils "traditionnels" de la propagande comme le slogan, le tract, l'affiche et des moyens d'agitation de la lutte politique comme la manifestation de rue, l'affichage sauvage, le fax, la performance, les conférences et les tournées, pour dénoncer la dominance masculine du milieu culturel. Apparues dans les années 80 sur la scène new-yorkaise avec des affiches et slogans stridents tels que *Do Women Have to Be Naked to Get into the Met. Museum?*, les Guerrilla Girls caractérisent l'émergence d'un nouvel activisme "engagé" et collectif dont les manifestes sont des images chocs. Dans leur autoportrait diffusé en 2003 à l'occasion de l'exposition *Hardcore* au Palais de Tokyo à Paris, elles se présentent ainsi : "*Les Guerrilla Girls On Tour comptent treize membres actifs. Chacune de nous a pris pour pseudonyme le nom d'une femme artiste défunte et, lorsque nous apparaissions en public, nous portons des masques de gorille pour cacher notre identité.*" Non seulement, elles ne produisent pas de manifestes proprement dits, mais en plus l'idée de collectif passe désormais par une usurpation d'identité, une sorte d'anonymat par procuration. Il en est de même pour d'autres collectifs activistes comme AAA Corp qui se considère comme une structure constituée d'entités satel-

lites non stables unies par “le” projet. Dans cette veine, Société réaliste, IRWIN, gelitin, les exemples sont légion et se multiplient, tous usant du “label” comme signature et jouant plus ou moins radicalement sur la vague féconde et subversive de l’anonymat. Au delà de l’ostensible glissement signifiant du “nous” collectif à la logique du réseau, ce qui nous importe ici, est le fait que ces “groupuscules” ne se conçoivent pas à travers un mouvement constitué de membres ayant apposé leur signature au bas de la page, mais plutôt à travers une sorte d’“identité corporate” – ou “label” – visuelle et mobile, dans laquelle le texte-manifeste se confond avec le vocabulaire plastique employé et stylistiquement connoté. L’œuvre-manifeste vaut moins comme information que comme garantie de qualité, en conformité avec des normes de fabrication. Ces collectifs usent ainsi du slogan et de l’image comme force d’interpellation et de démonstration, tentant – même de façon décalée – de réactiver la pratique contestataire de la manifestation. Le tournant soixante-huitard n’est pas si loin qu’il y paraît, quoiqu’à y regarder de plus près, leur activisme s’apparente plutôt à celui issu de la résistance ou du piratage.

Or, c’est à travers la mise en action de la fusion du mot et de l’image – le slogan, la démonstration comme performance – qu’il persiste ici quelque chose de la virulence déclarative du manifeste. En d’autres termes, il existe bien une filiation élective du manifeste à la manifestation⁵. En effet, la manifestation est le manifeste en action, comme le révèle les différentes définitions du mot manifestation : 1. Action, fait de révéler. 2. Action, fait d’exprimer ouvertement, publiquement une opinion. 3. Présentation publique sous forme de spectacle, d’exposition, etc., d’une activité. Manifestation culturelle⁶.

Applied Social Arts

En 2007, Arthur Zmijewski publie une longue analyse de la situation de l’art politique dans le n° 11-12 du journal polonais *Krytyka Polityczna*. Texte intégralement théorique, *Applied Social Arts* débute par une série de questions : “*L’art contemporain peut-il avoir un impact social visible ? Les effets du travail d’un artiste peuvent-ils être perçus et vérifiés ? L’art a-t-il une signification politique — en dehors de celle de servir de bouc émissaire aux yeux des différents populistes ? Est-il possible d’engager une discussion à travers l’art — et cela en vaut-il la peine ? Et, par-dessus tout, pourquoi de telles questions sont-elles considérées comme un affront à l’essence même de l’art ?*”

Dans la suite de l’exposé, Zmijewski dénonce un art politique dit “engagé”, gangréné par la culpabilité, l’aliénation, la récupération, l’hypocrisie et l’impuissance : “*L’art peut être politique aussi longtemps qu’il reste à l’écart de la politique - il peut agir politiquement dans les galeries, mais pas dans les débats de la vie réelle qui se déroulent dans un espace communal différent, comme les médias. Il peut être social aussi longtemps qu’il ne produit pas de conséquences sociales...*”. Faute en est à la sacrosainte autonomie de l’art. Que faire alors pour sortir l’art de cet état d’aliénation castratrice ? Zmijewski préconise justement de contredire tout cela à la source et de reprendre le contrôle de l’idéologie, d’instrumentaliser l’autonomie de l’art pour en faire un outil servant la cause de la connaissance et de l’action politique⁸, de re-complexifier le message... Postulant que l’art doit “*empiéter sur d’autres domaines, comme les sciences et la politique*” et doit être l’objet de débats, matière à interrogations et à expertises émanant justement d’autres domaines de compétence que le sien, l’artiste développe là un argumentaire permettant de lire cet essai comme une “authentique” œuvre d’art social – d’où sa valeur, aujourd’hui, de manifeste⁹.

Toutefois, nonobstant son caractère énonciateur, *Applied Social Art* révèle un autre trait significatif de l’art-manifeste conjugué au contemporain : un certain esprit nihiliste. En effet, il est aisé de constater, que les “manifestes” d’aujourd’hui, qu’ils apparaissent sous forme de textes, d’images chocs ou d’actions, reposent

souvent sur le constat d’une impuissance ou sur un refus à travers lequel s’exprime une perte de foi dans un ultime absolu et un concept unique de vérité. Est-ce là l’un des symptômes d’un art dit “engagé” politiquement ou socialement qui se heurte à une méfiance générale face aux idéologies collectives ? Toujours est-il que le nihilisme, s’il a à voir avec une certaine forme de terrorisme, est aussi une stratégie d’opposition qui s’enracine encore dans la contestation des années 60.

À cet égard, “l’art autodestructif” créé par Gustav Metzger a valeur d’exemple, puisqu’il sera le sujet de trois manifestes respectivement sortis en 1959, 1960 et 1961. Or, en 1974, la forme du manifeste disparaît significativement pour laisser place à l’action : un appel à la grève, l’*Art Strike*. Metzger et l’*Art Workers’ Coalition* appellent les artistes à arrêter leur production de 1977 à 1980 : “*Refuser de travailler est l’arme principale employée par les travailleurs pour lutter contre le système ; les artistes peuvent utiliser la même arme. Pour faire tomber le système de l’art, il est nécessaire d’appeler à ne pas produire d’art pendant des années, pendant une période de trois ans – de 1977 à 1980 – durant laquelle les artistes ne produiront rien, ne vendront pas, ne participeront à aucune exposition, et refuseront de collaborer à toute la machinerie publicitaire du monde de l’art. Ce retrait total du travail est le défi collectif le plus extrême que peuvent faire les artistes à l’État. [...] Il est nécessaire de construire à l’avenir des formes plus équitables de commercialisation, d’exposition et de diffusion de l’art. Tout au long du XX^e siècle, le capitalisme a étouffé l’art – la chirurgie profonde que représentent des années sans art lui donnera une nouvelle chance*”¹⁰.

Si l’*Art Strike* était encore mue par le désir d’anéantir le système et de repartir sur de nouvelles bases, le *NO* de Santiago Sierra lancé en 2009, quant à lui, est un cri aveugle, sans but et sans message autre que le sien, une “*bouteille vide*”¹¹ plutôt qu’un SOS lancé à travers les rues. Le *NO* de Sierra est un super-signe visuel en mouvement dans l’espace public, une sculpture de 3 m de haut hissée sur un camion qui sillonne les routes passant indifféremment des banlieues des grandes villes aux foires d’art contemporain d’Europe, du Canada et des États-Unis¹². Paradoxalement, ce “non” là n’est pas de l’ordre du refus, puisqu’il s’adresse à tout le monde – l’homme de la rue et le public de l’art – ; il risque même au fil de son périple de trouver de multiples partisans. Il est bien plus le signe, le symptôme ou “l’icône” d’une époque désenchantée, une “réponse” à l’oppression sans forme qui gangrène la société, une expression radicale du non-sens. Ce qui lui donne sa valeur de manifeste contemporain n’est pas tant le fait que Sierra projette dans ce “non” l’ensemble de son œuvre et en fait le parfait manifeste d’une œuvre sans compromis habituée à la provocation, ou encore un plaidoyer pour une sculpture sociale, que son mode de “publication” : l’infiltration, c’est-à-dire sa totale présence déambulatoire et éphémère dans l’espace public. En ce sens, il est interpellation, incitation à la révolte, au sabotage et à la transgression.

Il représente en deux lettres la forme “minimale” du manifeste contemporain, à la fois œuvre, action, activisme par intrusion et manifestation d’un signe contradictoire lancé dans l’espace public et susceptible d’enclencher de multiples inter-réactions¹³.

Maité Vissault

Historienne, critique, commissaire de l’art contemporain, Maité Vissault enseigne à l’Université de Lille 3 et intervient dans les écoles d’art en France, en Belgique et en Allemagne. Elle publie régulièrement dans de nombreux ouvrages, catalogues et revues en art contemporain dans lesquels elle explore les relations entre l’art et les enjeux sociopolitiques et culturels qui lui sont inhérents. Vient de paraître aux Presses du réel : *Der Beuys Komplex – L’identité allemande à travers la réception de l’œuvre de Joseph Beuys (1945-1986)*

⁵ À propos de cette fusion du mot et de l’image, il me semble important d’évoquer ici l’œuvre de Marcel Broodthaers dont la forme et le fond convoquent les relations prolixes de l’art et de la poésie des discours, ainsi que leur valeur manifeste.

⁶ Sur ce dernier point, j’aimerais évoquer succinctement la *Manifesta comme paradigme*, tant dans le titre que dans la structure, de l’exposition-manifeste. Malheureusement le cadre de cet article ne me permet pas de développer plus avant cet axe.

⁷ <http://www.krytykapolityczna.pl/English/Applied-Social-Arts/menu-id-113.html>. Toutes les citations suivantes sont extraites de ce texte et traduites par l’auteur.

⁸ “Instrumentalisation of autonomy makes it possible to use art for all sorts of things: as a tool for obtaining and disseminating knowledge, as a producer of cognitive procedures relying on intuition and the imagination and serving the cause of knowledge and political action.”

⁹ Autre application de l’art social par l’auteur ? Lors de la documenta 12, Arthur Zmijewski présente *Them* une œuvre vidéo d’une incroyable densité critique dans laquelle est érodé sans sentimentalisme l’idéal du dialogue intercommunautaire. Sous forme de jeu, différents groupes militants pour une Pologne – catholique, nationaliste, multiculturaliste –, pour la paix et la liberté, se battent par images interposées pour leur cause. Le jeu se termine par le feu et la discorde.

¹⁰ Extrait d’*Art Strike* rédigé en 1974 par Gustav Metzger (traduction de l’anglais faite par l’auteur de cet article). Pendant cette période de grève les artistes devaient mettre leur créativité au service d’actions sociales. *L’Art Strike* ne sera pas suivie.

¹¹ Cette expression entre guillemets, comme celles qui suivent, a été employée par Sierra dans un texte-manifeste accompagnant le *NO*.

¹² Le parcours a commencé en septembre 2009. Pour plus d’informations sur le parcours du *NO* cf. <http://www.noglobaltour.com/>

¹³ Santiago Sierra planifie de réaliser à partir du *NO* des films qui seraient le témoignage des réactions du public. Zmijewski dans son texte-manifeste évoquait aussi le film comme l’un des moyens d’action le plus efficace de l’art social : “Film is a way to intervene, fight for something, inform, educate, update knowledge, tell fairy tales, persuade, call attention to problems, critical junctures, etc. And film is very close to the realm of art. Today, the camera is the artist’s best friend.”

LE MANIFESTE AUJOURD'HUI: UNE PLASTIQUE CONTEMPO- RAINE?

50

Lorsqu'il apparaît à la fin du XVI^e siècle, le terme "manifeste", dérivé probable de l'italien "manifesto" qui signifiait "dénonciation publique" et par extension "affiche", inscrit ses prémisses dans la forme littéraire.

Quelques siècles plus tard, les avant-gardes artistiques se saisirent de cette forme pour définir leur engagement, fonder les bases de leur programme esthétique et exprimer leur vision du monde. Quid aujourd'hui de l'évolution de cette forme d'expression apparemment surannée?

Cornelia Parker,
Chomskian Abstract, 2007
41'48", DVD
Courtesy the artist and Frith Street Gallery, London.
Filmed on 9 March 2007 at Massachusetts Institute of Technology.

L'histoire de l'art occidental du XX^e siècle montre que la forme littéraire du manifeste est caractéristique de l'esprit des avant-gardes et s'inscrit en étroite relation avec la société qui lui est contemporaine, traduisant une parole politiquement engagée, campée par une posture souvent radicale¹. L'atomisation de la société sous les effets du consumérisme semble avoir eu raison de l'expression collective et de ses utopies. De surcroît, l'ère du tout informatique et de l'information à grande vitesse semble empêcher non pas tant de toucher le plus grand nombre que de faire émerger une parole (non médiatique) lisible.

Marquées par l'idée de la dématérialisation de l'œuvre d'art, les années 70, riches en écrits artistiques (pensons aux textes des conceptuels tels que ceux d'Art & Language, par exemple), ne peuvent toutefois pas se réclamer de la forme collective, caractéristique au manifeste. Les artistes publient mais ne se rassemblent plus. Aussi, faut-il déjà y déceler ce qui adviendra plus tard de notre réalité artistique nomade et de l'expression prolixe des individualités qui la caractérise? Les années 80 et 90 seront à l'image du tournant significatif amorcé par les années 70, à quelques exceptions près. En 1979, sous l'appellation de trans-avant-garde italienne, le critique et commissaire d'exposition Achille Bonito Oliva théorise les modes et les finalités d'un courant pictural émergent et propose les travaux des peintres Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De Maria et Mimmo Paladino comme référentiels²; ce que fera de même, sous la forme d'articles puis d'un ouvrage, le critique et commissaire d'exposition Nicolas Bourriaud pour "L'Esthétique relationnelle"³. Aux côtés de ces entreprises théoriciennes, on distinguera de surcroît les écrits d'artistes se prononçant soit individuellement sur leur vision de l'art (Gerhard Richter, Peter Halley), soit collectivement sur l'état de l'art et son devenir d'un point de vue sociopolitique ("Bâtissons une Cathédrale" (1988) signé par Beuys, Kounellis, Kiefer, Cucchi).

A ce stade, on différenciera donc les manifestes d'artistes de ceux rédigés par les critiques théoriciens, accompagnant et labélisant une tendance de la création artistique à un temps T.

La forme littéraire et son avatar plastique

Quelle est la forme dont se saisit aujourd'hui le manifeste ? Dans les années 70, l'émergence du vocable (typographié, néon, peint sur le mur d'exposition) comme œuvre d'art à part entière engage la parole de l'artiste dans son expression condensée et participa par sa forme même à sa "manifestation". Plusieurs décennies plus tard, la pratique artistique moins cloisonnée dans une forme unique d'expression démultiplia son expression formelle poursuivant le dessein de servir au mieux l'idée motrice de la démarche plasticienne. Aussi, assista-t-on dès la fin des années 80 à l'émergence de pratiques multiformes, qualifiées synonymement de pratiques à géométries variables, où l'artiste s'employa de manière indifférenciée à la peinture, à la sculpture, à l'installation, à la forme écrite, à la photographie et à la vidéo. Dès lors que la hiérarchisation des formes au sein d'une même démarche devenait obsolète, l'œuvre allait incarner le cheminement de l'artiste augurant la manifestation individuelle de sa pensée. Prenons pour exemple le *How to work better* (1992) de Fischli & Weiss, dix préceptes pour travailler mieux, qui peuvent être considérés comme un manifeste. L'œuvre typographiée sur feuille A4 (ou autre support) résume la philosophie de la démarche libertaire du duo suisse.

Autre exemple : la pratique de la britannique Cornelia Parker. On voit qu'au-delà de ses préoccupations artistiques personnelles, l'artiste a eu comme une révélation lorsqu'elle s'est intéressée au devenir environnemental de la planète ou a rencontré Noam Chomsky, rencontre dont elle tira une vidéo, *Chomskian Abstract*, 2007. Sans que l'artiste ne recoure à la forme écrite du manifeste, sa pratique plasticienne rencontre la spécificité de cette forme typique d'expression sans pour autant en prendre l'apparence littéraire.

Vu sous cet angle, on peut s'interroger sur le fait que nombre de plasticiens aujourd'hui font acte de manifeste lorsque leurs préoccupations s'orientent vers les domaines sociopolitiques. Pensons, par exemple, aux Guerrilla Girls qui expriment clairement un aspect militant, à Emily Jacir ou à Raqs Media Collective, dont la pratique participe parfois aussi de l'enquête avec un sens poétique parfois plus affirmé.

Le champ des arts plastiques peut se concevoir comme un univers en expansion permanente. Il se nourrit et se redéfinit toujours et encore par le truchement d'autres disciplines connexes comme – pour ne citer que lui – le graphic design. En 2000, le graphic designer Jonathan Barnbrook a proposé une nouvelle version du manifeste "First Things First. A design manifesto", réécrit et adapté de l'original de 1964, en prenant en compte l'évolution globale de la société⁴. Serait-il juste de penser que les domaines connexes aux arts visuels étant moins "éparpillés", plus "concentrés" sur l'objet spécifique de leur recherche, donc relevant plus d'un esprit de corps que d'individualités, soient dès lors davantage enclins à se "manifeste" par la forme écrite ?

De même, si l'on va chercher du côté de l'architecture, Rem Koolhaas produit un manifeste hautement significatif en liaison intime avec les arts plastiques lorsqu'il se livre à une enquête sur la politique muséale, présentée sous forme d'installation à la 50^e Biennale des arts visuels de Venise.

Autant d'éléments permettent de s'interroger sur l'obsolescence relative de la forme littéraire du manifeste qui à de nombreux égards, montre combien elle continue de se réinventer.

Cécilia Bezzan

1 Futurisme (1909), De Stijl et le néoplasticisme (1918), Dada (1918), Surréalisme (1924), Nouveau Réalisme (1960), Le Manifeste contre rien (1960) de Piero Manzoni, Fluxus (1963), la déclaration de BMPT (1967) pour ne citer que les plus connus. 2 "La Trans-avanguardia italiana", dans *Flash Art*, n° 92-93, octobre-novembre, 1979, p. 17-20 ; "Trans-avant-garde internationale", Giancarlo Politi, Milan, 1982. 3 Textes publiés dans les revues "Documents sur l'art", "Chimères" et le catalogue de la 3^e Biennale de Lyon, retravaillés dans l'ouvrage publié aux Presses du Réel, en 1998. 4 "First Things First" de 1964 établit les orientations pour un graphisme plus attentif aux contenus. Publié par Ken Garland conjointement dans *Design, the Architects' Journal*, the SIA Journal, Ark, Modern Publicity, The Guardian, Londres, avril 1964 et approuvé par 22 signataires.



Peter Fischli & David Weiss,
How to work better, 1991
Courtesy les artistes et la galerie Hauser & Wirth & Presenthuber, Zurich

LE TEMPS DES MANI- FESTES



À l'occasion de l'exposition **Le Temps des Manifestes¹** à l'Espace de l'Art Concret à Mouans-Sartoux (F), l'art même, dans le cadre de ce dossier, a rencontré Fabienne Fulchéri, nouvelle directrice du lieu et commissaire de l'exposition.

06

l'art même: *Pourquoi avoir proposé une exposition sur les Manifestes aujourd'hui? Quelles sont les motivations qui vous ont poussée à faire le point en regard de la création artistique actuelle?*

Fabienne Fulchéri: L'Espace de l'Art Concret fête ses 20 ans cette année et c'est aussi les 80 ans du Manifeste du mouvement éponyme. Il m'a donc semblé plus qu'opportun de célébrer ce double anniversaire en interrogeant "l'objet" manifeste aussi bien dans sa forme que dans son contenu. L'idée de l'engagement, la réflexion programmatique et philosophique demeurent, me semble-t-il, des éléments essentiels du champ artistique mais ils ne s'incarnent plus dans la forme littéraire du manifeste comme ce fut quasi systématiquement le cas des avant-gardes artistiques du début du XXe siècle. En étudiant de plus près la question, j'ai été frappée par le fait que beaucoup parmi les artistes appartenant à cette lignée de l'Art Concret étaient plasticiens mais aussi très souvent graphistes et typographes. Etablir une corrélation entre le discours, le langage, le rapport au texte et à l'image s'est imposé comme l'angle d'approche de cette exposition.

AM: *Qu'en est-il aujourd'hui de l'actualité du Manifeste à l'heure où les sujets polémiques ne manquent pas? La parole de l'artiste est-elle encore engagée?*

FF: Plusieurs des manifestes historiques comme celui du Futurisme par exemple que l'on peut considérer comme le pre-

mier et le plus emblématique du genre étaient de véritables brûlots non politiquement corrects, de véritables incitations à l'insurrection! L'aspect politique et social sous-tendait pratiquement toujours la définition plastique et la base théorique des mouvements. Au-delà de l'élaboration d'un nouveau programme esthétique, c'est aussi la création d'une nouvelle société que les artistes ambitionnaient de mettre en place. Aujourd'hui, rares sont les créateurs qui prétendent refaire le monde et le revendiquent comme un projet en soi. Les motifs de contestations n'ont pas disparu, loin s'en faut, mais la réponse apportée, qui s'est sans doute déplacée, s'ancre davantage dans le champ de l'art où d'autres outils sont à l'œuvre. Des artistes comme Barbara Kruger ou Jenny Holzer ont très vite compris que le langage et les messages qu'elles souhaitaient mettre en avant avaient une portée bien plus forte quand ils étaient véhiculés par une forme qui avait fait ses preuves notamment dans le domaine de la publicité: l'enseigne lumineuse, l'affiche... Loin de rejeter cette efficacité visuelle, elles ont su en faire une arme au service de leur propre "cause" tout en donnant du point de vue strictement plastique une réelle identité à leur création. Angela Detanico & Rafael Lain ou encore UltralabTM qui appartiennent à une plus jeune génération sont aussi issus de cette culture de la communication. Ils sont par ailleurs tous graphistes de formation et savent parfaitement manier ses codes. Ils pointent souvent de l'intérieur les dysfonctionnements de notre société et portent un regard très critique sur elle, mais en agissant de façon parfois plus subtile, moins frontale, voire souterraine. La relation ambiguë que ces artistes entretiennent avec la communication est, selon moi, un des points communs essentiels.

AM: *L'exposition se clôture par une étrange installation où l'on bascule dans le réel. Sa simplicité fait mouche et nous quittons l'exposition avec une nouvelle série de questions en tête... Pouvez-vous en dire plus?*

FF: Dans la dernière salle, je voulais éviter de mettre en avant un mouvement artistique ou un individu pour ne pas donner l'impression que LA réponse à toutes les interrogations qui avaient traversé le siècle passé pouvait se trouver résumée dans une seule œuvre. L'idée était de renvoyer le visiteur à lui-même et à son statut de citoyen en le plaçant devant un panneau d'affichage vierge servant habituellement pour les élections. L'installation est complétée par un étalage au sol des manifestes présentés dans l'exposition et par une véritable plaque de rue "La Rue du Départ" qui a été décrochée en 1961 par Gottfried Honegger et offerte à Michel Seuphor pour son 60^{ème} anniversaire. Cette plaque était située dans la rue où Piet Mondrian avait son atelier. C'est un élément qui me permettait encore une fois d'établir le lien entre l'espace public, le territoire de la cité et celui de l'art, de lier petite et grande Histoire, message collectif et sphère de l'intime.

Interview menée par Cécilia Bezzan

Historienne de l'art et critique d'art AICA, elle contribue régulièrement aux revues *Artpress*, *HART* et *l'art même*.

¹ Exposition qui s'est tenue du 28 juin au 3 octobre 2010 www.espacedelartconcret.fr

Vue collective de l'exposition *Le Temps des Manifestes*: à l'arrière plan, affiches réalisées dans le cadre de l'exposition *Le Temps des Manifestes*, Espace de l'Art Concret, Mouans-Sartoux. Sérigraphie 80x120 cm de Angela Detanico et Rafael Lain, Ultralab, Gottfried Honegger
+ Groupe UNTEL, TOURISTE, 1978. Costumes et T-shirts sérigraphiés, badges, portant Collection de l'artiste
+ Philippe Cazal, JE NE SUIS AU SERVICE DE PERSONNE, 2004. Sérigraphie sur aluminium peint, 90 x 90 x 4cm. Slogan n°2, série RETOUR EN AVANT, 20 slogans de mai 1968, Paris
© exposition "Le Temps des Manifestes" - eac / Estelle Epinette

LE SECOND TEMPS DE L'IMAGE

Filmée et photographiée de nuit, la haute mer et ses rivages, les plages rocailleuses mais aussi quelques visages de marins sculptés par l'âpreté des conditions de vie sont au cœur de l'épopée pensée et écrite comme une partition. Mûrement réfléchi et anticipé, la quête d'images a été investie chaque minute afin de saisir au mieux l'environnement aquatique dans son essence la plus intime. Captivée et séduite par l'indocilité et la beauté sauvage de l'élément naturel, Isabelle Arthuis (Le Mans, 1969; vit et travaille à Bruxelles) permet au visiteur de dépasser le seuil visuel et son objectivité relative pour entrer dans le domaine du ressenti. L'amplitude des mouvements de l'eau, le nuancier de noirs veloutés jusqu'aux gris minéraux, le jeu d'échelle à la fois relatif à l'impact physique produit par le grand format de l'image sur le visiteur comme à l'objet photographié sont autant de modalités significatives mises en œuvre dans le processus d'ouverture à l'expression de sensations intérieures. Comme l'explique Arthuis: *"Il s'agissait d'éclairer le paysage de nuit et d'aller dans le détail afin de prendre tout ce que je pouvais. En ce sens, je souhaitais en faire un objet abstrait, ce qui d'une certaine manière me permettait à la fois d'envisager la mythologie tout en dé-corrélant les images et le sens qui participent de l'imaginaire collectif: une manière de bouleverser notre construction des images de la mer"*.

Aussi, l'artiste propose-t-elle au médium photographique de se dépasser, donnant accès à une matérialité qui est plus à rechercher du côté de la chose picturale. Son traitement de l'image, qu'il s'agisse des affiches couleurs de grand format (offset), de l'installation vidéo ou des tirages baryté, inscrit l'ensemble dans une forme résolument classique sans pour autant s'interdire quelques interventions baroques (*Splash rose*, 2010).

Alors que la Bretagne a offert des conditions de tournage clémentes, le Brésil s'est révélé retors, donnant l'occasion d'une expérience des extrêmes du tout au rien dans de saisissants contrastes rythmiques (énergie de la nature, du temps et de la vie sociale). Les images filmées ou re-filmées en HD et leur tirage

Isabelle Arthuis,
Crépuscule 1, 2010,
75 x 54 cm. Tirage numérique sur papier
baryté. Ed. de 5 ex. Courtesy galerie Poggi
& Bertoux associés, Paris.

photographique participent de cette liberté de pousser le médium à transgresser le cadre établi de son histoire et rencontrent la volonté de l'artiste de travailler de sorte que le point de vue (de l'image) ne lui appartienne jamais. Ce travail de dépossession n'est pas sans référence à celui montré lors de *Metaphysica* à la Kunsthalle de St Gallen (CH) en 2004 où, pour l'artiste, il s'agissait d'interroger ce que l'on voit, après que l'objet ait été vu. En d'autres termes, après objectivation du réel, le second temps du regard, dégagé de l'information, peut envisager une vision plus intérieure pètrie des images accumulées antérieurement, du souvenir, donc de l'affect. Le regard bascule dans le champ scopique, c'est-à-dire, selon la terminologie lacanienne, qu'il admet être à la fois objet agissant et "être regardé" dans la mesure où l'on se met à disposition de l'autre dans un possible dialogue lorsque l'on éprouve. En travaillant à rendre abstrait le paysage, tout en lui appliquant un traitement classique, Arthuis exprime la flexibilité de l'image et lui offre cet autre temps de rencontre apte à dialoguer avec l'éternité. **Cecilia Bezzan**

Titre de la première exposition personnelle d'ISABELLE ARTHUIS à la galerie parisienne Poggi & Bertoux Associés, Les Naufrageurs proposent de découvrir la collecte d'images réalisées au Brésil (2005) et en Bretagne (2009) autour du thème marin.

ISABELLE ARTHUIS LES NAUFRAGEURS

GALERIE POGGI & BERTOUX ASSOCIÉS
115/117 RUE LA FAYETTE,
F-75010 PARIS
WWW.GALERIE-POGGI-BERTOUX.COM
JUSQU'AU 4.12.10

CENTRE D'ART DU DOURVEN,
LOCQUÉMEAU (BRETAGNE)
DU 2.07 AU 10.11.11

ISABELLE ARTHUIS IN LE BÉNÉFICE DU DOUTE EN FABLES ET EN PHOTOGRAPHIES

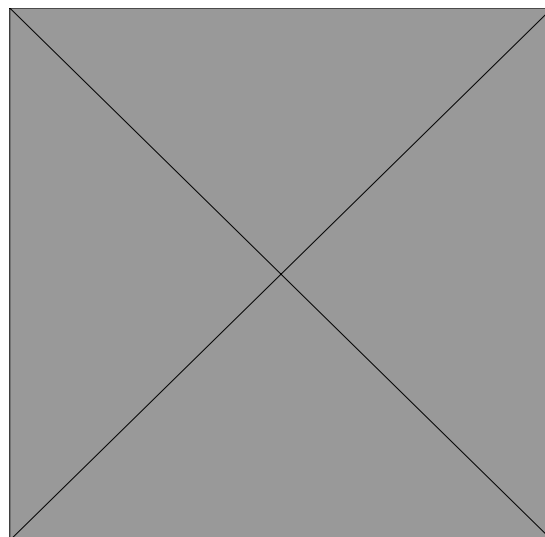
HÔTEL FONTFREYDE - CENTRE
POUR LA PHOTOGRAPHIE
34 RUE DES GRAS, F-63000
CLERMONT-FERRAND
JUSQU'AU 12.02. 2011.

A PARAÎTRE :
LIVING COLORS,
TEXTE DE FRANÇOIS AUBART,
ÉD. LA LETTRE VOLÉE



ABC

Titree davantage dans l'esprit d'un inventaire à la Prévert que d'un label, l'exposition ABC, Art Belge Contemporain conçue par Dominique Païni, secondé par Pascale Pronnier, et montée au Fresnoy-Studio national des arts contemporain à Tourcoing, délivre, à quelques encablures de nos frontières, une vision singulière de la création artistique en notre "curieux petit pays curieux"¹.



Johan Muyle,
Ceci n'est pas une pipe, 2007
Installation
© Johan Muyle
photo : Marc Lander

Koen Theys,
PATRIA (Vive le roi ! Vive la république !)
2008
installation vidéo pour un projecteur et un écran
synchronisés, HDV - couleur - stéréo ; 2 X 48.58 min.
(boucle). © Koen Theys

Si le projet curatorial de Dominique Païni, directeur honoraire de la Cinémathèque française et, à ce titre, co-auteur d'*Une encyclopédie des cinémas de Belgique* aux éditions Yellow Now (Liège, 1990)², apparaît d'emblée emprunt de sa passion pour le cinéma et les pratiques documentaires où, il est vrai, la Belgique excelle, ABC, amoureuxment monté comme un storyboard entend, avant tout, démontrer l'hypothèse d'une spécificité dialectique et langagière d'un art made in Belgium. Ainsi, l'exposition fait-elle l'hypothèse, nous dit Païni, que "la Belgique est probablement le rare pays au sein duquel cohabitent, en s'influençant mutuellement, deux tendances généralement vues comme contradictoires dans l'art après 1945 : un courant conceptuel et minimaliste, et un courant post-dadaïste parfois potache, au risque de l'idiotie burlesque. Singulière coexistence d'un art de l'objet et d'un art spéculatif et théorique ; l'un n'excluant pas l'autre". Et de poursuivre : "C'est à cette conjugaison que s'appliquent consciemment de nombreux artistes, véritable dialectique qui donne toute sa spécificité, son relief et sa séduction à l'art de Belgique"³. A ces fins d'étalement, sont convoqués tant l'histoire de cette jeune nation, disparate et paradoxale, traversée de sensibilités contradictoires, préfiguration de l'Europe moderne, aujourd'hui au bord de l'implosion, que les substrats culturels de celle-ci, symbolisme et surréalisme (ce "revival poétique du symbolisme" selon Païni) en tête, ou encore les figures tutélaires de sa modernité artistique dont Marcel Broodthaers est la plus opérante. Emboitant le pas au commissaire, Bernard Marcadé, indexant au passage la mise au défi par l'œuvre magistrale de Broodthaers des "entreprises réductrices et réductionnistes de la modernité", souligne s'agissant du féroce pamphlet baudelairien *Pauvre Belgique!* : "Le bon goût de Baudelaire ne peut qu'être heurté par cette culture qui ose faire coexister des traditions et des valeurs aussi hétérogènes ; qui sait allier, hors de toute vulgarité, le grotesque le plus outrancier à la réflexion la plus acérée ; qui aime à concilier, sans aucune sorte de compromis, le symbolisme le plus éthéré avec l'expressionnisme le plus terreux...[...] C'est sans doute ce caractère paradoxal et "impur" de ce pays qui permet qu'aujourd'hui s'expriment, au sein d'une même entité, des sensibilités aussi divergentes que celles de Jan Fabre et de Jacques Charlier, de Guillaume Bijl et de Marthe Wéry, de Jef Geys et de Wim Delvoye..."⁴.

Conjugaison des contraires, dialectique, hybridité, ambivalence, impureté (sic), foncièrement constitutives de notre pays surréel, selon ce point de vue hexagonal aux accents quelque peu cartésiens, dessineraient ainsi les contours de ce que l'on serait enclin, à la lecture des plumes françaises du supplément d'*artpress* qui fait office de catalogue, à prendre pour une exception culturelle tant elle est capable de produire nombre de géniaux et facétieux irréguliers du langage dotés d'une indépendance d'esprit hors du commun.

Or, s'il est incontestable que la scène belge s'internationalise depuis une petite vingtaine d'années, notamment, tel le rappelle Bernard Marcelis, dès la Documenta 9 de Jan Hoet qui, en 1992, mit en lumière une douzaine de nos artistes largement confirmés depuis lors, et qu'une floraison de jeunes créateurs s'y sont depuis distingués, faisant de ce petit pays un véritable vivier d'artistes et, ce, nonobstant de fortes lacunes institutionnelles, celle-ci, particulièrement mixée à Bruxelles, aurait plutôt pour singularité d'être extrêmement diverse, cette qualité même la rendant irréductible à toute projection spéculative.

Par contre, une indéniable prégnance culturelle symboliste et surréaliste, un rapport certes plus libre et créatif à la langue de Voltaire, un manque de cadre institutionnel mais un maillage de (micro)structures culturelles allant crescendo, un sens aigu de la débrouille et du bricolage ingénieux et une dose d'autodérision bien connue pour être l'une des marques de fabrique d'une nation qui ne l'est pas vraiment, procurent à ce creuset artistique une liberté de ton qui favorise l'éclosion et l'épanouissement de démarches singulières. Ce n'est ainsi pas un hasard si Harald Szeemann, chantré des mythologies individuelles et de l'art d'attitude, s'est plu à se pencher sur la Belgique, lui accolant, au même titre que sa Suisse natale, terre d'élection de Monte Verità et que l'Autriche, berceau de la psychanalyse et de l'actionnisme viennois, le qualificatif de visionnaire⁵.

Fort d'une lecture personnelle et singulière de ce qui conférerait à la création contemporaine en Belgique sa force subversive et sa saveur si particulière, Dominique Paini séquence son exposition en autant de plans conviant, sous de mêmes angles d'approche, une quarantaine d'artistes de générations ou d'obédiences diverses dont les pratiques transversales font toutefois écho aux disciplines enseignées au Fresnoy⁶.

Ainsi, la figure de la chimère (Wesley Meuris et sa cage au volume minimaliste, Ann Veronica Janssens et ses battements lumineux) et de l'informe (la jungle de Marie-Jo Lafontaine) mais aussi le fantôme, l'inquiétante animalité (le *Birdland* (2001) de Ricardo Brey) et la dramaturgie (le *Spinnenkoppentheater* (1969) de Jan Fabre, étonnante préfiguration de sa pensée scénographique) amorcent-ils ce parcours, fruit d'une véritable "plongée en apnée amoureuse" selon les termes proprement jouissifs du commissaire, pour ensuite céder, après un arrêt sur le beau portrait d'un Panamarenko rêveur réalisé en 1972 par Jef Cornelis, à l'effacement, à la métamorphose et aux doutes sur l'apparence portés par la figure tutélaire de Marcel Broodthaers (*La Pluie*, film 16 mm de 1969) auquel répondent, de manières extrêmement diverses, Lili Dujourie, Ana Torfs et Stéphane Balleux (*Franky*, dessins/vidéo, 2007). Viennent ensuite les pratiques fictionnelles menées par Sven Augustijnen, Guillaume Bijl et Léo Copers, ces "variations sur le faux" qui, selon Paini, sont "la plus commune des obsessions d'un pays qui ne s'étonne pas qu'une représentation incontestable ne peut échapper à l'évidence d'une... pipe"⁷.

En une volonté de mise en perspective d'artistes précocement expérimentaux dans les années 70, place est ici donnée à Jacques Charlier avec *Canalisations souterraines, une caricature des dernières tendances paysagistes*, installation vidéo (1969), critique fine et poétique tant du land art que des mutations des périphéries urbaines de l'époque et à Jacques Lizène, ce *petit Maître liégeois de la seconde moitié du XX^e*

ART BELGE CONTEMPORAIN

SOUS COMMISSARIAT DE DOMINIQUE PAINI
LE FRESNOY/STUDIO NATIONAL DES ARTS CONTEMPORAINS
22 RUE DU FRESNOY, F-59202
TOURCOING
WWW.LEFRESNOY.NET

JUSQU'AU 31.12.2010

¹ Pour reprendre la formulation de Laurent Busine, commissaire de *Trésors anciens et nouveaux de Wallonie. Ce curieux pays curieux*, Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 2008

² Une encyclopédie des cinémas de Belgique, sous la direction de Guy Jungblut, Patrick Leboutte et Dominique Paini, Musée d'art moderne de la Ville de Paris et éditions Yellow Now, 1990

³ in "Méditatif et burlesque", *ABC-Art Belge Contemporain*, *artpress* 2, trimestriel n°19, novembre/décembre/janvier 2011, p. 10

⁴ in "De Begica", op.cit., pp. 33-34

⁵ *La Belgique visionnaire. C'est arrivé près de chez vous*, Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 2005

⁶ Photographie, cinéma, vidéo, installation, performance, chorégraphie, ces disciplines ayant constitué un critère prioritaire de sélection. Voir, à ce propos, la programmation, en soirée et en complément de l'exposition, d'événements tels que les spectacles transdisciplinaires de Crew, Deep Blue, Alexis Destoop & Miet Warlop, de Thierry de Mey (film) & Anne Teresa de Keersmaeker (chorégraphie) et des projections filmiques et cinématographiques (Wim Vandekeybus, Manon de Boer, Johan Grimont, Olivier Masset Depasse, Joachim Lafosse, Fabrice Du Welz, Félix Van Groeningen, Bruno Romy/Fiona Gordon/Dominique Abel, ...)

⁷ Dominique Paini, in "Méditatif et burlesque", op.cit., p.18

⁸ la quelle installation ne fonctionnait pas lors de notre visite

⁹ L'artiste a fait reproduire par un artisan la fameuse bibliothèque Billy d'Ikea avant de la signer et de la réintroduire, par voie d'échange, dans le circuit marchand de la grande enseigne d'origine suédoise. L'objet exposé joue ainsi sur l'ambivalence entre original/original.

¹⁰ Au risque, comme le souligne Jean-Michel Botquin dans (*H)ART*, de ne pas recevoir le soutien institutionnel de la Communauté flamande. Jean-Michel Botquin, historien de l'art, critique d'art, éditeur et, surtout, co-directeur de la galerie Nadja Vienne de Liège, est par ailleurs bien présent dans cet événement, tant à travers la représentation importante dans *ABC* d'artistes de sa galerie que la rédaction d'un texte produit dans *artpress* 2...

siècle, toujours en recyclage facétieux et parodique. Autre voie d'accès, celle cinématographique, documentaire jouant sur l'hybridité des matériaux et des registres (Johan Grimont, *Lost nation, january 1999*), picturale, en ralentissement temporel ou, plus exactement, en temporalités parallèles au sein d'un même cadre spatial, dans une relativité poétique et ontologique du temps enregistré et représenté (David Claerbout, *Long Goodbye*, 2007), en dilatation temporelle dans le bel et convainquant exercice de Koen Theys de produire une peinture d'histoire pour une société désormais post-idéologique (*Patria. Vive le roi! Vive la république!*, 2008), en film d'animation en noir et blanc à l'aquarelle générant un univers sombre et techniciste (Hans Op de Beeck, *Extensions*, 2009), en cinéma familial et expérimental empreint d'une inénarrable poétique de l'ennui (deux très beaux films de Pol Pierart dont *Autoportrait avec ma ville natale*) ou en condensé vertigineux d'une histoire du cinéma selon Dominique Castronovo et Bernard Secondini.

Le burlesque avec, en point d'orgue, les saynètes absurdes et tragi-comiques de Jos De Gruyter & Harald Thys et le simulacre des *Trying to be* d'Emilio López-Menchero, ici en figure tutélaire (*Trying to be James Ensor*, 2010) ou du *Musée de l'homme* institué par Jacques Lennep dès 1976 sont également des pierres angulaires de l'exposition. De même que la question du corps, véritable sculpture précipitée au cœur du sujet, au risque encouru de l'autoportrait (Michel François et son *Autoportrait contre nature* (2001), Gwendoline Robin et sa *Pauvre Gwen* (2005)), la procédure éminemment plastique de sculpture-collage, de "peinture dans l'espace" et du hors-cadre d'Honoré d'O et, toujours, en filigranes, les fausses illusions quant à la stabilité du réel, l'effacement et le comment garder trace (Sophie Wetttnall, *Recording the light* (2001)), la métamorphose de l'informe (Edith Dekyndt, *Martial M* (2007)), l'hybridation des registres d'onomatopée (Wim Delvoye) ainsi que les rapports entre art et langage, entre l'objet et sa complexité identitaire (Patrick Corillon avec la question combien nodale du commentaire, mais aussi Johan Muyle avec *Ceci n'est pas une pipe* (2007)). Pour être exhaustif, il nous faut encore citer l'enneigement poético-critique de Capitaine Lonchamps alias Snowman, disciple pataphysicien de Jarry, l'arpentage poétique chez Orla Barry, la terrifiante reproduction du même vue par Els Vanden Meersch, l'approche de l'image numérique par le biais des matériaux et techniques traditionnels du jeune Emmanuel Van der Auwera, fraîchement diplômé du Fresnoy, l'*Anticlock* (2010) d'Erwan Mahéo judicieusement accrochée en façade du bâtiment de Tschumi pour un effet de hall de gare, l'*Eau de pluie de Bruxelles* (installation, 2010) de Pierre Bismuth⁸, l'invite lancée au visiteur par Christian Kieckens, architecte ayant signé de nombreuses scénographies au Fresnoy, à relier les cahiers épars de 15 éditions consacrées à ses projets (*IMG-Le Fresnoy*, 2010) et, dans le sillage broodthaersien cher à Paini, l'indissociabilité de l'ambition conceptuelle et de la réalité de l'objet du jeune Courtraisien Stefaan Dheedene (*Billy*, 2006)⁹.

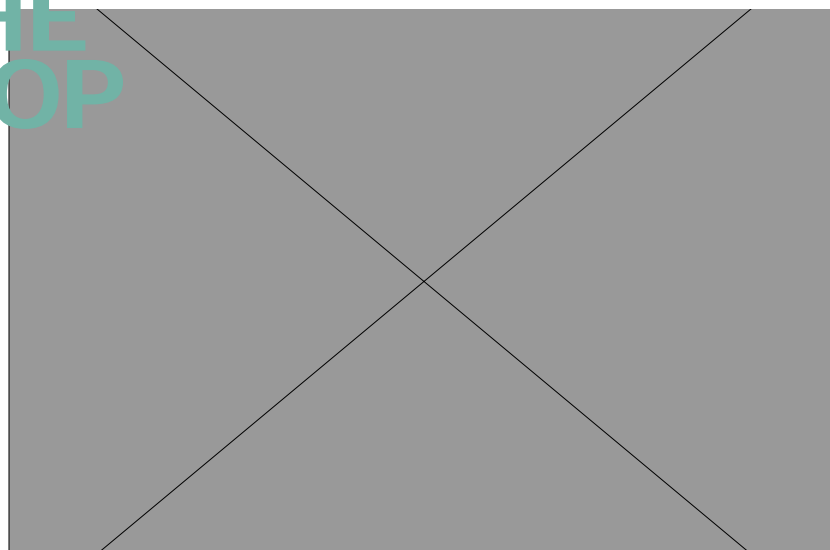
Soit, dans l'ensemble, une sélection assez fine d'œuvres de réelle qualité dans laquelle, au vu des affinités nouées de longue date par Paini, l'école liégeoise se taille la part belle, rééquilibrant en cela les effets des stratégies communicationnelles du nord du pays¹⁰, qui dessine, sous la plume enthousiaste du commissaire, une mythologie toute personnelle de la création en ses plus proches voisins.

Christine Jamart

LOUPE THE LOOP

Un seul opus de Dominique Castronovo et Bernard Secondini, *Tout vite tout voir tout* (2007-...), est montré à l'expo belge du Fresnoy. Déjà plutôt touffu, il n'est pourtant qu'un arbre – dont les branches continuent de grandir et de se multiplier jour après jour – qui cache une formidable forêt d'idées souvent réalisées, parfois en cours de réalisation, éventuellement irréalisables...

La bête fait à présent sept heures et quelques. Elle égrène en un peu plus de 1200 films "toute" l'histoire du cinéma, au rythme frénétique et fascinant de 24 images par seconde, mais 24 images *différentes*, puisque assemblées à raison d'une image (donc 1/24^e de seconde) par plan saisi du film d'origine. Un condensé d'histoire du Septième art, un précipité de styles et de formes, un tunnel pour la mémoire et un vertige pour la perception. Loin du lourdingue, le pensum, décoché avec concentration, est aérien, léger et ajusté comme une flèche. Décoiffant et un peu saoulant aussi, évidemment... Simplicité du principe, déploiement du sens en de multiples couches, réalisation et mise en pratique éreintantes (voire infinies) et incarnation plastique déconcertante, en forme de surprise (y compris pour les auteurs eux-mêmes) mais de surprise dosée, maîtrisée: dans cette recette un peu lapidairement énoncée ici mais imparable pourrait tenir toute la démarche de Castronovo et Secondini – nés à une date aléatoire, vivant et travaillant dans une région elle-même approximative, mais taillant dans le tissu des images avec une précision quasi chirurgicale. S'il n'y a que deux ans que leur œuvre se montre, elle se trame depuis bien plus longtemps. Et "trame" est ici le mot juste: cela tient du tricot (ou de la tapisserie de Bayeux, ou de tout ce qui se dévide à usage unique et expéditif); cela tient de l'épluchage de pixel ou du sassage du grain de l'image, point par point, ligne par ligne; et cela tient, enfin et peut-être surtout, du grand complot subversif, de la sape définitive. Leurs balises sont souvent aisément identifiables, et pour cause: Tarkovski, Godard, Antonioni, Bergman (auteurs hantés par une mystique de la disparition des images et de la dissolution du sens). Mais aussi: panneaux routiers, écrits existentialistes et oulipiens, toiles abstraites, médaillons funéraires, gouttes d'eau, nuages. Filmer le tout en longs travellings, remettre les carrés de couleur dans l'ordre (alphabétique, ou mathématique, ou de densité), superposer (en les désaturant) tous les plans d'un film en un seul tirage photographique (*Vous venez de voir un film*), ou les remonter selon leur longueur; ne garder que les "heu" d'un entretien-fléuve avec Valérie Mréjen, ne prononcer que la ponctuation d'un roman lu à voix haute; ne garder que les intertitres d'un long métrage, les "a" d'un texte (*Le Désert des Tartares*), l'écorce d'un pigment; évincer les personnages des plans de Tati, faire tomber de la pluie dans



l'appartement de Jeanne Dielman, tirer en une mosaïque des arrêts sur image où des personnages, par centaines, se voilent la face ou ferment les yeux (*Comment ne plus rien voir*, une de leurs pièces les plus bouleversantes). Filmer en travelling les griffes d'une pellicule, les pistes-son des films celluloïd, tous les photogrammes d'une séquence. Aucun fétichisme là-dedans, il s'agit de pointer les interstices, de compiler l'inframince, de recycler, d'enfiler obsessionnellement, compulsivement, d'écurer les jours et les secondes. Bref: penser, classer, dirait Perec. Mais il n'y a pas que ça. Car demeurent intacts le plaisir de l'instant, la joie de la couleur, le jeu enfantin, l'énergie relancée par ces aimants contraires, ces inlassables retourneurs d'icônes. Et les côtoyer, c'est accepter humblement de passer soi-même à la moulinette: l'auteur de ces lignes s'est ainsi vu remettre toutes les lettres d'un texte critique à leur endroit dans le bon ordre alphabétique, sans être sûr d'y gagner en lisibilité... Avec malice et naïveté, dans un étonnement mi-réel mi-feint, à mi-chemin de leur puzzle inachevable, les intéressés ajoutent: "*Des fois, ça ne donne rien.*" Encore heureux!

Ainsi se poursuit, discrètement et dans l'ombre pour l'essentiel, une entreprise absurde et colossale – au fait, a-t-on déjà suffisamment souligné que, dans le mythe de Sisyphe, le labeur du forçat n'était jamais qu'un travail de *montage* et de *remontage*, et de remontage encore?... –, à l'exact croisement de l'œuvre d'un démiurge et d'un travail de fourmi. Entreprise totalitaire aussi, peut-être, mais dont la poésie et la politesse du désespoir ne sont pas absentes. Désir fou de tout comprendre (*com-prendre* c'est prendre avec, tout emporter), barré par le constat amer qu'il n'y a plus rien à saisir. Nettoyage par le vide mais dont l'aspirateur recrache à chaque fois un sens nouveau, non pas ajouté mais *révélé*, un sens latent qu'il fallait savoir dénicher dans le tourbillon actuel et indifférencié des images. Juste avant le mot *fin* – qu'ils auront à cœur, c'est sûr, d'écrire eux-mêmes au bas de tout ce qu'ils touchent. Décidément, ces deux-là ne défont rien comme tout le monde. Emmanuel d'Autreppe

Dominique Castronovo
et Bernard Secondini
image extraite de
suivre la ligne blanche
à partir de *Impatience*
de Charles Dekeukeleire
vidéo, sans date, 31 minutes, diffusion moniteur
ou projection vidéo, DVD

ART BELGE CONTEMPORAIN

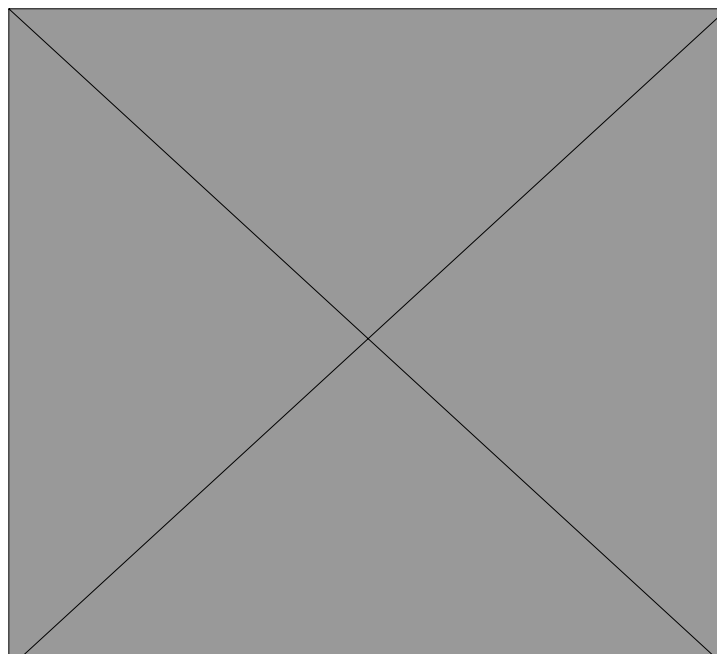
SOUS COMMISSARIAT DE DOMINIQUE
PAINI
LE FRESNOY/STUDIO NATIONAL DES
ARTS CONTEMPORAINS
22 RUE DU FRESNOY, F-59202
TOURCOING
WWW.LEFRESNOY.NET
JUSQU'AU 31.12.2010

La temporalité est généralement conçue dans une succession linéaire: passé, présent, futur. Mais cette notion immuable bute sans cesse sur notre perception, notre conscience intime du temps faite de ruptures, réminiscences, précipités. Le temps en soi s'oppose philosophiquement à son phénomène.

Le temps devient une représentation et avec l'espace et la causalité, un principe de savoir décrit comme une phénoménologie de l'apparition¹ ou une expérience transcendente des "essences immanentes"² sur lesquelles repose la définition de l'intentionnalité qui affirme que la particularité de la conscience est d'être toujours conscience de quelque chose.

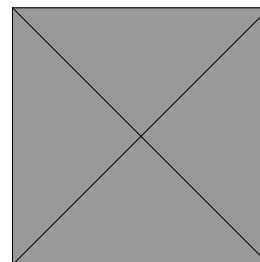
Toutes ces questions sont éminemment centrales dans le travail photographique de Patrick Everaert, où tout, irrémédiablement, nous échappe. Ni la temporalité ni l'intentionnalité ni même la causalité de ses images ne s'imposent à nous et, en ce sens, nous résistons délibérément laissant place à une interprétation inconsciente que l'on aimerait pourtant éviter. Elles ouvrent autant d'abîmes ontologiques et s'organisent tels des pièges à la perception rationnelle ou empirique. Montées de toutes pièces, ces images composées comme des tableaux, mais échappant aux critères ordinaires de la photographie plasticienne, sont des brèches au creux desquelles se lovent des corps actant ou actés: scènes où se joue une certaine condition humaine.

La suite d'images présentées à la Galerie Aline Vidal à Paris s'articule entre gestes et actes perceptifs. Les gestes, tous de la main, sont des échanges d'un corps à un autre et rappellent des préparatifs ou rituels sanitaires tandis que les observations oscillent entre actes pseudo scientifiques et traitements subis. La séquence présente un intrus, un corps de femme allité au visage recouvert d'un drap dont le décor rococo échappe à l'univers hospitalier, mais dont on ne sait trop s'il s'abandonne ou s'il est laissé pour mort. On le sait, les images de Patrick Everaert sont ouvertes à toutes les fictions, ce qu'à fort bien saisi Eric Mangion³, commissaire de l'exposition de Patrick Everaert au FRAC PACA en 2005. Et cette image, intruse, s'apparente à une clé interprétative où jouissance et mort se partagent l'onde graphique de leur intensité. Sorte de Marilyn brune et française, parodie de Fragonard filmée par Renoir, collapsus esthétique et temporel qui nous rappelle que toute œuvre contient un "point d'inquiétude" si bien théorisé par Didi-Huberman⁴. "Dépasser" ce "mauvais dilemme" du visible en pensant le "point d'inquiétude" du voir, le moment où travaille ce qui nous regarde, nous concerne, dans ce que nous voyons. Et accepter l'idée que "donner à voir, c'est toujours inquiéter le voir, dans son acte, dans son sujet", que voir une œuvre est "une opération de sujet", c'est se demander sur quel plan travaille le trouble, quel sujet est inquiété. Et, partant, "voir, c'est perdre", sonne comme une évidence. Perte du sujet, perte du sens de ce qui vous échappe et vous résiste. Le désir qui s'ensuit, cette volonté d'interprétation ou de préhension, Didi-Huberman le nomme très justement "expérience du toucher". La béance n'est plus seulement au cœur de l'image, elle est entre l'image et nous, image que nous sommes tentés de toucher pour la découvrir, si couverte et si distante qui comme un corps nous résiste tant. Le transfert opératoire agit, l'image devient intériorité même du regardeur, tandis que le regardeur devient extériorité de l'image qui se referme sur nous. Mais prenons bien garde à ne pas tomber dans le piège spéculaire que nous tend cette lecture. Si l'image contient un point qui nous résiste, elle n'est pas pour autant ce qui nous résiste. Le sujet s'en verrait déplacé de l'œuvre à nous, entraînant une confusion transgressive sur laquelle justement se plaît



HB n°4, 2010,
60 x 70 cm.
Courtesy Galerie Aline Vidal, Paris

Patrick Everaert
HB n°14, 2010,
70 x 70 cm.
Courtesy Galerie Aline Vidal, Paris



LA VEILLE D'UNE SENTINELLE

PATRICK EVERAERT

GALERIE ALINE VIDAL
70, RUE DE BONAPARTE, F-75006 PARIS
MA.-SA. DE 14H À 19H ET SUR RDV

JUSQU'AU 23.12.10

1 Johann Gottlieb Fichte

2 De Edmund Husserl à Emmanuel Levinas

3 Eric Mangion, "Les fantômes d'Everaert", in *Trous noirs, trous blancs*, Patrick Everaert, ed. FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur, 2005

4 Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Minuit, 1992

5 Isabelle Davy, "What you see is what you say", *Le texte étranger #5*, Université de Paris 8.

6 Georges Didi-Huberman, op. cit.

7 Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Minuit, 1969, p.30

à jouer Patrick Everaert en très bon lecteur de Joyce qu'Isabelle Davy⁵ convoque pour contrer Didi-Huberman dans sa lecture: "toute œuvre d'art, révèle Joyce, nous regarde par la valeur du regard qu'elle suscite en nous dans le spectacle de notre parole, par son pouvoir qui est aussi le nôtre, de nous faire vivre l'invention d'un voir, la transformation d'un étrange singulier en singulier collectif". Mais, à ce singulier collectif, Didi-Huberman pourrait faire tenir les propos de son homme de la tautologie⁶: "il n'y a rien d'autre à voir que ce que nous voyons". Pour l'homme de la tautologie, c'est-à-dire pour l'homme de la surface – opposé à celui de la matière –, l'image ne s'ouvre pas, elle est un pur effet de surface. C'est très justement cette tension entre surface et matière, entre *visuel perçu* (les pièces perceptives) et *visible touché* (les pièces tactiles) qui opère dans la suite d'images que présente Patrick Everaert chez Aline Vidal. Tension ouverte, béante, entre *visuel* et *visible* pour Didi-Huberman, s'opposant ainsi à Deleuze pour lequel le sens est cet "incorporel à la surface des choses"⁷.

La force du travail de Patrick Everaert est de rendre cette tension tangible – mais non palpable –, en dérégulant la notion même de sujet qui s'en trouve incarcéré en lui-même, morcelé, pris en charge ou aliéné. Mais dont l'illusion burlesque réside dans son principe de plaisir, l'illusion de sa propre jouissance.

Renaud Huberlant

MANI FESTA 8

QUE PASA AQUÍ COÑO?

Comment fait-on pour rendre compte d'une biennale? En l'espèce, *Manifesta*, 8^e édition: une centaine d'artistes et de collectifs exposés dans deux villes espagnoles, Murcia et Cartagena, en Murcie, région enclavée, en bordure de la Méditerranée, entre la Communauté valencienne et l'Andalousie. C'est là que *Manifesta*, biennale itinérante dont le QG s'active à Amsterdam, a posé son sac en vue d'investiguer les sources constitutives de l'Europe, de même que ses relations avec l'Afrique du Nord. La Murcie appelle cette interrogation, elle qui connut, comme une grande partie de l'Espagne, une histoire aussi riche que conflictuelle entre chrétienté, Islam et judaïsme. C'est aussi dans ce type de régions périphériques que s'opère aujourd'hui le filtrage des flux migratoires provenant d'Afrique et qu'une importante main-d'œuvre originaire du Maghreb subit des conditions de travail, de logement et d'intégration parmi les plus contestables.

Ces questions sont abordées par trois groupements de curateurs qui se sont répartis les espaces d'exposition: l'ACAF (Alexandria Contemporary Arts Forum), centré à Alexandrie, CPS (Chamber of Public Secrets), réseau international de production et de diffusion audiovisuelles, et tranzit.org, réseau d'associations artistiques actives en Autriche, en Tchéquie, en Slovaquie et en Hongrie.

Ask Chuleta

Et alors, ça donne quoi?... On se sent un peu comme Wanda Raimundi-Ortiz (1973, USA) alias "Chuleta", le personnage qu'elle incarne, une "chicano" du Bronx, *vulgos*, inculte. Dans une vidéo proposée à l'ARQUA (Cartagena), elle tente laborieusement d'expliquer ce qu'est une biennale. Elle parle cru, se répète, s'agite. Elle parvient à dire qu'une biennale, c'est une exposition qui a lieu tous les deux ans et qu'on y montre les

Pablo Bronstein,
Pavillon of Islamic and european reconciliation, de la série *Islamic Culture in Southern Spain - 1000 Years of Celebration*, 2010.
Dessin

Common Culture,
The New El Dorado in Murcia, 2010.
Vidéo, 22'

MANIFESTA 8. THE EUROPEAN BIENNIAL OF CONTEMPORARY ART.

REGION OF MURCIA (SPAIN) IN DIALOGUE WITH NORTHERN AFRICA, MURCIA / CARTAGENA
HTTP://WWW.MANIFESTA8.COM

JUSQU'AU 9.01.11

“trucs” (“stuff”, “all that shit”...) qui se font maintenant. Elle est scïée la Chuleta : au Withney elle a vu une Volkswagen en plastique rose, ailleurs une nana qui peignait avec son maquillage! Puis, elle ne comprend pas très bien, au Withney encore, tous les Afros étaient dans une même pièce : “that’s look as... segregation, no ?!”. Mais le plus insoutenable, c’est que ces biennales “je ne m’y vois pas, moi !”, moi “Chuleta”, latino du Bronx, moi Raimundi-Ortiz, artiste femme d’origine latino et populaire.

Que Chuleta se rassure, à *Manifesta* cette année, point de Volkswagen rose, pas plus que de peinture au maquillage. Pas de peinture du tout d’ailleurs. Excepté un accrochage burlesque servant de support à un récit filmé, un pseudo reportage sur un peintre turc aveugle qui, miracle de la science, maîtrise néanmoins la perspective (Esref Armagan -1953, Turquie, au MURAM de Cartagena où CPS propose une exposition sur le thème de la vision, de l’occultation, du vu, du caché).

Non, les contenus qui de loin dominant (et se croisent) sont le documentaire (avec une prédilection pour l’expression hybride du docu-fiction) et la compilation d’archives. Prospection du réel, exhumation d’expériences, de textes, d’images, qui prennent deux formes principales : le film (du court au long-métrage) et l’installation “intermédia”, depuis la documentation à l’état brut jusqu’aux formes plus complexes combinant projections, sculptures, voix off, casques audio, *slide show*, éditions...

Documentalism

Cette profusion filmique et documentaire est telle que celle-ci pose la question des limites du médium de l’exposition comme voie d’expression des pratiques contemporaines. À moins de renverser ses attentes, de renoncer aux fantasmes contemplatifs et oniriques pour s’engager dans une constante et intense réflexion sur le monde, sa falsification médiatique et les regards qui s’y posent. Mais le potentiel d’une telle biennale ne s’épuise pas dans l’instant de l’exposition. Il s’amorce là pour s’éprouver ensuite dans l’étude et la prospection qui lui sont consécutives. Une biennale comme une archive en somme, une documentation invitant à une exploration plus poussée de travaux à large spectre, creusant l’histoire, la parole, la singularité de situations ou de lieux. Une biennale comme un appel à ce que les recherches conduites par les artistes puissent être vues, entendues, approchées ailleurs, dans les médias ou les réseaux de diffusion alternatifs. Une sorte de confirmation du diagnostic posé en 1935 par Walter Benjamin d’un “devenir politique de l’art”¹.

De fait, on aimerait voir sur antenne, en salle ou en ligne ces films proposés par David Rych (1975, Autriche) au MUBAM de Murcia, centrés sur une rencontre entre six jeunes placés en maison de correction et six adultes purgeant des peines de longue durée. Sur grand écran défile la rencontre, filmée très pudiquement par une caméra attentive mais discrète, un peu “flottante”, hésitante. La rencontre se prolonge en portraits individuels : sur douze moniteurs, chacun des protagonistes fait visiter sa cellule, le centre ou la prison, présente ses activités, ses congénères, la cantine, la salle de sport, les points de vue sur l’extérieur. Le dispositif est très cohérent, limpide. Il conduit à une réflexion fondamentale sur les conditions matérielles de ce que nous nommons “liberté”. Mais il appelle une durée, une temporalité, une présence, une concentration, une position qui évoquent celles du cinéma ou de la télévision. Idem pour cette autre rencontre organisée et filmée par Filipa César (1975, Portugal) : le film de Jean Rouch *La Pyramide Humaine* (1959) est montré à des étudiants de trois écoles de cinéma situées sur le territoire israélien. Ces étudiants – juifs et arabes confondus – en parlent. La discussion navigue entre lecture critique des conditions du workshop, analyse du colonialisme, modes de représentation des populations conquises, cinéma-vérité... Les thèmes du film de Jean Rouch, qu’on ne voit pas dans la vidéo, mais qu’on y devine.

Ailleurs, on songe à des possibilités éditoriales ou multimédias, comme pour cette masse de documents écrits ou audio-visuels

collectés depuis dix ans par Pedro G. Romero (1964, Espagne). Ils témoignent du profond ancrage de la religion dans l’histoire espagnole et des efforts d’émancipation de l’emprise ecclésiastique. Pour le coup, les éditions existent, de même que le site². Et l’exposition proposée dans un des pavillons du Cuartel de Artelleria (Murcia), de même qu’au centre social de Santa Lucia (Cartagena), apparaît comme un déploiement spatial temporaire du potentiel inscrit dans l’immensité de l’histoire et dans la densité de ses traces. Le visiteur piochera dans ses fragments : les copies empilées sur les tables et les escaliers, le bac de mini-dv...

Journalisme esthétique

De fait, les propositions qui apparaissent comme les plus percutantes sont les interpolations dans les médias pilotées par CPS : pour la chaîne de télévision régionale, le libanais Raed Yassin (1979) a conçu cinq spots intitulés *Immigration Forecast*, des pseudo bulletins météo où la sirupeuse speakerine annonce, sur fond de carte européenne, la découverte de corps de passagers clandestins dans un container, l’arrondissement d’un radeau d’immigrés par une frégate italienne... Le français Thierry Geoffroy / Colonel (1961) a conçu une sorte de micro-trottoir où il invite les habitants d’origine marocaine à dialoguer avec des locaux de souche, ironisant de la sorte sur le titre de la biennale, *Region of Murcia in dialogue with northern Africa*. *Migration democracy* est un reportage de 10’ réalisé par le duo d’artistes n.e.w.s. (Renée Ridway, USA, 1965 et Rick Van Amersfoort, Pays-Bas, 1964). Il documente la vie de travailleurs immigrés dans la région. C’est au Libanais Abel Anouti (1963) qu’on doit le saisissant film *The Shadow of San Antón* (29’, également projeté à la prison du même nom, à Cartagena) qui, en miroir du processus de réconciliation nationale en cours au Liban, fissure la chape d’amnésie camouflant, en Espagne, les plaies de la guerre civile et du franquisme. Plusieurs autres artistes, en ligne, dans la presse et sur les ondes radio régionales, ont pu intégrer des interventions à contretemps, à “contre-feux”, de la complaisance médiatique dominante. Et c’est précisément dans ce contexte qu’un texte de l’artiste et curateur américain Alfredo Cramerotti a pu paraître dans le magazine universitaire *Nolens Volens*. Il avance la notion de “journalisme esthétique” pour désigner ces hybridations politiques de démarches artistiques à potentiel ou à destination médiatiques³.

Cette prédominance, disons, “journalistique” ne doit pas faire oublier la pertinence et la qualité de mise en espace de la majorité des travaux proposés (même s’il y a inévitablement des phases de bâillement ou d’irritation). Cependant, c’est à nos yeux la première leçon, le premier éclairage, de cette édition de *Manifesta* que de révéler, plus d’affirmer, cette irrépressible expansion politique de la sphère artistique et, qui plus est, de lui ouvrir de nouveaux horizons (à savoir, les médias). Avec, en filigranes, cette foule de questions : quelle est encore aujourd’hui la part d’idéologie coloniale dans la pratique et l’identité européennes ? Quelle est cette Europe qui a gommé des pans entiers de sa mémoire, depuis l’apport de l’Islam dans son histoire jusqu’aux quarante années de franquisme, en passant par les centaines de milliers de récits de vie éclairant les réalités fantasmées de l’immigration ? Que disent les taules, les taulards et les tauliers ? D’où viennent les oranges, les grenades ? Que n’a-t-on pas dit, pas su, pas vu des attentats de Madrid ? Quand, comment et pourquoi les artistes latino-américains ont-ils pu exposer aux USA ? Que peut-on retenir des sept éditions précédentes de *Manifesta* ? C’est quoi être aveugle ? C’est quoi le cinéma au Mozambique ? C’est qui Sarah Maldoror ? Comment fabrique-t-on un drone ? C’est quoi une photo de presse ? Mais pour répondre à ces questions, et poser toutes les autres, assurément il faudra encore plus d’une biennale...

Laurent Courtens

1 Voir l’inépuisable texte *L’œuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique*, rédigé en 1935-36, édité une première fois à titre posthume en 1955. Réédition chez Allia, 2005.

2 <http://www.fxysudoble.org/>

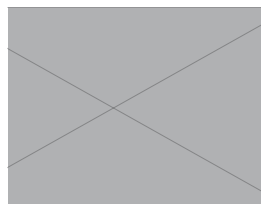
3 Alfredo Cramerotti, “What is Aesthetic Journalism?” in *Nolens Volens n°4 – Mediascapes*, Universidad Europea de Madrid, Área de Arte y Diseño, 2010, pp. 12-17. Voir aussi <http://www.alcramer.net/> et http://en.wikipedia.org/wiki/Aesthetic_Journalism

BEAM ME UP, SCOTTÝ!

(AEsP) & Satellites,
Carte heuristique pour "L'Entreprise"

Du 20 novembre au 5 décembre, l'Atelier d'art dans l'espace public (AEsP) de l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles participe à la Biennale du design de Saint-Etienne, dans le cadre du volet *L'Entreprise*.

Le thème général de la manifestation, la téléportation, est pour le moins futuriste. Mais s'il ouvre les portes d'un vaste univers peuplé de rêveries science-fictionnelles, le terme est aussi parfaitement en accord avec une époque qui voit, grâce aux réseaux numériques, le don d'ubiquité devenir réalité. Paradoxalement, le design semble rester à la traîne de ce mouvement: depuis le milieu des années 90 – point de départ de l'Internet grand public avec le navigateur Netscape –, les outils de connexion au réseau n'ont connu aucune avancée majeure en termes d'ergonomie ou d'utilisation. L'ère de la téléportation induit un doute quant à la matérialité de l'objet communicationnel ("*Microsoft se lance dans l'informatique dématérialisée*", titrait récemment *Le Monde*): c'est sur ce doute que se fondent les interventions de l'AEsP.



MI, Capsule Project, 2010

aerographics contemporary,
Module, 2010

L'histoire est trop belle pour être vraie : l'apparition de la téléportation dans la série *Star Trek* serait liée à des restrictions budgétaires, lorsque l'on s'aperçut qu'il était bien moins coûteux de mettre en scène le transfert physique d'un individu via une machine fictive et des effets spéciaux minimalistes (la transformation du corps en une sorte d'hologramme, puis sa disparition), que de représenter le même personnage embarquant dans une navette, puis atterrissant avec celle-ci sur une planète quelconque. Kirk n'est-il pas le capitaine du vaisseau *Enterprise* ? Et qui dit entreprise, dit gestion d'un potentiel, humain et financier, que les concepteurs de *Star Trek* ont exploité à leur manière.

La première saison de la série se termine en 1969, année de l'exposition *When Attitudes Become Forms*, organisée par Harald Szeemann à la Kunsthalle de Berne. Cet événement sert de point de départ à la réflexion d'AEsP, qui exhume pour l'occasion le discours du principal sponsor de l'exposition, le cigarettier Philip Morris : *"De même que l'artiste s'applique à améliorer ses interprétations et ses conceptions, l'entité commerciale cherche (...) à améliorer ses services et ses produits par l'expérimentation de nouvelles méthodes et de nouveaux matériaux. (...) En tant qu'hommes d'affaires en accord avec notre temps, nous sommes amenés à soutenir 'le nouveau' et 'l'expérimental' dans tous les domaines."*² Pour Guy Massaux, professeur titulaire d'AEsP, et Aram Mekhitarian, philosophe, photographe et fondateur d'i.r.a.c. (Institut de recherche en art contemporain), *"l'intérêt croissant que le monde de l'entreprise porte au monde de l'art trouve là sa formulation archétypale, qui fait apparaître deux axes : la connexion entre la dématérialisation de l'œuvre et l'entrée de l'entreprise dans le champ de l'art ; la captation par le monde de l'entreprise des valeurs et processus issus du monde de l'art. La dématérialisation qui importe ne se réduit évidemment pas à l'opposition du virtuel artistique à l'objet/signe promotionnel de l'entreprise. Il s'agit de la disparition de l'objet d'art de son espace d'exposition, ce à quoi Philip Morris participe grandement en achetant, par exemple, les œuvres de Hans Haacke qui mettent en cause l'histoire de cette entreprise, à seule fin de ne pas les exposer"*.

La captation par le monde entrepreneurial des "valeurs" du monde de l'art ne fait par contre aucun doute (accoler le nom de Picasso à une automobile confère à l'objet utilitaire une aura d'exception, dont bénéficie la marque toute entière). Mais surtout, c'est l'inverse qui se vérifie, les artistes adoptant (ou singeant) volontiers les codes et la culture d'entreprise. Citons parmi tant d'autres Yann Toma et sa réappropriation de la société Ouest-Lumière, ou encore le collectif etoy.CORPORATION, ses actionnaires, son registre de commerce, et sa cyber-guerre (de laquelle il sortit grand vainqueur) contre le géant du jouet en ligne eToys (*Childhood Dreams Delivered*), qui prétendait se réapproprier le nom de domaine etoy.com (ce dernier faisant "concurrence" à etoys.com). Les structures invitées par AEsP s'inscrivent dans cette mouvance : *"dans un environnement dit concurrentiel (artistes, galeries, centres d'art, musées, etc.) avec des objectifs de reconnaissance, de visibilité, elles adoptent et travaillent sur des positions critiques vis-à-vis des 'objets d'art' à créer, produire, exposer."*³

Avec *aerophagics contemporary*⁴, c'est la composante promotionnelle du marché de l'art qu'interroge Jérémy Fournié. Cette entreprise présente sur les réseaux sociaux (Twitter, LinkedIn, Facebook) organise, par exemple, des événements ponctuels dans le cadre ou non de manifestations artistiques. En l'occurrence, ce projet a-t-il conduit les étudiants d'AEsP à faire proliférer ironiquement une série d'avatars simulant les postures et impostures des actions du marché de l'art. Une part de cette ironie fictionnelle se matérialise cependant pour la Biennale de Saint-Etienne par le biais d'un grand module parallélépipédique gonflable, inaccessible car suspendu dans l'espace, marquant ainsi un contrepoint à l'espace scénographié de l'exposition. Ironisant sur la standardisation des espaces

d'exposition propres aux foires d'art contemporain, cette forme est déclinée en une série de ballons rectangulaires, portant la mention *aerophagics*, et véhiculés par des jeunes filles sélectionnées pour leur plastique avenante, montées sur *roller*. Ce marquage de la promotion comme nécessité commerciale vise à la production d'une dé-marque humoristique du vide constitutif de tout design publicitaire, qu'il soit artistique, entrepreneurial, narcissique, virtuel ou en acte.

Si *aerophagics* est tourné vers la promotion, le *Capsule Project* du Mobile Institute (représenté par Ismaël Bennani, Pacôme Béru, Tom Hillewaere, Jonathan Sullam) questionne les modes de diffusion de l'art. Le fonctionnement du M.I. lui-même repose sur une structure qui évoque le modèle de l'entreprise : plateforme d'échange, groupement d'artistes et laboratoire de création. La dimension volontairement utopique du projet s'accorde parfaitement avec le thème de la téléportation, puisqu'il s'agit de construire des capsules de format variable, *"espaces mobiles dans lesquels sont pensées des œuvres sur mesure."* Une étiquette apposée sur la capsule précise le nom de l'artiste et le titre de l'œuvre, ainsi que le partenaire éventuel de la production. Dans le cadre de la biennale, le M.I. a conçu avec les étudiants en AEsP une série de prototypes, et travaillé sur la création d'un diagramme de circulation entre demandeurs et récepteurs. Ainsi que le précise la note d'intention : *"le trajet de l'œuvre est partie intégrante de son identité et l'objet même de sa visibilité."*⁵ Métaphore artistique du système de circulation des marchandises à l'heure de la mondialisation, le *Capsule Project* en intègre les différents paramètres : standardisation du contenant, interface de traçabilité, et jusqu'à la satisfaction du client : les envois doivent *"impérativement arriver en lieu et temps voulus pour une exposition."*

Quant à la participation de l'i.r.a.c. (Institut de recherche en art contemporain), elle reflète les deux axes, a priori opposés, de la biennale : le flux (téléportation) et l'objet (industrie). Cet institut nomade, géré par Aram Mekhitarian, a émis plusieurs propositions ; certaines ont été réalisées (publication, conception d'un mobilier d'exposition autour du mot "entreprendre"), tandis que d'autres sont restées à l'état expérimental. L'i.r.a.c. participe activement au projet AEroSoundProd (Jean-François Fontaine, Morgan Souren), une radio installée sur le site de l'exposition. Les émissions pré-produites et/ou en direct sont retransmises par streaming et via des audio-guides. Leurs modalités vont de la performance sonore expérimentale à l'entretien différé en passant par la lecture, le montage/collage, le cours à distance..., explorant ainsi les registres de la temporalité de la diffusion elle-même. Aujourd'hui encore, plusieurs décennies après l'avènement des radios pirates (ou libres, c'est selon) l'utilisation des ondes hertziennes demeure strictement contrôlée : un paradoxe que ne manque pas de relever AEroSoundProd, conçu comme une action/performance prolongée dont l'hétérogénéité des composantes interroge, par un travail collectivement mené, la radiophonie comme espace politique.

Pierre-Yves Desaiève

¹ Tirade culte extraite de la série *Star Trek* ² Note d'intention d'AEsP pour la participation de l'atelier à la Biennale du Design de Saint-Etienne ³ Ibidem ⁴ En clin d'œil très second degré à la galerie bruxelloise *aeroplastics contemporary* ⁵ L'une des escales du *Capsule Project* du Mobile Institute a lieu à la Centrale électrique de Bruxelles, du 20.11 au 12.12.10 – www.mobileinstitute.org

BIENNALE INTERNATIONALE DE DESIGN DE SAINT-ETIENNE 2010

SOUS COMMISSARIAT GÉNÉRAL DE CONSTANCE RUBINI ET DE NOMBREUX COMMISSAIRES ASSOCIÉS POUR LES DIFFÉRENTS VOLETS DÉCLINÉS PAR LA BIENNALE DONT MICHEL PHILIPPON & EMMANUEL TIBLOUX POUR LA SECTION L'ENTREPRISE

+ FIGHTING THE BOX / 6 DESIGNERS BELGES, 6 HISTOIRES DERRIÈRE LES PRODUITS

SOUS COMMISSARIAT DE GIOVANNA MASSONI ET DIETER VAN DER STORM "Cette exposition est le fruit d'un désir partagé par les deux commissaires : repositionner le design (belge) dans une optique de réciprocité entre le langage créatif et la syntaxe industrielle, le sortir d'une certaine ambiguïté médiatique et réaffirmer le sens d'un produit, vecteur d'innovation culturelle et bien de consommation possiblement responsable, résultat d'une relation complexe entre le rôle du designer et celui de l'entreprise, essentiel dans la recherche et l'innovation durables. Six histoires sortent des boîtes à Saint-Etienne : Bram Boo, Jean-François D'Or/Loudordesign studio, Nedda El-Asmar, Xavier Lust, Lucie Soufflet et Diane Steverlyncq pour raconter leur design face aux contraintes de l'industrialisation". (En partenariat avec la Centrale Électrique).

WWW.BIENNALE2010.CITEDUDESIGN.COM

JUSQU'AU 5.12.10

ART DANS L'ESPACE PUBLIC (AEsP)

Professeur titulaire : Guy Massaux
Assistant : Jonathan Sullam
Etudiants : Noémie Asper, Anne Brunet, Justine Denos, Alice Gaussen, Adriana Genel, Gabriel Grassioullet, Nadège Guichard, Anicée Hicter, Antone Israel, Florian Kiniques, Sorane Lang, José Luis Macas, Amélie Marneffe, Naoki Miyasaka, Hélène Moreau, Sandra Naji, Petko Ognyanov, Angélica Perdomo, Gabriel Tapia, Zinaïda Tchelidze, Lola Tigrato, Stéphanie Van Iseghem, Justine Vandendriessche, Emmanuelle Votion, Nicolas Winaud

ACADÉMIE ROYALE DES BEAUX-ARTS DE BRUXELLES - ÉCOLE SUPÉRIEURE DES ARTS
144, RUE DU MIDI
B-1000 BRUXELLES
AESP@ARBA-ESA.BE

www.arba-esa.be
www.flickr.com/photos/aesp-arba
http://twitter.com/AESP_ARBA
<http://be.linkedin.com/in/aesp-arba>
www.facebook.com/AESP-arba

“Bête comme un graphiste”. On le sait bien, Marcel Duchamp réclamait au début du siècle dernier, déjà, pour l’art autre chose que la définition d’un “artisanat supérieur”.

“Bête comme un peintre”. Et cette qualification servile, caractérisée par la commande, cette définition technique, de l’ordre de la démonstration d’un savoir-faire ou de l’exercice d’un métier résonne de façon aiguë à l’égard du graphisme.

PRIX FERNAND BAUDIN

Nombreux sont ceux qui appréhendent ce champ comme une application instrumentale de l’art toute dévouée à la cause utile de l’industrie, de l’économie, des discours intéressés du pouvoir ou de la marchandise. Le nom du graphiste n’apparaît que rarement sur l’ouvrage. Il n’apparaît presque jamais dans les catalogues des diffuseurs...

Montrer que le graphisme pense, que le graphiste est capable de penser, c’est-à-dire aussi d’agir, les matières de la commande comme celles de son support technique, au delà du simple commentaire, en n’excluant pas la sensibilité et la sensualité. Voilà ce à quoi semble nous inviter le prix Fernand Baudin qui récompense depuis deux ans la création éditoriale wallonne et bruxelloise.

Le prix Fernand Baudin ne s’intéresse pourtant pas qu’à défendre la seule figure du graphiste. Il s’applique plus largement à développer ces plus ou moins obscurs co-auteurs de l’ouvrage qu’on appelle métiers du livre : éditeurs, imprimeurs, brocheurs... Diffuser l’excellence pour promouvoir la qualité d’un livre pensé comme lieu de l’exercice et de la médiation de la pensée, y compris technique, voilà ce à quoi s’attache cette vitrine de l’exigence culturelle et du dynamisme économique d’un pays. Et, pour cet exercice de médiation, il fallait des pédagogues.

Fernand Baudin fut un typographe belge reconnu internationalement, mais aussi un professeur, un animateur de la typographie européenne et un théoricien de “l’Effet Gutenberg”¹. Le prix / prix Fernand Baudin des plus beaux livres, d’abord bruxellois en 2009, puis de Bruxelles et de Wallonie, en 2010, et dont on sent bien qu’il aimerait intégrer aussi l’intelligence des productions venues de Flandres comme celle des merveilleux Jan et Randoald, graphistes et enseignants à Sint-Lucas à Gand, est justement un concours initié par un ensemble d’enseignants bruxellois de l’École de recherche graphique (ERG) et de La Cambre, avides de diffuser et de développer leur domaine au delà des affaires politiques de leur pays. Un pays plat mais politiquement accidenté qui affiche au travers de la constitution de ses jurys et de ses sélections 2008 et 2009, son inscription géographique et culturelle, au centre de l’Europe, au carrefour de la typographie latine, pour aller vite héritière facétieuse, raffinée, expressive et savante d’une tradition du livre et des écoles de Paris, et de la typographie néerlandaise aujourd’hui si influente en Europe. Toujours à grands traits, une école néerlandaise libertaire et radicale qui s’inscrit dans le fil des stratégies procédurales et anti-autoritaires des années soixante.

Le livre en tant qu’objet, architecture et montage de matériaux et de sens. Le livre, devenu, au delà du strict domaine littéraire, depuis la révolution de l’art des années 60, sinon “aussi impor-

tant que l’exposition”, comme le disait Sieth Siegelaub, en tous cas, avec moins de prétention, un des lieux de l’expression et de la rencontre de l’esprit sinon de l’art. Le livre comme extension du domaine du graphisme et comme un des lieux privilégiés de la connaissance du sensible.

L’investissement des matières du livre au service de ses contenus, un questionnement sur ce que peut être un beau livre, un graphisme qui pense son champ théorique, ses moyens et ses enjeux, avec un certain goût du raffinement mais aussi de la modestie et de la fragilité, voici ce qui pourrait caractériser les lauréats 2009 du prix / prix Fernand Baudin, de l’archivage modeste et méthodologique de *1311 Methods* par Manuel Dechamps Otamendi à la fragilité délicate et tactile de Sander Vermeulen et Olivier Lamy pour l’exposition *Tierra Celeste* du peintre argentin José Alberto Marchi ; des déplacements du faux catalogue de vente des fragments d’installations du Collectif HAP au catalogue d’architecture de la *Trail House* conçu comme une nouvelle conceptuelle par Kasia Korczak & Boy Vereecken ; de l’exercice de dualité typographique du studio Devalence pour le catalogue *Harun Farocki / Rodney Graham* au *Every now and then* par Michaël Bussaer faisant partie intégrante de la performance de Mette Edvardsen ; des collections constellations de *La photographie n’est pas l’art*, *Collection Sylvio Perlestein* à l’exercice de taxonomie médiologique de *Artistes d’Abomey - Dialogue sur un royaume africain* par le studio Salut Public ; de l’archéologie retenue de l’architecture moderne de *The Writing-Terrace* par Richard Venlet et Sophie Nys, à l’investigation numérique d’un livre replacé dans la grande histoire digitale des pratiques lettrées de Pierre Huyghebaert et Femke Snelting.

Un panorama extrêmement riche et éloquent dont on pourrait peut-être juste regretter, comme le fait Roger Willems, le président du dernier jury et excellent graphiste amstellodamois, qu’il n’aborde pas des territoires plus fréquentés du grand public comme le roman de poche, le livre de cuisine ou le manuel de bricolage. Preuve éventuelle du caractère nécessaire de ce genre de manifestation capable d’entraîner dans son sillage l’ensemble de la production éditoriale vers plus d’audace et d’intelligence... **Thierry Chancogne**

Image extraite du catalogue

Photographie : Ilan Weiss.
© Speculoos(Book)

Le catalogue est une pièce centrale du Prix Fernand Baudin. Livre des livres, il joue la mise en abyme : comment un livre peut-il rendre compte d’autres livres ? Conçu par Alexia de Visscher (Speculoos(book)) et Ariane Bosshard, sous couverture de papier carbone, il explore les dimensions du livre entre mises en situation léchées des postures de lecture et fac-similés frontaux. Les informateurs textuels sont rejetés en fin d’ouvrage sur fond coloré jouant avec humour le drapeau national.

TOURNEE FRANÇAISE
DE L’EXPOSITION : PARIS – AMIENS –
NANCY – BESANÇON –
VALENCE – STRASBOURG

JUSQU’AU 30.01.11

Renseignements et détails
des livres primés :

www.prixfernandbaudinprijis.be
Le Prix Fernand Baudin est soutenu par Bruxelles Export, Wallonie-Bruxelles International et l’AWEX.

¹ Fernand BAUDIN, *L’effet Gutenberg*, Cercle de la librairie, 1993



Patrick Carpentier
WE SHALL REST, 2009

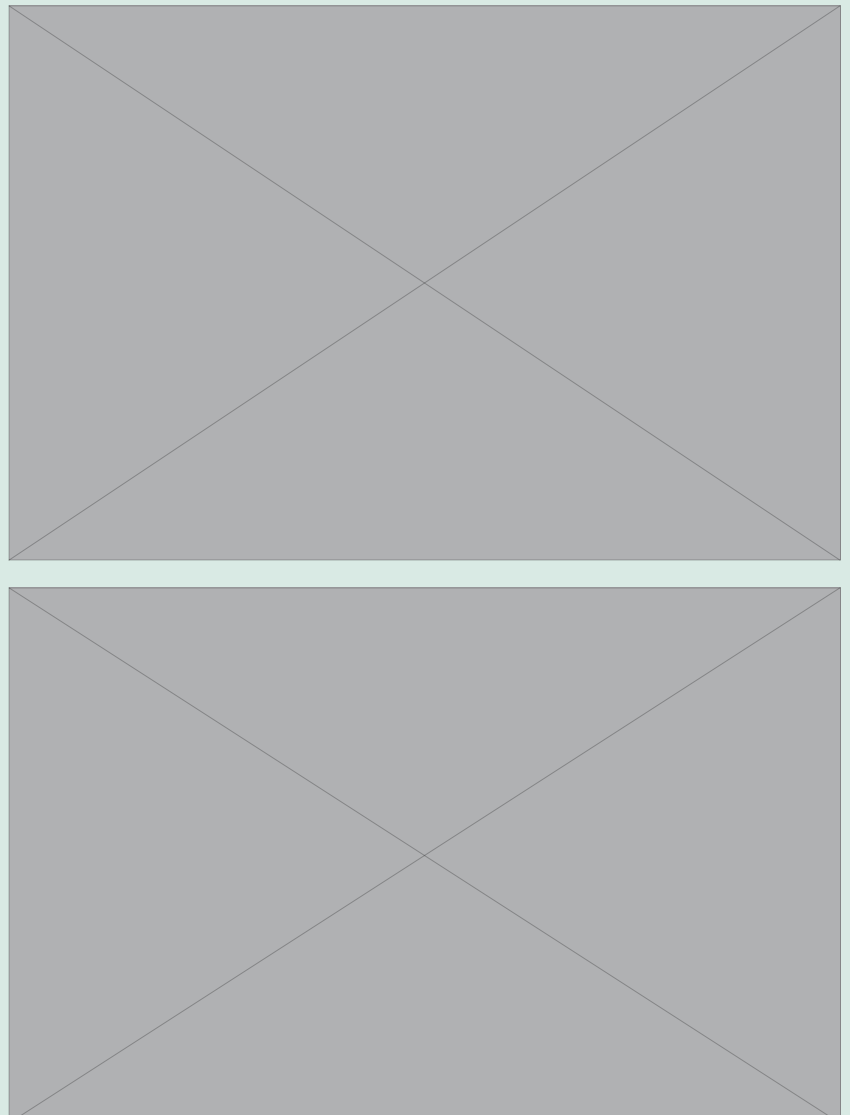
Sébastien Rien
Phase 3, 2010
Installation/performance avec lumières noires et 18
impressions 90/90 cm.
Gare de Bruxelles Congrès, septembre 2010.

CONGRÈS

UN AU-DELÀ AUX SENTIERS BATTUS

Inscrit dans le projet de revitalisation urbaine et de valorisation du Patrimoine architectural bruxellois, la réhabilitation progressive de la gare Bruxelles-Congrès, vestige de la jonction nord/midi, permet peu à peu un retour à la vie de cette cité obscure, bel exemple de modernisme, naguère déserté. L'augmentation progressive de la fréquence des trains, la perspective de la rénovation programmée de l'ancienne cité administrative de même que la création de l'asbl CONGRES par Henri Simons et quelques proches ancre désormais la gare, à la suite de celle de Bruxelles-Chapelle dans une logique de laboratoire urbanistique et artistique. Un lieu dédié aux artistes et créateurs dans les domaines de la musique électronique et contemporaine, des arts visuels et de l'architecture.

Opérant dans une sphère de partage dont l'essence repose sur la sensibilisation et la formation à l'art, JAP (Jeunesse et Arts Plastiques), par le biais de conférences centrées sur l'actualité contemporaine et de cours d'initiation auxquels viennent régulièrement s'ajouter rencontres, débats, voyages, ateliers pour enfants... renforce les conditions de la rencontre avec les oeuvres. La structure propose du sens et invite à regarder le monde dans un amalgame de créations, de recherches, d'engagements envers un public varié. Carine Bienfait et Thibaut Blondiau développent de même, au gré des opportunités, des cycles d'expositions, tel celui développé pour la salle de la Mosquée à la Raffinerie (Bruxelles) construit autour de la mise en relation d'un certain type d'affinités, la mise en dialogue d'univers associés.¹
En partenariat avec asbl CONGRES, JAP développe un cycle



de films sur l'architecture contemporaine² et, depuis le 23 septembre, mise également sur la diffusion de la jeune création par le biais d'un appel à projets. Cent dossiers et, au final, quatre artistes qui ont été retenus par un jury de professionnels³ pour infiltrer les espaces de la gare et tenter d'activer un espace de questionnement à l'adresse du passant, de l'amateur...

A l'heure d'écrire ces lignes, deux projets ont déjà vu le jour, plongeant la station souterraine dans deux extrêmes poético-politiques.

Diplômé en 2009 de l'ESAPV de Mons en arts numériques, **Sébastien Rien** artiste résolument transdisciplinaire a inauguré ce cycle en septembre dernier. Croisant les pratiques au gré des projets et des collaborations, celui-ci proposa la troisième phase d'un processus expérimental, collectif, itinérant et contextuel centré sur la ville et ses flux. *Phase 3* s'enracine dans une ambition démesurée de faire la nique au fantasme de l'Apocalypse qui travaille l'Occident, de mettre à jour la paranoïa latente qui nous assaille et, partant, prend ici la forme, d'une mise en abîme de la menace rampante, en parfaite adéquation avec les lieux. *Méfiez-vous*, affiché et répété, scande le dispositif; le climat de méfiance est installé. Les ordinateurs dérapent, *bug-ent*, saturent... La spéculation comme poétique peut s'enclencher, dévoilant sous la plume et la verve d'Antoine Boute et Sébastien Biset, les ressorts d'une pratique étendue questionnant le réel et ses affections, cristallisant un air du temps, un désordre qui convoque selon Biset ce chaman (parlant de Sébastien Rien!) qui fait apparaître et qui *"pour opérer à l'équilibre d'un monde qui chavire, rend apparents les failles, les erreurs, le désordre, l'entropie et le bruit pour qu'en pleine conscience de cet état, nous puissions nous inquiéter (...)"*. Boute, pour sa part, articule une diatribe truculente convoquant l'interpénétration toute psychanalytique de l'angoisse et du désir: *"Voilà la raison pour laquelle nous sommes fascinés par le désastre, nous expliquent-ils (parlant des psychanalystes) (...) c'est parce qu'on a des excès de vie en nous qui nous démangent, on a de la souplesse mentale en excès, un excédant de souplesse mentale qui finalement bute contre la limite du plus-de-jouir et nous plombe le sang de noirceur"...*Méfions-nous donc d'un sac de moulès qui traîne, des limaces, ici et là,... *"méfiance également si vous croisez un jeune qui tient en laisse un insecte genre coléoptère ou hanneton, ça peut vouloir dire que vous serez bientôt hypnotisé et asservi à un délire sexuelo-mystique pornolettriste radical, en pleine gare, en plein métro, (...)"*.

En pleine gare, lieu de passage anonyme, peut-on infiltrer autre chose que ce qui est habituellement diffusé dans la sphère publique? Comment bizuter cette géographie larvée et créer une décharge poétique face à cette surenchère de mots à laquelle on ne peut échapper? D'entrée de jeu, *We Shall Rest*, ultime phrase d'*Oncle Vania* d'Anton Tchekhov résonne comme un espace de désillusion. *My Kingdom for a horse*, le final désespéré du *Richard III* de William Shakespeare, annonce le sacrifice. Empilés les uns sur les autres, ces mots découpés et enserrés dans des caissons lumineux semblent appartenir à un monde qui pourrait aussi bien s'écrouler... Contrepoint fascinant, une bande son lancinante et hypnotique scande des mots ordinaires comme autant de stimuli infernaux.

Formé au théâtre de Jacques Lecoq, cinéaste singulier à la recherche des espaces intermédiaires des non-dits de la relation amoureuse, **Patrick Carpentier**, plasticien, s'attache depuis février 2009 à la lecture des rapports des condamnés à mort de l'état du Texas, focalisant d'emblée son attention sur la transcription de leurs dernières phrases et, par là même, développe une recherche sur la portée de ce qui est dit en dernier lieu. Quatre phrases extraites de ce corpus sont cristallisées dans des néons à forte puissance qui amplifient leur charge émotionnelle et leur fin tragique, jouant comme le dit si justement Guillaume Bleret *"d' une irrépressible intimité du verbe"*, verbe

lumineux qui charge plus loin encore la noirceur d'un mur. Mis en résonance, l'ensemble du dispositif discursif brise l'espace-temps qui nous est donné en partage, creusant l'intimité des liens qui lient l'artiste au monde dans un passage du *je* au *nous* faisant irrémédiablement le (r)accord avec son travail filmographique qui ausculte la première personne du singulier dans un dialogue permanent avec l'autre, convoquant inlassablement le *nous* universel.

Plus légère, la seconde partie du cycle s'annonce sous le mode d'une douce résistance, à l'instar de l'intervention programmée à même la façade de **Jonas Locht**. Celui-ci envisage la formulation d'un anti-monument conçu comme un véritable pied de nez à la façade de la gare réalisée dans un des plus purs styles d'après-guerre et offrant un bas-relief représentant quelques-uns des artisanats représentatifs de certaines villes belges. Coutumier de formulations qui se nourrissent d'images génériques qu'il emprunte aux éléments de construction, à l'imagerie populaire et au monde de l'enfance, Jonas Locht s'ingénie à brouiller les pistes d'un certain art belge questionnant un héritage allant, à peu de choses près, de Magritte à Broodthaers. Créateur d'objets inclassables qui portent le détournement jugulé à une délicieuse malice, l'artiste projette la mise en oeuvre d'un clin d'œil monumental à l'international Banana Club Californien⁴ en une parodie qui va littéralement *vitaminer* la façade. Seul artiste étranger retenu, **Tiéri Rivière** (F), d'origine créole, axe prioritairement son intervention sur le vocable désormais classique de la gare envisagée tel un lieu de passage. Coutumier d'une production artistique qui convoque le tragi-comique, il compose ses sculptures et ses films à partir de la récolte d'indices des lieux qu'il traverse comme autant d'histoires d'un réel en proie à la précarité, l'instabilité et la fragilité. De petites luttes s'immiscent dans le champ- contrechamp de l'image, Keaton n'est pas loin mais peut-être pas seulement, *Firinga* (vidéo, 2009) rappelle aussi le cyclone dévastateur de l'île de la Réunion.

Une sélection pleine de promesses inscrivant désormais CONGRES comme une plateforme qui compte dans la sphère enviée et pourtant trop peu diffusée de la création émergente.

Pascale Viscardy



1 voir *l'art même* n°26 p.37

2 *Odile Decq at work*, documentaire de Marlène Gonthi, 52', 2009 le 30.03.2011

3 Jérôme André (MAC's), Albert Baronian (Galerie), Esther Beck (Congrès), Carine Bienfait et Thibaut Blondiau (JAP), Els Opsomer (artiste), Raphaël Pirenne (Chercheur FNRS/éditions SIC) Christophe Veys (enseignant, galeriste)

4 www.bananaclub.com

JEUNESSE ET ARTS PLASTIQUES –
CONGRÈS
GARE BRUXELLES-CONGRÈS
40 BOULEVARD PACHÉCO
1000 BRUXELLES
EXPOSITION VISIBLE DE 7H00 À 19H00

SÉBASTIEN RIEN:
PHASE 3

WWW.SEBASTIEN-RIEN.BE

DU 24.09 AU 15.10.2010

PATRICK CARPENTIER:
EVERYTHING IS ALL RIGHT

WWW.INTOTHEHEIGHT.COM

DU 4.11 AU 23.12.2010

JONAS LOCHT
VERNISSAGE LE 17.02.2011

TIÉRI RIVIÈRE

WWW.TIERI-RIVIERE.COM

DATE NON ENCORE PRÉCISÉE

WWW.BRUXELLES-CONGRES.EU

© Jonas Locht

KNOCKING ON HEAVEN'S DOOR

Première grande exposition de WIM DELVOYE en Belgique depuis 10 ans, *Knocking on heaven's door*, n'a pourtant pas d'ambitions rétrospectives. Point de cochons tatoués, de colonnes habillées de viande crue ou d'industrie fécale. Concise, l'exposition fait la part belle aux sculptures, qui, pour beaucoup, s'inscrivent dans la tradition dogmatique du christianisme, en ses aspects les plus emphatiques et masochistes.

Wim Delvoye,
Hélix DHAAC 90,
52 cm x 9 L, 2008, bronze,
black patina, 470 x 82 x 82 cm
© Studio Wim Delvoye

Logée dans les antichambres, la rotonde royale et le toit du Palais des Beaux-Arts, l'exposition de Wim Delvoye présente une série d'œuvres récentes, s'inspirant de l'art gothique. Exalté dans ce qu'il a de plus pompeux et rayonnant, il se fait miroir de toutes les utopies et vanités occidentales. A rebours des perspectives modernistes, l'art de Delvoye se soutient ici d'une forme de grandiloquence assumée et parfaitement fascinante. Elle s'apprécie en chiffre. La tour monumentale découverte en 2009 à la Biennale de Venise, puis au Musée Rodin à Paris, s'élève aujourd'hui à 17 mètres de hauteur. Si elle ne permet pas encore d'accéder aux portes du ciel, elle rivalise, par son auguste hardiesse, avec le chapiteau du Palais royal et la flèche de l'hôtel de Ville. Cette glorieuse entrée en matière suggérait de prime abord une mise à distance de l'esthétique du pouvoir. Malgré la présence dans l'exposition de deux imposantes maquettes d'édifice religieux dont les vitraux sont composés des radiographies de viscères chères à l'artiste¹, est-ce vraiment le cas ?

Si Wim Delvoye a su cultiver l'ambiguïté comme nul autre artiste, elle ne se teinte pas ici de l'ironie salvatrice qui lui permettait de piquer au vif nos plus inébranlables représentations. Machine vivante, *Cloaca* opérait par exemple un renversement conceptuel substituant l'État à l'Être. Susceptible d'accueillir toutes les préoccupations éthiques propres à notre époque, elle se profilera peut-être, au-delà de tout effet drolatique et grivois, comme la plus grande *vani-*

WIM DELVOYE *KNOCKING ON HEAVEN'S DOOR*

SOUS COMMISSARIAT DE CLAUDE LORENT
PALAIS DES BEAUX-ART, RUE ROYALE, B-1000 BRUXELLES

JUSQU'AU 23.01.2011

EDITION D'UN CATALOGUE :
WIM DELVOYE, *KNOCKING ON HEAVEN'S DOOR*,
240 p., 32 x 24 cm, trilingue (NL/F/E),
éditions Lannoo et Bozarbooks, 45 euros

tas jamais produite par la modernité.

Mais cette capacité réflexive et critique semble ici en panne. Comme pris au piège du lyrisme et des effets esthétiques de l'art gothique, Wim Delvoye n'interroge aucunement ses fondements chrétiens. Au contraire, il semble faire sien toute l'obscénité du christianisme², l'exploitant parfois jusqu'à la nausée. Car au-delà d'une lecture par trop superficielle de son travail, celui-ci pourrait sans problème trouver sa place dans les collections du Vatican. La série des *Helix*, sculptures de bronze étirant à l'infini les souffrances du Christ en croix, parlera sans problème à qui se sent dépositaire d'une âme. Où est l'impertinence ? Si celle-ci tient en la récupération de l'iconographie catholique, Wim Delvoye n'en détourne pourtant pas les enjeux. Au contraire, il amplifie leurs charges émotionnelles et leurs déclinaisons tragiques. Comme l'écrit Claude Lorent dans le catalogue de l'exposition, "*Wim Delvoye n'approche pas la figure christique en un geste iconoclaste et provocateur, il s'empare de l'objet pour le déformer en accentuant la symbolique de la souffrance par l'intervention de la torsade, (...) manière d'entrer subtilement au cœur même de la dogmatique religieuse (...)*" Le fait que l'artiste qualifie ces sculptures de "bretzel" - elles en ont la forme - apparaît vite caduc. Clin d'œil confinant à l'exercice imposé, cette touche humoristique (Delvoye reste Delvoye) confine tellement à la marge qu'elle en perd toute pertinence. Par contre, le fait d'associer le Christ à une forme

de nourriture populaire rappelle sagement la symbolique de la mangeoire dans laquelle il est né, voire la transsubstantiation de la chair et du sang en pain et en vin.

C'est que le virus chrétien semble travailler l'artiste et, nous n'en doutons pas, un public qui se fera nombreux. Car comme l'exprimait Cioran dans *La tentation d'exister*, nous n'en avons pas fini avec le Christianisme. Et, sous cet angle, Wim Delvoye reste on ne peut plus actuel, pertinent et, c'est on ne peut plus clair, sans tabou : "*La religion décline-t-elle ? Nous en perpétuons les extravagances, comme nous perpétuons les macérations et les cris des cellules d'autrefois, notre volonté de souffrir égalant celle des couvents au temps de leur floraison. Si l'Eglise ne jouit plus du monopole de l'enfer, elle ne nous aura pas moins rivés à une chaîne de soupirs, au culte de l'épreuve, de la joie foudroyée et de la tristesse jubilante.*"³

"*Joie foudroyée*", "*tristesse jubilante*"... Rien ne saurait mieux décrire les épanchements amoureux de *Daphné et Chloé* tels que mis en scène par l'artiste. Placée sous les ors de la coupole royale fraîchement restaurée, cette sculpture en bronze poli, torsadée et étirée vers l'infini évoque un amour qui, dans ce cadre, ne peut qu'être tourmenté, ivre de lui-même et promis au feu d'une passion qui confine à la mort. Wim Delvoye ayant oublié d'être drôle, aborder cette exposition pourra donc paraître assez ardu à tous ceux qui, pour une raison où l'autre, fuient le pathos et les tourments romantiques qui lui sont ici associés. A cette pompe prétendument céleste, on opposera cet aphorisme, dont l'apparente naïveté ne doit pas tromper : "*Le bonheur appartient aux papillons, aux bulles de savon, et à tous ceux qui leur ressemblent.*" Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra* **Benoit Dusart**

¹ Et qui finalement traduisent parfaitement les visées temporelles et la glorification sacralisante des corps dont l'Eglise ne s'est jamais départie. ² De la même manière qu'il cultive, dans l'art shop des Beaux-Arts comme dans d'autres travaux, celle du capitalisme. ³ Cioran : *La tentation d'exister*, Gallimard, 1990, p11.

Intra
Muros



L'EXPOSITION À VOIR

Grande réussite dans l'art de l'exposition, celle de FRANCIS ALÿS au Wiels restituée, dans une dramaturgie tenue de bout en bout, la cohérence de son parcours.

Visiter *A Story of Deception*, c'est suivre un arpenteur auto-critique des limites de l'art engagé à travers ses films et ses performances, mais c'est aussi s'interroger sur les limites esthétiques de certaines de ses propositions.

L'exposition de Francis Alÿs est exceptionnelle à plus d'un titre. D'abord parce qu'il s'agit de la première exposition monographique, de surcroît rétrospective, en son pays natal, de cet artiste qui vit depuis plus de vingt ans à Mexico et dont l'œuvre jouit, depuis une quinzaine d'années, d'une reconnaissance et d'une estime internationales. À l'égal d'un Luc Tuymans et sans doute plus qu'un Wim Delvoye ou un Jan Fabre, si l'on s'en tient aux artistes belges les plus visibles mondialement, car l'œuvre d'Alÿs n'est pas seulement reconnue par des opérateurs marchands et des collectionneurs, des conservateurs et curateurs internationaux, mais par des critiques, des historiens et des théoriciens de l'art parmi les plus pointus et les plus soucieux d'éclairer les enjeux esthétiques contemporains. Exceptionnelle, l'exposition l'est aussi en raison de son inscription dans un programme de trois manifestations consacrées à Alÿs, produites par la Tate Modern à Londres, le MoMA à New York et donc le Wiels à Bruxelles, lequel peut ainsi gagner en capital symbolique en collaborant avec ces deux "poids lourds" institutionnels¹. Exceptionnelle elle l'est enfin et en raison de son déploiement généreux, tant en termes d'œuvres — dix-huit films structurent la rétrospective, qui inclut aussi deux importantes séries de tableaux et des peintures isolées, des archives de performances et deux ensembles de sculptures — que d'intelligence et de cohérence spatiales du parcours. Ainsi trois étages

Turista, Mexico City, 1994

Photographic documentation of an action
Courtesy of Francis Alÿs and David Zwirner, New York
Image: Enrique Huerta
© Francis Alÿs

When Faith Moves Mountains (Cuando la fe mueve montañas), Lima, 2002

In collaboration with Cuauhtémoc
Medina and Rafael Ortega
Video and photographic documentation of an action,
'making of' video and related ephemera
Video 36 minutes, 'making of' video 15 minutes
Courtesy of Francis Alÿs and David Zwirner, New York
Image: Francis Alÿs
© Francis Alÿs

du Wiels ont-ils été radicalement remis en forme par un travail de cloisonnements et de cheminements, afin de soutenir l'un des propos essentiels de la démarche d'Aljys, la dérive urbaine et le nomadisme.

Ces grandes qualités d'aménagement de l'espace d'exposition qui le font paraître une ville ramenée aux dimensions du bâtiment (que le Wiels soit un ancien bâtiment industriel y aide évidemment), auxquelles s'ajoute le tact technique avec lequel les sources des projections sont souvent invisibles (hormis dans la première salle où le projecteur du film de 2003-2006, qui donne son titre à l'exposition, *A Story of Deception*, est bien visible et audible), assurent une juste médiation des visiteurs, en congruence avec les enjeux esthétiques de la pratique d'Aljys. Même si, comme partout, des alarmes se déclenchent au Wiels lorsqu'on s'approche "trop" des œuvres, le dispositif d'exposition n'interdit aucunement une proximité avec celles-ci. Par ailleurs, Aljys a su donner à son exposition la dimension d'une œuvre à part entière et temporaire en prenant appui sur les qualités sonores du bâtiment, que d'aucuns considéreraient comme son défaut (trop de résonances et d'échos). Or, parce que les films d'Aljys restituent des performances qui ont eu lieu dans des contextes bruyants, il ne fallait pas taire ces rumeurs ni lisser ces volumes. Et les sons émis par ces films sont les objets d'un agencement dramaturgique, tout au long du parcours. La chanson douce et mélodieuse qui accompagne le film d'animation *Song for Lupita* (1998), qui représente une femme qui verse sans arrêt le contenu d'un verre dans un autre, suspend le visiteur (qui constate que le film est présenté suspendu dans l'espace du silo) dans l'escalier qui le conduit du deuxième au troisième étage. Plus dramatiques sont la cloche de *Patriotic Tales* (1997) et le son du film *Tornado* (2000-2010), qui restitue les plongées d'Aljys au cœur de tornades dans la campagne mexicaine. Le regard s'engouffre dans la violence des nuées chromatiques tourbillonnantes, en même temps que le corps entier est pris par l'intensité parfois explosive de l'enregistrement *live* du son de ces phénomènes climatiques. La tension se relâche ensuite dans l'espace qui conduit le visiteur au quatrième étage où l'attendent d'autres sons, plus comiques et grotesques, ceux de rires et d'un leitmotiv musical d'émission de télé (du type caméra cachée ou épisode de Benny Hill) plaqués sur les images sisyphiennes et pathétiques d'une Coccinelle VW rouge qui tente vainement de gravir une colline raide et boueuse (*Rehearsal*, 1999-2001).

Si les films constituent le fil dramaturgique de l'exposition, ils en sont aussi les "clous", parce que chacun traduit le souci d'articulation entre politique et poétique revendiqué par Aljys, et parce que certains le mettent en scène dans des performances en zones immédiates de conflit. *La ligne verte* le montre marchant et traçant, sur le terrain et par égouttage de peinture verte, la "ligne verte" tracée en 1948 par Moshe Dayan à la fin de la guerre entre Israël et la Palestine. Quant à *Re-enactments* (2000), elle est constituée de deux écrans sur lesquels on voit deux fois Aljys acquérir un pistolet Beretta chez un armurier puis sortir du magasin et porter ostensiblement l'arme à la main dans les rues de Mexico jusqu'à ce que des policiers l'arrêtent (le premier écran montre l'action originale, le second la performance reproduite, avec la participation des mêmes policiers). D'autres films restituent des performances plus allégoriques, comme celle où Aljys pousse dans les rues de Mexico un bloc de glace jusqu'à ce qu'il fonde (*Paradoxe of Praxis*, 1997) ou celle où il guide un troupeau de moutons autour du drapeau planté au centre du Zocalo, la place centrale de Mexico, en référence à un événement de 1968 lors duquel les fonctionnaires ont été contraints de déambuler comme des moutons dans la ville pour prouver leur soutien au gouvernement (*Patriotic Tales*, 1997). Chacune de ces performances porte une conscience politique

et historique de conflits, fort médiatisés, oubliés ou larvés. La plus spectaculaire fut sans doute celle durant laquelle, à Lima, 500 personnes ont, à l'aide de pelles, déplacé de dix centimètres une dune de 500 mètres de long (*When Faith Moves Mountains*, 2002).

Loin du pseudo commerce équitable qui a caractérisé l'esthétique relationnelle (à la Tiravanija) ou de produire des médiations œcuméniques-pastorales (à la Lucy Orta), modèles pénibles qui ont dominé les représentations de l'"art social" ces deux dernières décennies, Aljys me semble arpenter de façon auto-critique les limites de ce qu'on appelait, naguère, "l'art engagé". Auto-critique parce que, malgré l'aspect spectaculaire de *When Faith Moves Mountains* (qui peut rappeler les films réalistes socialistes où "tout un peuple" s'arme d'outils pour construire les "lendemains qui chantent"), tout dans ces autres films témoigne d'exercices relativement solitaires d'un artiste peu enclin à envisager des déclenchements de mouvements de masse, et relativement invisibles s'ils n'étaient l'objet d'enregistrements, de diffusions et de publications. Tout ceci peut renvoyer à certaines stratégies politiques, apparues ces vingt dernières années, qui parient tant sur l'efficacité d'actes relativement invisibles (que le nomadisme renforce) que sur celle de regroupements de masse (à la zapatiste). D'où, me semble-t-il, la résonance importante qu'a cette démarche auprès de celles et ceux qui en ont vu des extraits ou, maintenant, la quasi totalité : elle parle en effet d'une situation de relatif désarroi quant aux stratégies politiques et esthétiques à engager, qui touchent tant les artistes concernés par cette problématique d'une articulation entre esthétique et politique, que celles et ceux qui, de tous pays, s'interrogent sur les possibilités et moyens de déplacement des lignes de pouvoir. Tout cela n'est pas sans évoquer une certaine mélancolie de gauche, toutefois plus intrigante et apparemment authentique que celle qui caractérise les propositions, par exemple, de Claire Fontaine².

Mais revenons au travail de l'exposition. Si tout se tient et est parfaitement scénarisé grâce à une belle dramaturgie, certains détails, concernant les modes d'exposition des tableaux, peuvent agacer. Ainsi du tableautin *Sans Titre (Manaus)*, 1995, présenté isolé et nimbé de sa toile effrangée, complaisamment visible sur les bords du cadre et étalée sur le mur. Cette touche de préciosité, ou cette coquetterie, on la retrouve dans le petit collage du titre en bas à droite de *Virtues* (1992) puis, multipliée, dans les derniers tableautins exposés à plat sur une table de ping-pong. Là encore, des mots sont inscrits sur des papiers directement collés sur les tableautins ou à proximité. Surtout, ce dispositif n'a pas beaucoup de sens, à part d'apposer une touche *arty*, d'esthétiser des objets inconsistants sur un plan pictural : pourquoi une table de ping-pong, à part pour provoquer un effet d'exposition ? À moins que la ligne blanche qui traverse les deux plans verts ne renvoie en négatif à la ligne verte qu'Aljys a tracée en Israël — ce qui ne constituerait pas une raison très excitante esthétiquement comme politiquement. De fait, aucune peinture ne convainc et tous ces effets d'exposition apparaissent comme susceptibles de palier la faiblesse de peintures qui ne se suffisent pas à elles-mêmes. On les imagine plus à leur place comme supports de reproductions pour des livres (notamment les 120 tableautins de la série *Le Temps du Sommeil*), ce que pour le coup Francis Aljys sait très bien réaliser, à l'instar de ses expositions — n'étaient ces quelques coquetteries³.

Tristan Trémeau

¹ L'exposition à la Tate Modern a eu lieu du 15 juin au 5 septembre 2010, celle au MoMA aura lieu du 8 mai au 1^{er} août 2011. ² Je renvoie ici à la critique de l'art critique par Jacques Rancière dans *Le spectateur émancipé* (Paris, La Fabrique, 2008) et à son excellente analyse des postures mélancoliques de gauche. ³ Et je n'ai pas parlé des textes tapuscrits à la machine à écrire dans ses archives de performances, qui renvoient à une histoire de la performance des années 60-70.

FRANCIS ALJYS A STORY OF DECEPTION

WIELS,
354 AVENUE VAN VOLXEM,
1190 BRUXELLES
T + 32 (0)2 340 00 50
WWW.WIELS.ORG
ME.-DI. DE 11H À 18H,
NOCTURNES JUSQU'À 21H LES 1^{ERS}
ET 3^{EMES} ME. DU MOIS

JUSQU'AU 30.01.11
(LES 24.12 ET 31.12 DE 11H À 16H,
FERMÉ LES 25.12 ET 1.01)

BACA LAUREATE 2010: FRANCIS ALJYS

Le BACA est l'unique prix d'importance internationale pour l'art contemporain aux Pays-Bas. Le choix du jury, composé en 2010 d'Enrico Lunghi, de Dirk Snauwaert et d'Alexander van Grevenstein, s'est porté à l'unanimité sur Francis Aljys. À l'occasion du BACA, l'artiste présente sa démarche d'une manière spécifique qui établit des relations nouvelles entre son travail et la collection du musée. Il s'agit pas d'une exposition solo au sens classique du terme. Un certain nombre de grands projets sont montrés, disséminés dans tout le bâtiment du Bonnefantenmuseum. Le thème central de ces interventions est la rue comme espace aux nombreux doubles sens. Publication du flipbook *Silencia*.

BONNEFANTENMUSEUM
250 AVENUE CERAMIQUE
NL-6221 KX MAASTRICHT
WWW.BONNEFANTEN.NL

JUSQU'AU 27.03.11

Pays, paysan, paysage... Leur disparition ne va-t-elle pas bon train? Par destructions croissantes? Et faut-il s'étonner si cette mutation de notre monde – signée par la modernité technique, marchande et spectaculaire – a privatisé et muséifié l'art lui-même, perdant son envie de nous faire partager une autre perception du monde?

Cécile Massart,
Archisculpture n°8,
dessin extrait du livre *Cover*,
éd. La lettre volée, 2009

LE PAYSAGE IN- CONSCIENT

Cécile Massart (°1949, vit et travaille à Bruxelles), loin de toute préoccupation "culturelle", ce mélange retors de vanité créatrice et lucrative, s'affronte avant toutes choses à ce qui menace de nous détruire. La dévastation nucléaire, à coup sûr, en serait l'accomplissement final. Mais que pouvons-nous faire, entre exigences techno-économiques et aspirations écologiques, leur progression et leur régression également nécessaires et impossibles? Sa réponse renoue en acte avec la force de l'art : faire percevoir le réel *insu et invu*, manifester ce qui reste occulté dans ses menaces, la mort en tête, le faire voir autrement, c'est-à-dire de façons autres – en l'occurrence, les déchets nucléaires. Mais comment en est-elle arrivée là?

Déchets et archives

Longtemps Cécile Massart s'est livrée à la gravure...

Depuis 1994, l'objectif, "Un site archive", est devenu l'axe des interventions de l'artiste (travaux, reportages, expositions, projets conférences). "Le sujet, écrit-elle, traite de la mémorisation, de l'archivage, de l'identification, du stockage des déchets radioactifs et des installations nucléaires démantelées dans le paysage. Le travail actuel est résolument tourné vers une lutte contre le camouflage de ces sites et un engagement pour le marquage." Donc : rendre lisible par des marqueurs des lieux enterrés de déchets radioactifs qui échappent au temps humain de quelques générations. Façon de déterrer ce qui enterre le terrifiant : par archives, sculptures, architectures : *archisculptures* ! Moyen initial : un livre *Cover* (paru aux éditions *La lettre volée* en 2009) qui programme, par photos et dessins de maquettes, la construction en matériaux durables d'un site archive sur chaque site d'enfouissement dans le monde ; ce livre est une première

LA CONSCIENCE DU PAYSAGE CÉCILE MASSART ET URIEL FOGUE

CIVA - HORS LES MURS
ESPACE ARCHITECTURE
LA CAMBRE HORTA
19 BIS PLACE FLAGEY
B-1050 BRUXELLES
WWW.CIVA.BE

DU 3.02 AU 20.03.11

L'exposition présente également le travail d'un architecte madrilène, Uriel Fogue, dont la pratique illustre une autre dimension d'une conscience révélée du paysage. On y verra notamment *Arbol Urbano* qui matérialise dans la ville les flux d'énergie solaire.

collaboration avec les entreprises de traitement (installations, laboratoires) et les institutions internationales (européennes, japonaises...) qui entreprendraient la réalisation de ces monuments architecturaux (dans un délai imprévisible, probablement déjà au-delà de l'existence de la conceptrice)...

Ainsi, son projet cherche des façons de marquer pour relier ce qui s'est trouvé délié dans le temps (les déchets abandonnés et en voie de disparition visible par disparition de leur archive) et délié dans la culture (la technique industrielle sans aucun rapport avec l'art autonomisé). Le libre jeu de l'immaîtrisable immatériel (les déchets radioactifs) est situé par le libre jeu de l'art (architecture gravée) et de la technique (bunkers enfouis) qui laissent une chance d'à-venir au monde, un futur humainement vivable de la terre.

Mille façons

Cependant, ce n'est pas seulement sur ces sites eux-mêmes que Cécile Massart cherche à intervenir. A coups de voyages incessants, voire épuisants, expositions, rencontres, démarches, conférences autant que dessins, gravures, sculptures, photographies, livres, toutes les occasions et toutes les formations sont bonnes pour diffuser ce qui échappe à un plan de réussite individuelle, mais surtout ce qui *nous* échappe et qu'elle *nous* retient, dans sa dimension simultanément politique et artistique. D'où, sans hésiter, sa réponse positive au CIVA, le Centre International pour Ville, Architecture et Paysage, qui lui a demandé d'imaginer une scénographie pour habiter le trou béant à l'entrée de son bâtiment.

Selon un mode de pensée qui lui est singulier et qui pourrait se désigner par l'expression *retourner comme un gant*, elle est partie d'un constat qu'elle a renversé pour en montrer l'envers. Puisque les sites de déchets radioactifs introduisent leurs forces artificielles dans la nature, elle va introduire, non sans artifices, le désir de nature *et les traces de ce qui le menace* dans un site culturel ! Son dispositif s'expose grâce à trois gestes.

Premier geste, en plein centre, des blocs de mousse synthétique, verts, dont certains moments sont travaillés au hasard de petits vallons sculptés – le désir humain de nature ne peut que buter sur l'irrégularité ! Planté dans la surface mousseuse, un grand pétale en verre – le pétale, il faut le rappeler, signale un lieu radioactif ! Au-dessus, un autre pétale en fer qui, suspendu et creux, s'inscrirait dans l'espace. Un troisième pétale, à l'état de projet, est signalé par des barres de métal posées par des rivets ou des soudures, outils en déséquilibre comme un jeu de mikado qui marquent à la fois l'inachèvement et le danger. Non sans que tout autour des câbles soient tendus, en guise de barrière protectrice...

Deuxième geste, à côté, un peu plus haut, deux escaliers, une surface plate... Elle y installe ses marquages, des tracés au type blanc ou des contenants en plâtre, sortes de maquettes, surprenantes parce qu'inconnues, de ses archisculptures qui sont autant de projets chargés de retenir massivement les lieux en voie de désertification létale.

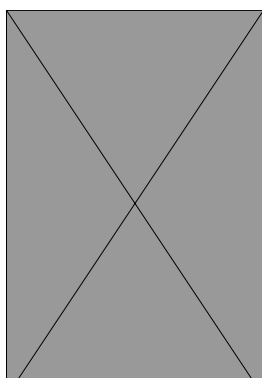
Troisième geste, sur des panneaux, de grosses boules noires en graffiti, qui évoquent les fûts de déchets enfouis dans des puits. En-dessous, l'écran d'un ancien ordinateur noir et blanc taillé au burin, un écran guilloché, réservoir qui reçoit des particules des boules noires : pluie nucléaire autrement invisible !

La scène, dans son dispositif d'ensemble, signifie, mieux, fait signes à la fois du leurre de nos installations de déchets radioactifs, de l'urgence d'intégrer leur danger, l'extrêmement lente dégradation qui ne cesse de nous menacer, et de l'élément naturel qu'il faut toujours laisser intervenir... A tout le moins.

Cécile Massart cherche à transmettre, avec une obstination aussi répétitive qu'originale dans ses moyens de transmission. Jusqu'à l'exténuation : pour prévenir de notre extinction et, fût-ce à son corps défendant, grâce au paradoxe de l'art, pour ravir notre *imperception* ! **Eric Clémens**

DIAPHANES: DIALOGUES SPATIO- CHROMATIQUES

Exposées au printemps passé au Centre culturel Jacques Franck, aux côtés de monochromes argentiques de Nadia Kever, les sculptures de MARIA DUKERS côtoyaient les propositions tout aussi radicales et puristes de la photographe: construites et légères, elles évoquaient, sans redite ni citation, les années 1910-20, riches en ismes.



Maria Dukers,
Deux carrés, 2008,
installation en intérieur et extérieur, Musée Félix De Boeck, plexiglas, adhesive pvc tape, 80 x 80 x 1 cm.
Photo: Brice Vandermeeren

A observer les plexiglas enchevêtrés de Maria Dukers (°1974; vit et travaille à Bruxelles), associant jeux de lignes, tonalités sourdes et vives et transparences aériennes, l'on songe aussitôt aux primes expériences de l'abstraction; celles, radicales, du groupe hollandais De Stijl et des constructivistes russes, Naum Gabo surtout. Sans conteste, Maria Dukers pourrait faire sien le vouloir de ce dernier, pionnier dans l'usage de matériaux sculptés transparents comme du cinétisme, de préférer le rendu de l'espace à celui de la masse, trop terrienne et, à la gestuelle par trop subjective de la main, celle, davantage usinée, de l'objet construit, précis et réfléchi, à l'égal des maquettes d'architecture. Un savoir qui sied d'autant à Maria Dukers que celle-ci est également architecte, proche par son expertise quotidienne même des rêves de l'artiste ingénieur. Si vous lui demandez quels univers la touchent plus particulièrement, lui viennent à l'unisson les toiles et installations d'Aurélie Nemours et Cécile Bart, les œuvres construites d'Anthony Hill comme l'exploration des frontières, entre matière et im-matière, de Susanna Fritscher; des artistes qui, à leur manière aussi, se posent en filiation des premiers abstraits.

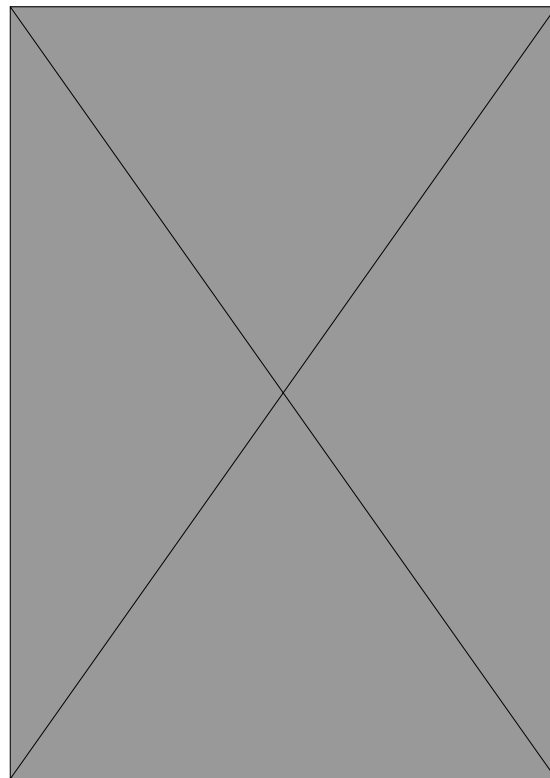
Du tableau à l'objet-sculpture et à l'installation

Passant, au fil de ses recherches depuis la fin des années 1990, des aplats de couleur posés à même la surface de verre, à une structuration toujours plus élaborée d'éléments géométriques en plexiglas, recouverts pour parties de bandes de couleurs neutres ou plus vives – le rouge s'étant imposé pour dynamiser et dialoguer avec les blancs, les gris et les bruns –, opaques ou translucides, l'univers expérimental de Maria Dukers s'est complexifié sans perdre en lisibilité immédiate. Au geste du peintre s'est substitué celui, plus neutre et minimal, de l'ingénieur usant de matériaux industriels; de la surface, l'artiste est progressivement passée aux volumes déployés en toutes leurs dimensions. Et si l'impression de profondeur due aux jeux de transparence, mêlant intérieur et extérieur, et à de subtils emboîtements semble grande, c'est pourtant une bien mince épaisseur de matière, devenue réceptacle à lumières changeantes, qui se détache du mur en sa pleine frontalité. Un "bas-relief" aérien et comme mouvant, malgré l'immobilité physique du point d'accroche le retenant au mur, convie le regard à parcourir un labyrinthe d'expériences visuelles, au rythme enjoué des prismes et des reflets démultipliés à l'envi, jusqu'aux côtés du relief, que l'on ne saurait oublier, pleinement acteurs

eux aussi. Outre ces sculptures de petit et moyen format, ses "géométries insoumises" déclinées en autant de possibles à vivre et éprouver d'une manière toute empirique, Maria Dukers en conçoit qui habitent plus encore l'espace, au-dedans et alentour, et interagissent pleinement avec le bâti.

Interventions in situ au Musée Félix De Boeck

Invitée à présenter ses travaux à l'exposition itinérante *Le Cube au Carré*, inaugurée en 2007 au Musée de Verviers, l'artiste a proposé d'investir les espaces de monstration successifs d'une manière toute spécifique et personnelle, en proposant une installation qui leur soit à chaque fois exclusivement associée. Au Musée Félix De Boeck à Drogenbos, qui accueillait l'exposition en 2008, Maria Dukers a imaginé *Deux carrés* pour habiller des surfaces vitrées existantes, aussitôt métamorphosées en une proposition artistique jouant avec subtilité et économie de moyens entre intériorité et extériorité, transparence et opacité, lumière et pénombre. Demeurée *in situ*, cette intervention a donné l'envie au musée de lui proposer de dialoguer avec des œuvres de Félix De Boeck. Dans les archives de ce dernier, Maria Dukers a choisi des dessins abstraits géométriques en noir et blanc du début des années 1920, étonnement familiers pour elle, qui lui ont inspiré de nouvelles compositions. Pas de rouge cette fois, mais les seules tonalités de blanc et de gris, mêlées aux transparences, pour rencontrer les fragiles tracés des dessins. Ces deux artistes ont certes en commun une recherche de spiritualité et de dépassement du contingent, s'agissant cependant pour Maria Dukers, à la différence du peintre, davantage d'immatérialité que de religieux; l'universel et l'intemporel si bien décrits dans *l'Eloge de l'ombre* de Tanizaki Junichirô: une qualité particulière d'espace, où la clarté diffuse possède "une pesanteur particulière", sa part d'éternité, "comme si de séjourner dans cet espace faisait perdre la notion du temps." Christine De Naeyer



MARIA DUKERS

FELIXART MUSEUM
6 KUIKENSTRAAT, 1620 DROGENBOS
T + 32 (0)2 377 57 22
WWW.FELIXART.ORG
JE.-DI. DE 10H30 À 17H00

DU 27.11.10 AU 16.01.11

Maria Dukers,
Trois gris, 2007,
plexiglas, adhesive pvc tape, 42 x 40 x 4,5cm.
Photo: Brice Vandermeeren

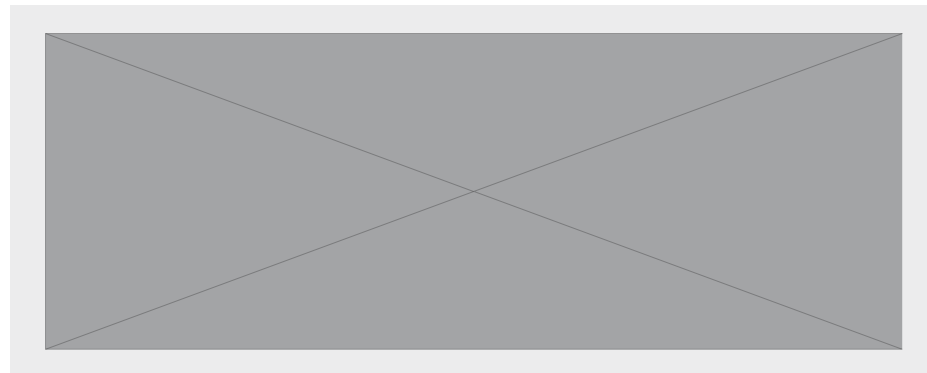
Si l'on choisit de prendre comme intitulé de cet article le deuxième sous-titre du dernier travail en date de GILBERT FASTENAEKENS, *Correspondance. Bruxelles d'un siècle à l'autre. Reconductions photographiques* c'est que celui-ci est le réel déterminant de cette réalisation de longue haleine, puisque débutée voici quatre ans maintenant.

1464 - ca 1922
Bruxelles Gare du Nord et Place Rogier

1464 - 7497
Place Rogier
18/08/2009 - 15h15

RECON- DUCTIONS PHOTO- GRAPHIQUES

Le principe de la *reconduction photographique* semble tout simple, puisqu'il s'agit de réaliser une "reprise de vue" le plus conforme possible à la photographie de référence originelle. Pour ce faire, il convient de respecter le plus scrupuleusement possible des paramètres essentiels comme le cadrage, mais également ceux de la focale, de la saison ou de la lumière. Toutes ces conditions sont nécessaires pour faire apparaître au mieux et dans toutes leurs nuances les variations et les modifications du paysage urbain. Si certaines sautent aux yeux d'autres sont beaucoup plus discrètes et c'est dans ces images que le travail de reconduction prend tout son sens. On peut donc parler ici d'un protocole de travail spécifiquement photographique, applicable à bon nombre de sujets et en particulier au paysage, qu'il soit rural ou urbain (dans le cas qui nous occupe). Le document de départ est donc primordial, puisque c'est lui qui va orienter l'opération de reconduction. Fastenaekens s'est exclusivement appuyé sur le riche fonds de cartes postales consacrées à Bruxelles et à ses dix-neuf communes, couvrant une période de trente ans, allant de 1898 à 1928, conservées aux Archives de la Ville de Bruxelles. Sur plus de 1600 au départ, seules 300 d'entre elles ont été sélectionnées et reconduites photographiquement,



pour leur qualité intrinsèque d'abord, pour leur intérêt documentaire ensuite.

Prendre le phénomène de la carte postale illustrée comme point de départ de ce travail va évidemment de soi quand on connaît l'importance, il y a un siècle, de ce qui était avant tout un moyen de communication rapide et usuel. L'immense développement et le succès rencontré par la carte postale ont permis un maillage photographique des villes et communes tout à fait inimaginable actuellement¹. On se rappellera à cet égard que l'avènement et le succès de la photographie sont contemporains des grandes transformations urbanistiques des villes européennes dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle et que cette nouvelle invention a contribué à en documenter les évolutions.

S'il n'y avait l'anonymat des auteurs (dans le cas des cartes postales, seul figure le nom de l'éditeur), on pourrait presque parler de "mission photographique" au sens où on l'entend généralement. C'est dans cette optique qu'il convient de situer le travail de Gilbert Fastenaekens, car comme il le dit lui-même: *"Il s'agit d'un vrai travail, d'une initiative personnelle. Je voulais me libérer de mon cadre en prenant celui de quelqu'un d'autre. On peut considérer les cartes postales comme des photographies et je n'ai rien eu d'autre que la même ambition. Le défi était celui-ci: par rapport à une forme d'autrefois, comment montrer une ville nouvelle?"* Tout en prenant soin de préciser, pour éviter toute ambiguïté sur ce travail: *"Mon positionnement n'est pas celui de la nostalgie. Ce sont les faits".*

Un bref regard sur ces images permet de se rendre compte très vite que l'on peut grosso modo les classer en deux vastes catégories, celles dont le paysage urbain s'est profondément modifié au cours du siècle précédent et celles où les modifications sont minimales, exceptions faites évidemment de la mode vestimentaire, de la circulation automobile, du parking et de l'inflation des panneaux indicateurs dont les couleurs vives sont autant de balafres devant les façades.

Certains quartiers, ou plus précisément certaines zones, ont été, plus que d'autres, victimes des transformations urbaines de Bruxelles, et en particulier les boulevards de la Petite ceinture et les portes qui les rythment. La porte de Schaerbeek (Botanique) est méconnaissable, tout comme celle d'Anvers, ainsi que la place Madou et celle de l'Yser, sans parler des places Rogier et du Luxembourg, naguère hauts lieux des destinations ferroviaires et de l'animation

urbaine qui en découlait. Les boulevards du centre ne sont guère mieux lotis. Que sont devenus les abords de la place de Brouckère et l'entrée du boulevard Anspach? Le bel alignement des immeubles haussmanniens et éclectiques a fait place au gabarit massif de deux immeubles de bureaux typiques de la désolante architecture des années 70 et au no man's land urbain.

On évoquera pour mémoire la disparition de monuments emblématiques comme l'ancien Mont des Arts ou la maison du peuple d'Horta, la défiguration du Treurenberg ou l'amputation d'une partie du Jardin Botanique par la césure du tunnel... En dehors des modifications légères dues aux transformations normales du mode de vie, ce qui a vraiment changé ne sont pas les scènes principales mais les arrières plans. Les perspectives se sont bouchées, des immeubles de grand gabarit ont surgi, des tours ont poussé et c'est toute la perspective et surtout l'horizon urbain qui ont été radicalement modifiés. Les exemples sont nombreux, ainsi les abords de la Tour noire ou de la maison communale de Saint-Josse sont-ils devenus presque caricaturaux et manifestent avec éloquence, si l'on peut dire, ce que signifient les concepts de façadisme et de bruxellisation. Les conséquences du recul des anciennes gares du Midi et du Nord en dehors du centre et les tours qui les ont remplacées participent à ce même effet dommageable sur le tissu urbain et les fonctions qu'il engendrait. **Bernard Marcelis**

¹ Voir l'analyse du phénomène dans le texte de Daniel Quesney publié dans le livre.

GILBERT FASTENAEKENS CORRESPONDANCE. BRUXELLES D'UN SIÈCLE À L'AUTRE. RECONDUCTIONS PHOTOGRAPHIQUES

ARCHIVES DE LA VILLE DE BRUXELLES
65 RUE DES TANNEURS,
B-1000 BRUXELLES
HTTP://ARCHIVES.BRUXELLES.BE

JUSQU'AU 24.12.2010

EDITION ÉPONYME,
TEXTE DE DIRK LAUWAERT, DANIEL
QUESNEY, PIERRE LOZE,
BILINGUE F/N, 168 P., 30 X 27 CM,
ÉDITION ARP2 (BRUXELLES), 39 EUROS

BLUE MERIDIAN

Au soir du 24 septembre, dans l'une des salles du Beursschouwburg, on va découvrir le premier long-métrage de **SOFIE BENOOT**, jeune cinéaste récemment sortie de Sint-Lukas. *Blue Meridian* (2010) s'annonçait comme un travail documentaire consacré au "Sud profond des États-Unis" et à la "dure réalité derrière le mythe américain", réveillant par ces mots, dans l'esprit des curieux, des événements largement médiatisés tels que l'ouragan Katrina ou la crise des subprimes – et éveillant dans le même temps quelques appréhensions.

Or, celles-ci se dissipèrent dès les premiers instants, et l'on sortit de la salle avec ce sentiment que certains films méritent d'abord l'estime pour leur superbe ignorance des écueils qui entourent fâcheusement leur "sujet". L'écueil le plus pernicieux et néanmoins le plus visible qui se présentait à la réalisatrice, celui sur lequel se fracassent régulièrement ceux qu'obnubile le ver dans la pomme du rêve américain, tient dans le regard jeté avec une jubilation revancharde sur l'exotisme états-unien, les excentricités populaires et les déraillements individuels. Sofie Benoot (*1985, vit et travaille à Bruxelles) approche pourtant ces phénomènes, sans même le secours d'un commentaire qui pourrait en désamorcer l'interprétation *mainstream*, mais deux qualités essentielles à sa démarche permettent littéralement d'en exalter le sens.

En premier lieu, il faut noter l'attention singulière portée à la voix et à l'éloquence. Comme de juste, le rythme syncopé du blues s'invite plusieurs fois dans le film, de même que la poésie, les chants religieux et plus largement toutes les variations de l'accent savoureux du Sud, ivre, chaloupé. Mais une tendresse particulière se signale surtout dans la place accordée à la rhétorique des individus et à leur créativité langagière, à leur manière de (se) raconter, de (se) persuader, et à la puissance de conviction qui anime leur discours: du maire d'une petite ville détaillant sa vocation d'homme public au guide de site historique jouissant comme au premier jour de son propre exposé, en passant par le responsable d'une station essence fier de ses modestes revendications, ou encore cette vieille femme dont le témoignage au sujet des inondations de la Nouvelle-Orléans prend des allures d'incantation. Dans ce portrait d'une Amérique en déréliction, les individus ne se résument dès lors pas à d'involontaires spécimens, aux précipités de conditions

sociale et culturelle prédéfinies. Si la fantaisie mystique d'une telle ou les déclarations biscornues d'un autre n'échappent pas à l'humour de la cinéaste, si les faiblesses sont mises à nu, ce n'est jamais aux dépens de ceux qui les dévoilent.

Un second aspect salvateur de *Blue Meridian* tient dans la mélancolie retenue qui imprègne ses images. En suivant les rives du Mississippi, depuis Cairo, Illinois, jusque Venice en Louisiane, on rencontre des gens touchés par la perte, la désertion, les mutations trop brutales. Mais à cette douce amertume à laquelle compatit le spectateur s'ajoute celle qui, pour ce dernier, résulte du déroulement du film. A l'instar du précédent film de Sofie Benoot, *Fronterismo* (2007), lequel approchait certaines conséquences de la fermeture de la frontière entre le Mexique et les États-Unis à la suite des événements du 11 septembre, les protagonistes apparaissent toujours brièvement, face caméra, le temps seulement d'esquisser leur vie ou de dire ce qui les anime, à l'instar de ces rencontres fugaces propres à l'expérience du voyage, ces histoires de vie pleines et poignantes, prises au vol. Cet art de la synthèse laconique confère alors à l'ensemble une temporalité longue, à la mesure des civilisations du passé – on va du Caire à Venice –, et infusant dès lors au spectateur le sentiment peu commun d'une urgence très lointaine. Ainsi, la Guerre de Sécession, les luttes pour les droits civiques, l'arrivée d'Obama au pouvoir, tout semble déjà à l'état de souvenir, convoqué sur la scène du film et aussitôt emporté.

Blue Meridian tangue ainsi, fier et serein, dans l'alternance des aspirations individuelles et de l'évidence brumeuse d'un inéluctable abandon. **Olivier Mignon**

Sofie Benoot,
Blue Meridian, 2010.
Courtesy the artist & Auguste Orts.

SOPHIE BENOOT, BLUE MERIDIAN

HD, COULEUR, 16:9, STÉRÉO, DVD PAL, 80 MIN., SOUS-TITRAGE F/N
RÉALISATION, SCÉNARIO : SOFIE BENOOT - IMAGE : FAIRUZ GHAMMAN
- ASSISTANTE DE RÉALISATION : LIESBETH DE CEULAER - SON : SENJAN JANSEN, KWINTEM VAN LAETHEM
- MONTAGE : TOM DENOYETTE, SOFIE BENOOT - SUPERVISION DU MONTAGE : NICO LEUNEN - MONTAGE SON ET MIXAGE : SENJAN JANSEN - ÉTALONNAGE : OLPY
PRODUCTION : AUGUSTE ORTS. COPRODUCTION : ATELIER GRAPHOUI, CBA. AVEC LE SOUTIEN DU VAF, DU CENTRE DU CINÉMA ET DE L'AUDIOVISUEL ET DES TÉLÉDISTRIBUTEURS WALLONS, DE LA VGC, DE LA VRT (CANVAS) ET DE SINT-LUKAS HOGESCHOOL.

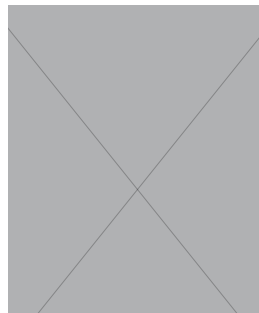
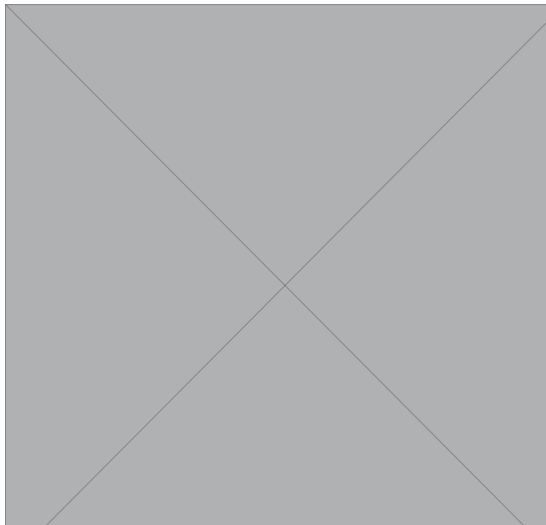
“Que l’homme possède certains besoins est un fait biologique ; la façon dont il les satisfait est un fait social ou culturel.”
(J.A.C. Brown)¹

Infrastructures openstructures
(2008-2009)
Product life cycle loops (2008)
www.infrastructures.net
photo : K. Vrancken

DESIGN POUR L’HUMA- NITÉ

Après *Labeldesign.be. Design in Belgium* en 2005, le Grand-Hornu accueille cet automne une nouvelle exposition d’envergure consacrée au design belge (ou en Belgique) : la 6^e Triennale de design, intitulée *Belgium is Design. Design for Mankind*.

Depuis sa première édition à Gand en 1994, la Triennale de design organisée par Design Vlaanderen s’est imposée comme une plateforme incontournable pour le design en général, et pour le design belge en particulier, ainsi que comme un véritable espace de réflexion.



Diane Steverlynck
Tight stool (2008-2009)
fiège, corde poliestère tressée, 35 x 45 cm

Cette fois, c’est sous l’angle des valeurs qu’est interrogé le design. “Valeurs”, au sens éthique du terme, plutôt que “valeur”, souvent réduite à la seule valeur d’échange. Comme l’explique la commissaire de l’exposition, Lise Coirier, “100 projets (produits et services) y sont passés au crible de 10 valeurs considérées comme primordiales : vivre ensemble, mobilité, facilité d’emploi/do it yourself, affectivité, intimité/respect de l’autre, ludicité, sécurité, efficacité, conscience environnementale et transmission.”

D’abord saluons sans réserve l’initiative : aujourd’hui, le design est partout (dans nos sociétés occidentales), et pourtant il reste dans l’esprit du plus grand nombre associé au style, au luxe, au superflu, à l’élite. Il est important de vouloir renverser cette vision ô combien simplificatrice – même s’il n’y a pas de fumée sans feu. C’est l’un des mérites de ces Triennes que d’ouvrir de vastes champs de réflexion (la dernière édition était consacrée à la notion de beauté !) plutôt que de célébrer la nouveauté pour la nouveauté, comme le font malheureusement la plupart des médias consacrés au design. Des nouveautés, des découvertes, il y en aura, et même beaucoup, car l’exposition est le résultat d’un long travail de prospection et ouvre même le design à des champs davantage immatériels, comme le design de service. Mais ces nouveautés sont sélectionnées à l’aune de certains critères, ouvrant ainsi un faisceau de questions fondamentales. Et, parlant de “valeurs” et de “besoins”, des questions, il y en a ! Le présent article s’inscrit dans cette démarche en visant

avant tout à nourrir le débat. Même, sans doute, de façon un peu polémique.

“Design for mankind”, design pour l’humanité. Un thème particulièrement prégnant aujourd’hui, qui contamine jusqu’aux temples de la consommation que représentent des salons comme “Interieur”. Un thème qui répond à une époque de crise : crise tout court, celle dont on ne cesse de parler dans les médias, mais aussi crise du design. Comme l’a écrit François Jégou, “en termes de durabilité, le design fait définitivement partie du problème et s’efforce de faire partie de la solution”. Sans doute victime de son succès, le design suscite une immense méfiance, qui contamine jusqu’aux designers eux-mêmes. En 1971 déjà, l’Américain Victor Papanek affirmait dans *Design pour un monde réel*, ouvrage “culte” de l’histoire du design : “Il y a des disciplines plus nuisibles que le design, mais elles sont rares.” – la palme de la nuisibilité allant pour lui à l’industrie publicitaire. Irrigué par une pensée marxiste (qui considère le consommateur comme une victime plutôt que comme un agent dans un réseau), son plaidoyer se base sur l’idée que le design, au lieu de répondre aux besoins “réels”, “essentiels” de l’homme, se contente de se liquer avec l’industrie pour persuader les consommateurs (ou plutôt l’élite dotée d’importants revenus disponibles) d’acheter des produits dont ils n’ont pas vraiment besoin. Aujourd’hui, alors que le modèle d’un bien-être individuel et collectif basé sur la consommation a démontré sa perversité fondamentale (écologique, mais pas seulement), il est tout naturel que le malaise se réinsinue dans le secteur du design. Car, finalement, c’est indéniable, l’essence même du design est la mise au monde continue de la nouveauté, et il est donc dans sa nature d’encourager le renouvellement perpétuel des biens matériels. Plus que jamais, les designers se sentent donc obligés de justifier chaque nouveau produit par l’avantage essentiel qu’il apporte à l’homme.

Il ne semble pas évident que le design actuel soit davantage tourné vers l’homme que celui d’hier. Car, en vérité, on peut difficilement imaginer un produit du design qui ne soit PAS pensé pour répondre à un besoin de l’homme – ou en tout cas, de certains hommes, car rien n’est utile à tout le monde. Le design est TOUJOURS “pour l’humanité”, et l’a toujours été. Je n’ai d’ailleurs jamais rencontré de designer qui ne tente de justifier son travail sur la base d’un avantage quelconque apporté à l’homme. Généralement, il parle de “fonction”, affirmant même – ultime rempart contre toute critique – que celle-ci détermine la forme. Mais quel avantage ? Et quel homme ? En fait, l’histoire du design pourrait s’écrire comme l’histoire des idées variables – historiquement et culturellement constituées, mais aussi et surtout idéologiques – que l’on se fait des besoins humains à assouvir (ou à assouvir en priorité). Dans les années 1920, les modernistes, ou “fonctionnalistes”, ont voulu révolutionner le design pour rencontrer les besoins “essentiels” de l’homme (l’homme-machine). Un demi-siècle plus tard, les post-modernistes ont dénoncé leurs tentatives comme “inhumaines”, et ont réintroduit en force les dimensions symboliques, imaginaires, poétiques comme moyen de répondre à des besoins “essentiels” de l’homme.

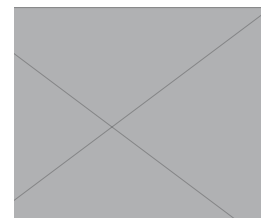
Il faut ajouter que, par “homme”, *Design for mankind* entend surtout “utilisateur”. “Les usagers sont au centre de l’exposition, plus que les produits et les processus”, écrit Lise Coirier dans le catalogue de l’exposition. C’est à notre sens ignorer la complexité du design, car l’utilisateur n’est en vérité qu’un acteur parmi la vaste multitude d’acteurs rencontrés par un objet au cours de sa vie : designers, ouvriers, entrepreneurs, actionnaires, manutentionnaires, publicitaires, revendeurs, utilisateurs, recycleurs, etc. Quand l’exposition évoque la notion de besoins, elle entend principalement les besoins de l’utilisateur – du moins explicitement, car l’opération de promotion du design en général, et du design belge en particulier, qu’elle constitue rencontre aussi les besoins d’autres acteurs, par exemple institutionnels.

Mais l’insistance sur les besoins de l’usager ne devrait pas faire oublier que la valeur totale d’un objet est l’agrégat de sa valeur pour l’ensemble de ses acteurs.

La responsabilité du designer, écrit Lise Coirier, est “de répondre de manière plus globale qu’avant aux attentes et aux besoins réels de chacun sans pour autant créer du superflu ou du déjà vu.” C’est lâché : “besoins réels”. Evoquer la notion de besoin, c’est s’aventurer en terrain miné. L’objectif de l’exposition est de nous présenter des productions – matérielles ou immatérielles – qui répondent aux “vrais” besoins de l’homme, ce qui sous-entend l’existence de “faux” besoins, construits, induits, sociaux, superflus, non durables. Mais ces vrais besoins, quels sont-ils au juste ? L’homme a besoin d’eau, d’oxygène, de nourriture, de chaleur. Au-delà, où le besoin s’arrête-t-il pour laisser la place au seul “désir” (lui, toujours décrié) ? En termes d’analyse des besoins, l’on se réfère souvent à la théorie développée par le sociologue américain Abraham Maslow dans les années 1950. Celui-ci voyait les besoins comme une pyramide, avec à la base les besoins physiologiques et les besoins de sécurité, et au sommet le besoin de réalisation personnelle. Entre eux se trouvent deux catégories de besoins que l’on pourrait décrire comme sociaux : besoin d’appartenance ou d’amour et besoin de reconnaissance ou d’estime. En tant qu’ils sont fondamentalement liés à la définition de notre identité au sein de nos sociétés “chaudes”², ces besoins sociaux, dont personne ne nierait qu’ils sont inhérents à l’humanité de l’homme, peuvent, par leur commodification (le problème n’est pas tant les besoins que la façon dont de nouvelles réponses leur sont sans cesse apportées, qui rendent les précédentes obsolètes), être tenus comme les principaux responsables du modèle non durable de développement qui est le nôtre. Ce sont eux, plus que les autres, qui nourrissent la mode, la consommation compétitive et l’accélération de l’obsolescence symbolique de nos possessions.

D’où une évidence : tout design est une négociation entre les besoins de ses différents acteurs ainsi que de ceux des générations futures. Et c’est une douloureuse réalité que l’exposition semble ignorer : en comptant, parmi ses dix valeurs “primordiales”, à la fois la conscience environnementale et l’affectivité ou l’identité – “L’être humain porte en lui un besoin fondamental de s’identifier à un groupe”, lit-on dans le catalogue –, derniers besoins qui constituent justement le puissant moteur du renouvellement perpétuel des objets, et donc du déséquilibre écologique, elle évite la question lancinante de l’incompatibilité des besoins. La “conception centrée sur l’utilisateur”, ou human-centered design, que *Design for mankind* met en exergue est une avancée du design en ce sens qu’elle permet de mieux répondre aux besoins de l’homme, mais sa limite est qu’elle n’émet pas de jugement sur ces besoins – ce jugement, en fin de compte, est nécessairement idéologique.

A maints égards, l’intérêt actuel pour le design “responsable” renvoie à d’autres périodes de crise de confiance dans le progrès, telles les années 1850, 1930 ou surtout 1970. On pense par exemple à l’accent mis sur l’objet comme “outil” plutôt que comme commodité, au design participatif ou open source, aux innovations sociales issues de communautés locales, ou encore à l’idée de participation et d’empowerment (“aider les gens à s’aider eux-mêmes”)³. Mais ce qui distingue la situation actuelle, c’est que la crise est désormais là pour durer. Sa résolution exigera un “massive change”⁴ dans tout le réseau du design (jusqu’au consommateur et au-delà). Le designer n’est qu’un des nombreux agents de ce réseau, et il ne peut donc le transformer seul. Mais il est un agent, et comme tel, il peut préfigurer les objets qu’il conçoit pour stimuler certaines réactions dans le réseau. Tout cela pour conclure : une exposition à ne surtout pas manquer. Denis Laurent



Dirk Wynants
woodstock (2006)
acier galvanisé ou lacqué
28 x 122 x 48 cm/40 x 105 x 46 cm
dirkwynantsdesignworks.ning.com
www.extremis.be

**6^e TRIENNALE DU DESIGN
BELGIUM IS DESIGN.
DESIGN FOR MANKIND.
100 PROJETS/10 VALEURS
RÉVÉLATRICES D’UN
DESIGN BELGE À VISAGE
HUMAIN**

SOUS COMMISSARIAT DE LISE COIRIER
GRAND-HORNU IMAGES
82 RUE SAINTE-LOUISE
7301 HORNU
WWW.GRAND-HORNU-IMAGES.BE
JUSQU’AU 27.02.2011

¹ Cité dans l’excellent *Designing Things. A Critical Introduction to the Culture of Objects* de Prasas Boradkar (Berg, 2010).

² dans le sens que lui donne Levi-Strauss (des sociétés qui tolèrent et encouragent le changement)

³ Toutes notions déjà à la base de la série des *Whole Earth Catalogs* parus entre 1968 et 1971.

⁴ Bruce Mau, *Massive Change*, Phaidon, 2004.

Si l'on ne peut parler de révolution, le travail pictural de BERNARD GILBERT (°1970; travaille à Bruxelles) a néanmoins évolué de façon importante au cours de cette dernière année. Sa future exposition à la galerie Triangle bleu marquera, d'une certaine façon, un positionnement plus affirmé en faveur de la valeur purement iconographique de ses tableaux.

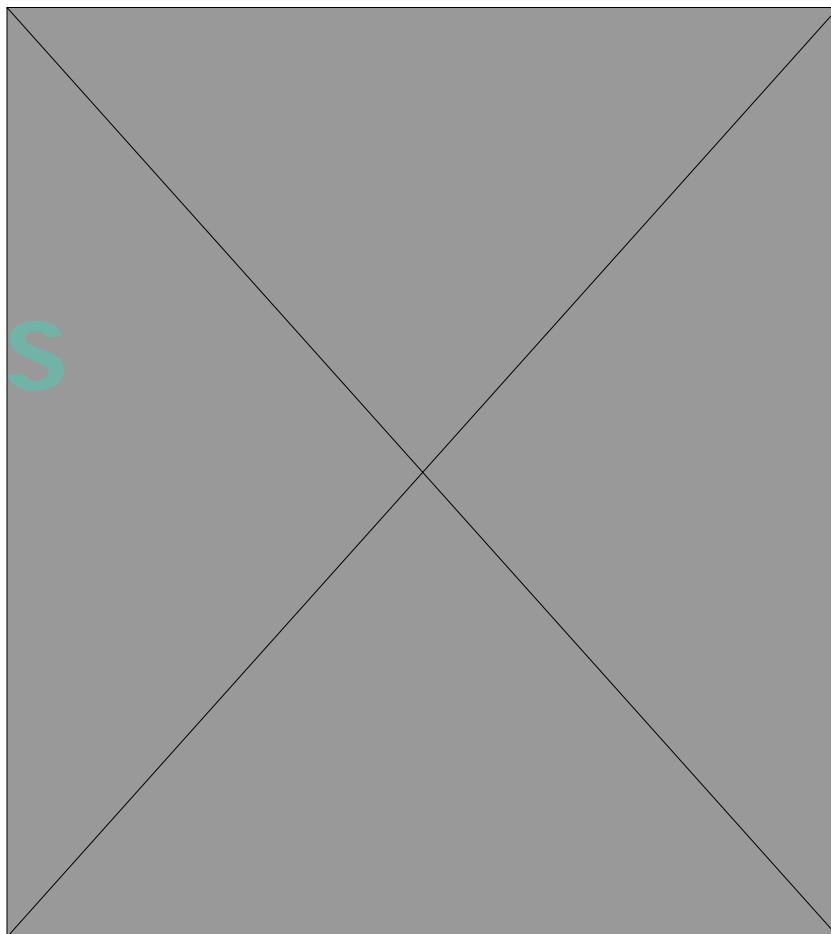
TERRITOIRES AUTO- NOMES

Tableaux et non plus toile... l'artiste cultivant aujourd'hui une approche plus ouvertement traditionnelle de la peinture. Souvent qualifiée de "nomade", celle-ci témoignait, jusqu'il y a peu, des lieux et des processus physiques liés à sa production. Sans châssis, posées à même le sol, les bâches de pvc sur lesquelles Bernard Gilbert appliquait la peinture gardaient la trace des surfaces sur lesquelles elles étaient déposées. Ce procédé, qu'on pourrait qualifier de "proto photographique", offrait la trame rythmique d'espaces picturaux dont l'agencement dans leur lieu d'exposition constituait lui-même un enjeu capital. Roulées sur elles-mêmes, puis agrafées au mur, les peintures de Bernard Gilbert semblaient s'inscrire dans un processus de déterritorialisation continu. Les gestes techniques ont aussi retenu beaucoup l'attention. Face à un support parfaitement imperméable, l'artiste composait ses toiles en raclant la peinture au moyen d'outils propres aux métiers du bâtiment.

Cette forme d'objectivation matérialiste de sa peinture, ainsi que la tendance à lui refuser, paradoxalement, le statut d' "objet-tableaux" (au profit d'un "devenir image" un peu problématique mais collant très bien avec l'armature conceptuelle en vogue durant les années 90) a peut-être en partie détourné le regard des qualités plastiques qui leur étaient intrinsèques. N'a-t-on pas privilégié l'attitude au détriment du fond? Loin de nous l'idée d'inféoder l'artiste à un "en-soi" de la peinture, tout aussi fictionnel que potentiellement limitatif. Disons simplement que B. Gilbert semble finalement y avoir trouvé une source d'émancipation.

Affranchi des contingences contextuelles qui auraient pu s'ériger en système, l'artiste en fait aujourd'hui un simple préalable, la couche de fond à partir de laquelle son travail se déploie. Sans renoncer tout à fait aux protocoles techniques précédemment décrits, l'artiste étend aujourd'hui son vocabulaire en se recentrant sur des problématiques picturales séculaires, ici on ne peut plus vives : faire jaillir l'espace, sa profondeur ; induire le temps, le mouvement et sa vitesse.

La couleur, déterminante, tient lieu de cartographie : elle stimule les trajectoires, creuse les précipices, exhorte, syncopé, lie et délire le regard de balises se révélant finalement chaussees trappes. L'espace du tableau est un chantier. Mais son ordonnancement ne concourt aucunement à sa résolution : les différentes strates substituent arrière et avant plan, étirent l'espace, opèrent des trouées. Et pourtant, aucune impression de désordre. Plutôt un trouble. Celui d'avoir face à soi, très concrètement, un territoire autonome. A défaut de l'approprier, on s'y



BERNARD GILBERT

THIS MORNING, I WAS WALKING WHEN...

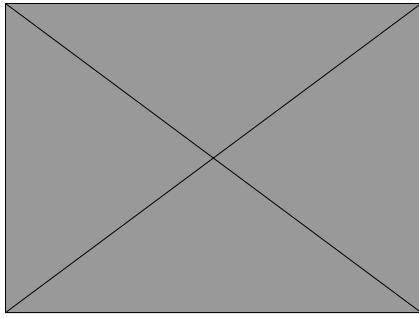
GALERIE TRIANGLE BLEU
5 COUR DE L'ABBAYE
4970 STAVELOT
WWW.TRIANGLEBLEU.BE

JUSQU'AU 24.12.2010.

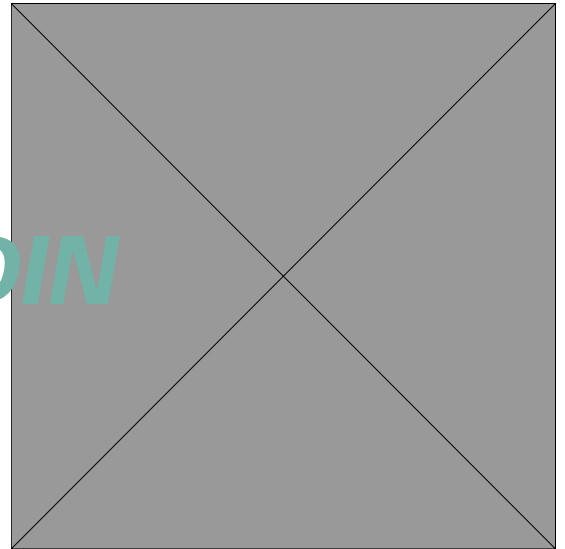
Bernard Gilbert,
Number 106, 2010
acryliques sur toile de polyester, 100x90cm

1 Maurice Merleau-Ponty,
extrait de *"l'Œil et l'Esprit"* in C. Harrison
& Paul Wood : *Art en Théorie 1900-1990*,
Hazan, 1997, p 828.

perd avec enchantement. A tel point que le temps de lecture se délite au profit des temporalités suggérées par l'image : un coup de brosse suspend la course d'une colonne qu'on pensait infinie, une autre décélère et accélère à ses extrémités, un halo d'aérographe est une fraction d'éternité suspendue au tout. Cependant, ce jeu sur les contrastes et les perspectives n'entament en rien l'équilibre relationnel de la composition. Fort complexe, celle-ci suggère, de prime abord, un travail préparatoire planifiant chaque tableau. Il n'en est rien. Par contre, ceux-ci sont réalisés par étapes, parfois visibles. Surcouches et léger empâtements offrent alors un relief inédit chez l'artiste. Un travail sur la matière qui exige la présence d'un châssis... Si la solidarité de la toile avec le mur participait d'un certain effet de profondeur, celui-ci n'est pas désamorcé. Au contraire. Sa mise en œuvre par des moyens exclusivement picturaux accentue encore les mystères d'une œuvre perceptuelle ouverte à tous les télescopages : "La profondeur est toujours neuve, et elle exige qu'on la cherche, non pas 'une fois dans sa vie', mais toute une vie. Il ne peut s'agir de l'intervalle sans mystère que je verrai d'un avion entre ces arbres proches et les lointains. Ni non plus de l'escamotage des choses l'une par l'autre que me représente vivement un dessin perspectif : ces deux vues sont très explicites et ne posent aucune question. Ce qui fait énigme, c'est leur lien, c'est ce qui est entre elles – C'est que je vois les choses chacune à sa place précisément parce qu'elles s'éclipsent l'une l'autre -, c'est qu'elles soient rivales devant mon regard précisément parce qu'elles sont chacune en son lieu¹." **Benoît Dusart**



D'UN CÔTÉ À L'AUTRE DU JARDIN



Le jardin de **Dominique Van den Bergh** (°1962) est un espace nu, ouvert aux figures oubliées du rêve. Exposé au vertige et aux incertitudes de l'existence, l'on y plonge avec une certaine inquiétude. Va-t-on s'y perdre ? Il y a une sorte d'évidement de la présence matérielle. Les pieds ont quitté les escarpins de papier, la robe frissonne mais le corps qui l'habitait est ailleurs. Sur les dessins, la figure humaine est fragile, orpheline, pourrait-on dire. Corps en lévitation ou corps présenté dans un état d'absence à l'autre. Ça et là se dresse, hiératique, une rose noire. Issue de la nuit, elle ponctue la composition et concentre l'ombre. Figure sans défense et repoussante à la fois, on y voit la fleur du désir, de l'amour et de la mort. Elle fascine par sa "souveraine différence". Une main l'approche mais ne la touche pas. A l'image de la maison close que l'artiste place au centre de son *Jardin*, elle apparaît telle une figure d'intimité repliée sur son secret. Sur un mur du Centre Jacques Franck, l'artiste a rassemblé une *famille d'oreilles*. Il s'agit de l'empreinte des oreilles de ses proches. L'installation est chargée symboliquement. Elle fonctionne sur le mode de l'ambivalence, empreinte ou contre-forme de ce qui est pensé à la fois comme siège de la mémoire, de la connaissance et comme organe érotique.

Les dessins et les sculptures de Dominique Van den Bergh parlent au féminin de la dualité : effrayant et léger, fragile et opaque, fantaisiste et réel. Elle compose grâce au blanc – la couleur mais aussi la pause – et au suspens de la signification une fiction perplexe donnant forme au questionnement. Le langage de l'œuvre se constitue par le vide et le silence, le désir par le manque et la retenue. L'artiste nous convie à une sorte de "rêverie organique" qu'anime une sensualité contenue mais dévorante. Un conte peuplé de simulacres où le corps de l'homme, perdu dans un entre-deux, cherche sa place¹. Il est révélateur de voir la manière dont Dominique Van den Bergh utilise le papier : dans ses sculptures, il est une mue, vestige fragile d'un corps absent et dans ses dessins, un support sur lequel inscrire la silhouette par l'ombre, offrant alors l'illusion du relief. L'on ne s'étonne pas que l'empreinte et l'ombre soient deux composantes essentielles de l'univers de l'artiste. Volumes d'une absence ou formes en négatif, *formes négatives* – comme l'évoque Georges Didi-Huberman² – animées du principe de vulnérabilité. La précarité les menace malgré la force du désir qui leur a donné vie.

Cécilia Shishan (°1969) compose des fictions émerveillées ou plutôt hantées. Hantée d'une mélodie douce et amère, rude et tendre, puisée au cœur de l'enfance et de ses affects. Une forme d'indécision entre ces pôles caractérise l'œuvre. Cécilia Shishan dessine, tisse, peint beaucoup et *installe*. Sa peinture savoure la couleur et son incarnat "véneux". En couches superposées, en aplats ou en coulées, elle est le champ dévolu à une figuration descriptive d'un voyage, d'un passage. Un passage tissé entre l'espace ténu qui existe entre l'enfance et l'âge adulte, le réel et l'imaginaire, la vie et la mort.

"On peint sur des images qui sont déjà là" disait Francis Bacon. Cécilia Shishan se rattache à une généalogie d'artistes qui ont

Dominique Van den Bergh,
Jardin nu,
encre sur papier.
Crédits de l'artiste

Cécilia Shishan,
sans titre,
80cmx80cm, acrylique sur toile.
Crédits de l'artiste

DOMINIQUE VAN DEN BERGH et CÉCILIA SHISHAN, deux artistes plasticiennes, exposent successivement au Centre culturel Jacques Franck. Une opportunité de se pencher sur leur pratique singulière, que rallie pourtant un attachement à une forme de transmission par le conte, dont elles attisent l'ambiguïté visuelle.

récusé l'idée d'une *tabula rasa* et d'un "absolu commencement". Les légendes nous en fournissent un magnifique exemple au féminin : la figure de Pénélope qui chaque jour défait et refait son métier dans un éternel recommencement. Elle résiste de la sorte à l'écoulement du temps – elle "trompe le temps" –, regarde également vers l'arrière et inscrit son ouvrage dans une continuité qui la dépasse. Cécilia Shishan s'inscrit elle aussi dans cette lignée temporelle. Son art choisit de ranimer une *mémoire vive* et de composer à partir de strates visuelles existantes. La parole qu'elle transmet se constitue principalement au travers d'un répertoire intime et familial. On y retrouve les fragments d'une histoire personnelle mais aussi de celle d'une communauté d'artistes qu'elle tient en estime. Associant souvent le texte à l'image, Cécilia Shishan emmène le regardeur vers les coulisses d'un *moi* où toute certitude *vire au flou* et se dissout dans le brouillard.

Une balançoire vide, une peluche malmenée, un lit cage, une corde qui serpente, l'objet se pare d'une intensité dramatique. Il joue un rôle aussi décisif que le corps de l'enfant, animé de ses désirs et fantasmes. La figure est isolée, engourdie par le silence. Privée de ses liens de communication, elle fonctionne à la manière d'un microcosme. Le motif du fil et de la corde est significatif dans les toiles et les jouets confectionnés par l'artiste. Il est le lien qui circonscrit ou étouffe mais aussi celui noué autour de l'absence, celui qui garde la mémoire – seul gage d'une identité en passe de se défaire. A la manière de Peter Pan, on est appelé à se "ressouvenir" et à laisser ouvertes d'autres histoires dans l'histoire. **Wivine de Traux**

¹ On pense à l'univers de Lewis Carroll et à son architecture construite pour présenter la perte du corps. "Le corps est aux oubliettes" dit P. Fédida. G. Didi-Huberman en parle dans *La Demeure, la Souche, apparentements de l'artiste*, Les Editions de Minuit, 1999, p 106. ² *La ressemblance par contact*, Georges Didi-Huberman, Editions de Minuit, 2008.

DOMINIQUE VAN DEN BERGH
LE JARDIN NU

JUSQU'AU 19.12.10

CÉCILIA SHISHAN
MURMURE DE L'ÂME

DU 24.12.10 AU 30.01.11

CENTRE CULTUREL JACQUES FRANCK
94 CHAUSSÉE DE WATERLOO
B-1060 BRUXELLES
MA.-SA . DE 11H00 À 18H30,
DI. DE 14H À 17H ET DE 19H À 22H

Série "Entre le mur
et le papier peint", 2008,
Hélène Amouzou -
Collection Fondation SMartBe



L'ENTRE- PRISE "ART"

Le modèle de l'atelier-entreprise a connu ces dernières années, avec le phénomène de starification de l'art contemporain, un regain de vitalité. Que l'on songe à Damien Hirst ou, plus près de chez nous, à la "factory" gantoise de Wim Delvoye. Mais si l'artiste-star qui se mue en patron de P.M.E. peut, sans trop de risques, opter pour le régime de l'indépendant, la situation est bien différente pour les jeunes créateurs travaillant pour lui, et qui bénéficient rarement d'un statut d'employé. Encore un cran en-dessous, se trouvent les artistes qui sont leur propre patron, selon la terminologie consacrée, sans pour autant avoir la possibilité, compte tenu de la faiblesse et de l'irrégularité de leurs revenus, de devenir travailleurs indépendants. Pour Julek Jurowicz, administrateur délégué de Smart, le système de sécurité sociale belge est construit autour de la notion d'activité continue, tandis que les artistes travaillent par projets. Seule une association socioprofessionnelle telle que Smart, qui intègre cette notion, peut aider les créateurs à intégrer (ou à conserver) le complexe "statut de l'artiste", qui a fait ces dernières années l'objet de nombreuses révisions¹. Issue du monde de l'économie sociale, Smart entend se distinguer nettement d'autres acteurs du secteur, telle la branche "art" de la société d'intérim Randstad par exemple. Les missions sont pourtant les mêmes des deux côtés: il s'agit, d'une part, de simplifier au maximum les démarches administratives et, surtout, de garantir le paiement de l'artiste sur une base fixe, et, ce, même si le commanditaire fait défaut. Sur ce point par exemple, Smart et Randstad garantissent chacun le règlement d'une facture dans un délai d'une semaine maximum. Qui dit mieux?

Car bien que J. Jurowicz réfute le terme, c'est bien une forme de concurrence qui est en train de voir le jour, tant le marché est potentiellement énorme. La gestion administrative n'est qu'un aspect du problème: il faut envisager la mise à disposition de services juridiques, l'accompagnement d'un projet en facilitant la location de matériel spécifique, voire même l'accès au micro-crédit à taux concurrentiel, tant l'obtention d'un prêt personnel relève du parcours du combattant pour un artiste sans revenu fixe. Il convient également de pouvoir maîtriser la complexité d'un projet qui implique plusieurs intervenants, et pour lequel chacun d'eux doit être payé. Smart travaille sur tous ces domaines, et envisage d'exporter son modèle vers d'autres

Depuis deux ans, la Fondation SMartBe constitue une collection d'œuvres d'art contemporain en lien avec sa mission et de ses objectifs, la représentation et la défense des artistes et des intermittents. Autoportraits, portraits d'autres artistes, créations relatives à des artistes fictifs, citations et évocations d'œuvres, sont les axes de développement de cette collection qui mélange les disciplines, les esthétiques, les générations et les artistes qu'ils soient émergents ou internationalement reconnus.

En 2002, les Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique organisaient une exposition intitulée *L'entreprise Brueghel*. Légèrement sacrilège, le titre rappelait une réalité propre aux arts plastiques, souvent occultée par le mythe romantique du génie isolé: l'artiste, en particulier lorsqu'il parvient au sommet, doit s'entourer de collaborateurs. Son œuvre devient entreprise commune bien qu'il puisse, à lui seul, en revendiquer la paternité.

Cette situation, si elle fournit matière à réflexion aux historiens de l'art ("atelier de", "avec la participation de", ...), suscite de nos jours des questions d'une toute autre nature: quel est le statut social des différents membres de l'entreprise "art"?

Comment éviter qu'ils ne se retrouvent exclus d'un système de sécurité sociale auquel ils ont droit, sachant que le législateur n'a pas pu (ou pas voulu) prendre en compte les particularités de leur "entreprise"?

WWW.SMARTBE.BE

pays de l'Union européenne. Une antenne existe déjà en France, mais seuls quelques-uns de ses "outils" conçus pour la Belgique sont applicables au cadre français, en raison de l'hétérogénéité des régimes de sécurité sociale en Europe. Dans cette optique, le projet "SmartEU" poursuit un but clairement politique, celui de faciliter la mobilité culturelle entre les pays de l'Union, en s'assurant que les artistes bénéficient partout du meilleur statut. Il s'agit de faire profiter d'autres pays de l'expérience acquise au niveau belge: "Des structures locales sont mises sur pied avec des partenaires de terrains, intermédiaires, qui gèrent quotidiennement le travail administratif des professionnels des métiers de la création. Avec leurs connaissances sectorielles et/ou implantation géographique, SMartBe propose d'adapter en partenariat, au niveau national, les outils et services développés en Belgique et en France aux différents cadres réglementaires et légaux nationaux." Une forme de lobbying à l'issue incertaine, la mobilité des artistes ne figurant pas vraiment parmi les priorités de l'Union européenne. **Pierre-Yves Desaive**

¹ Voir notamment Dany Devos et Yasmine Kherbache, *Le statut de l'artiste en Belgique: insécurité juridique et sociale*, in *l'art même*, #14.

“Kisses, The Government”. Ces trois mots imprimés dans une police “courrier” assortis d’un paraphe semblent avoir migré du recto au verso de la carte postale.

Le contraste entre l’affectueux “Kisses” et l’impersonnel “The Government” rejoint celui qui existe entre la liberté graphique du paraphe et la statique du caractère d’imprimerie, entre intimité et distance, chaleur et indifférence. Au recto, la zone réservée à l’écriture est imprimée dans les trois langues en usage à Bruxelles - français, anglais, néerlandais - et dans les trois couleurs du drapeau belge. Elle nous informe que be-DIX-TIEN est un code postal pour les citoyens et nous invite à rejoindre “la XX^e commune de Bruxelles”.

Cette carte est l’œuvre du duo d’artistes Simona Denicolai et Ivo Provoost. Sa dualité, sa lecture plurielle, son immédiateté en font l’emblème du projet be-DIX-TIEN qui fait désormais l’objet d’une édition réunissant vingt-huit cartes postales.

B-1010/be-DIX-TIEN

PASSA PORTA
MAISON INTERNATIONALE
DES LITTÉRATURES
46 RUE ANTOINE DANSAERT,
B-1000 BRUXELLES,
T+32 (0)2 226 04 54
WWW.PASSAPORTA.BE

DU 2.12.10 AU 10.01.11
(VERNISSAGE LE 9.12 À 19H)

de déterminer quelle instance entre en jeu. Cette situation est cependant extrêmement féconde puisqu’elle joue en permanence avec les notions de frontières, de traductions, d’interstices qui sont des éléments particulièrement productifs de l’art au présent.

Le point de départ de be-DIX-TIEN est la cité administrative de l’Etat. Cet immense paquebot qui s’étire entre la rue Royale et le boulevard Pachéco relève d’une véritable “histoire belge”. Conçu dans les années 50 pour centraliser tous les services de l’Etat, sa construction débutera en 1958 et se terminera, suite à de nombreux retards, en 1983, alors que la Belgique est déjà régionalisée et en cours de communautarisation. Au début du vingt-et-unième siècle, l’ensemble qui a toujours été sous-occupé et sous-employé nécessitait d’importants travaux de rénovation. L’état fédéral préféra le vendre à Breevast, une société privée hollandaise. Cette transaction focalisa l’attention de différents acteurs² et permit à Emmanuel Lambion de découvrir que le code postal - 1010 - attaché au site se trouvait désormais libre et flottant. Il pouvait devenir celui d’une vingtième commune bruxelloise imaginaire, sans territoire et sans bourgmestre, que des communautés humaines (sans-papiers, enfants, artistes, chômeurs, ...) auraient toutefois pu peupler symboliquement.

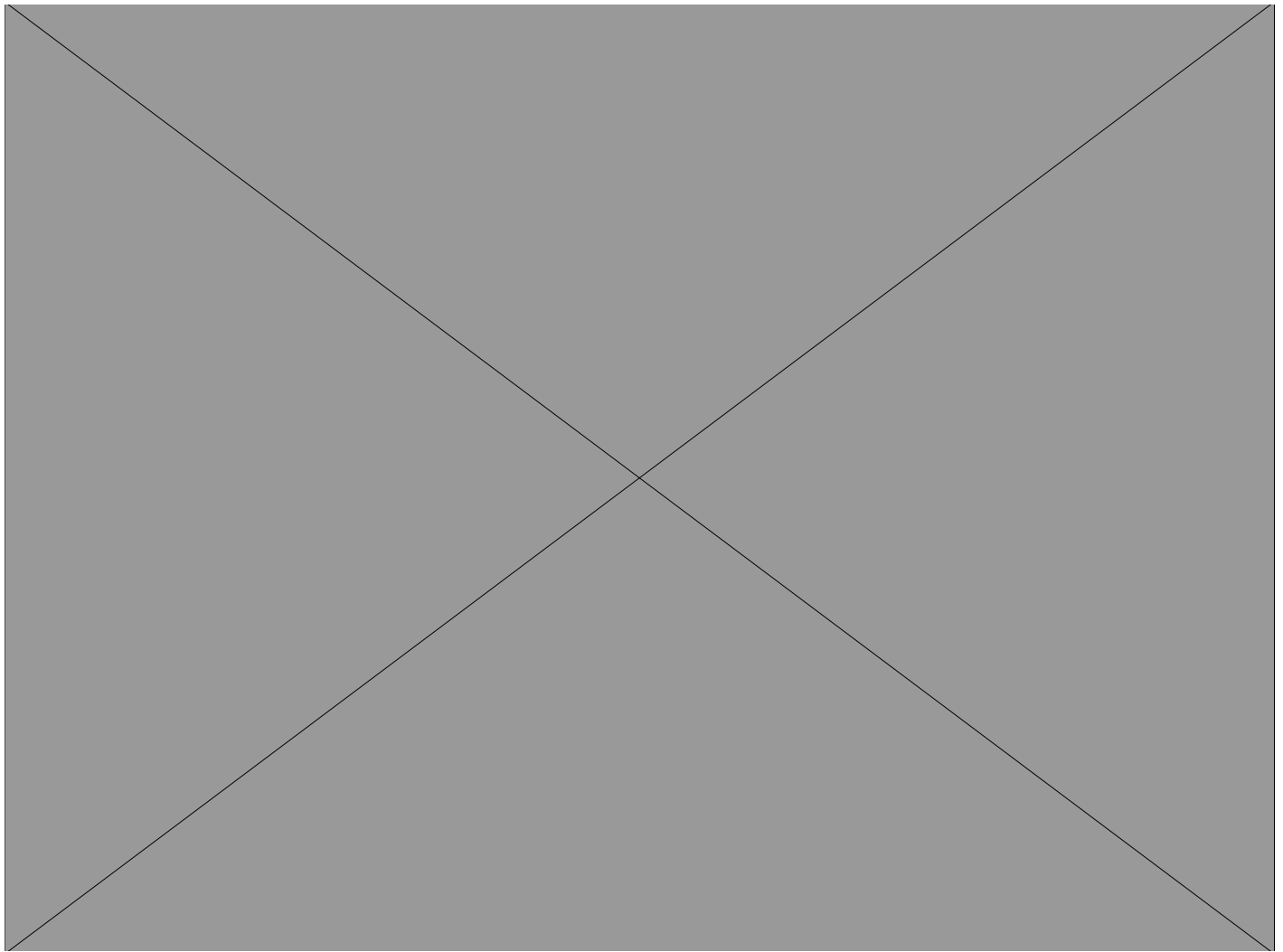
En 2006, dans le contexte de la Fête de la Communauté française, Emmanuel Lambion propose à des artistes³ de concevoir une carte postale pour ce code postal si particulier (symétrique, le deuxième de Belgique par ordre croissant, ...). Il le transcrit en “be DIX-TIEN” et appelle à peupler cette commune imaginaire, symbole virtuel de Bruxelles⁴. Comme il l’énonce, “*Bruxelles, tant au niveau transrégional, national ou international est une capitale effective, mais pas affective. Il faut l’investir de projections, de rêves, la surinvestir pour créer entre la ville, ses habitants et ses utilisateurs le lien manquant*”. Une deuxième édition de huit cartes aura lieu en 2009 à l’occasion du vingtième anniversaire de la Région bruxelloise et une troisième en 2010. Que ces cartes soient réalisées pour l’occasion ou qu’il s’agisse de la réappropriation d’un élément existant, elles ouvrent toutes à une lecture plurielle, livrant tels des catalyseurs rêves et réflexions sur le devenir de Bruxelles en une vision métaphorique de la ville comme entité à la fois ouverte, enclavée et multiculturelle. L’édition, tirée en 1010 exemplaires, regroupe les 28 cartes réalisées à ce jour, dans un petit classeur conçu par Donuts. Ce choix éditorial permettra à chacun de les manipuler et de créer ses propres combinaisons. Elles sont accompagnées de l’histoire du projet et de notices ainsi que de textes signés Luk Lambrecht, Olivier Bastin, Laurence Vielle et Laurent Liefvooghe. be DIX-TIEN est emblématique du travail d’Emmanuel Lambion. Le projet repose sur un concept que le curateur a forgé en regard d’un “ici et maintenant” et se développe dans un dialogue complice avec les artistes. Tenace et inscrit dans la durée, il prend corps en s’insinuant dans un contexte politico-culturel mouvant et en y réagissant. L’édition est une étape importante du processus qui va désormais mettre à l’avant-plan un aspect plus participatif du projet. Ainsi, comme s’en explique Emmanuel Lambion, “*J’aimerais bien faire réagir tout le monde par rapport au côté ludique, à la signification du projet. C’est quelque chose que je voudrais développer avec des partenaires ou, pourquoi pas, dont je souhaiterais que d’autres s’emparent. Si le projet continue à se développer, ce sera de cette façon là.*” **Colette Dubois**

¹ A son actif : *Biennale of the biennales, Park 58*, la programmation de la Maison Grégoire (Bruxelles), *Found in Translation* à la galerie Elaine Levy (Bruxelles) ² Voir, entre autres, l’organisation d’un Pleinopenair, *Occupied*, film de Peter Downsborough, *La cité dans tous ses états* de Jacques Borzykowski et Vincent Cartuyvels et *Histoire(s) d’une utopie à vendre* d’Yves Cantraine. ³ Simona Denicolai & Ivo Provoost, Michaël Dans, Emilio López-Menchero et Christophe Terlinden. ⁴ Nous sommes, à l’heure où j’écris ces lignes, 210 citoyens de be DIX-TIEN. Pour devenir citoyen : www.b-1010.be

CURATING BRUSSELS

be-DIX-TIEN,
Agnès Geoffray,
Les Encastrés, 2005

be-DIX-TIEN fait partie de Bn PROJECTS¹, une plateforme de création et d’expérimentation créée par Emmanuel Lambion. Celle-ci conçoit et organise des projets d’exposition et d’édition de même que développe des projets-concepts pour l’espace public. Si Bruxelles en constitue le point de départ et d’arrivée, c’est autant ce que la ville recèle de potentialité et d’utopie que sa réalité quotidienne qui anime les projets que la structure met en œuvre. En outre, Bn PROJECTS pose l’accent sur une pratique curatoriale qui, en privilégiant la flexibilité, le nomadisme et l’expérimentation - il s’agit pour chaque manifestation de répondre à un contexte singulier -, se nourrit du dialogue fécond entre artiste et commissaire. Entre la plateforme, le curateur et ses projets, l’intrication est telle qu’il est parfois malaisé



Jacqueline Mesmaeker,
Matthis, 2002
(captation d'écran)

PÉRIPÉTIES, INCIDENTS, REBONDISSE- MENTS

JACQUELINE
MESMAEKER
ET LES
VARIATIONS
DE L'ENTRE-IMAGE

“C'est entre les images que s'effectuent, de plus en plus, des passages, des contaminations, d'êtres et de régimes: ils sont parfois très nets, parfois difficiles à circonscrire et surtout à nommer. Mais il se passe aussi entre les images tant de choses nouvelles et indécisées parce que nous passons aussi, toujours plus, devant des images, et qu'elles passent toutes d'autant plus en nous, selon une circulation dont on peut essayer de cerner les effets.”¹

Si cet entre-deux des images, décrit par Raymond Bellour, s'ancre parfaitement dans la production d'œuvres contemporaines en général, il semble littéralement s'incarner dans les œuvres en mouvement de JACQUELINE MESMAEKER (Uccle, 1929), éditées par les éditions Gevaert sous un titre intrigant mais parfaitement adéquat: *Les Péripéties*.

Intrigante, la création artistique de Mesmaeker l'est tout autant. Artiste protéiforme, inclassable, son travail discret s'étend sur plusieurs décennies par touches, sans jamais se laisser pleinement saisir. Insaisissable aussi, son parcours ; styliste, diplômée en peinture et espace tridimensionnel à La Cambre en 1967, professeur successivement à l'Ecole des Beaux-Arts de Wavre, La Cambre puis à l'ERG, elle s'illustre dans des expositions depuis le milieu des années 70. Que ce soit dans des présentations collectives ou individuelles, c'est d'abord la diversité qui pourrait caractériser, dans une tentative de définition un peu floue, son oeuvre ; dessins, peintures, sculptures, installations, images en mouvement et interventions sur différents supports (photographies, livres, murs, etc.) se succèdent, et finissent par s'entremêler pour former une cartographie plurielle et sinueuse. Des créations marquées par une oscillation volontairement placée là, brouillant à la fois les oeuvres elles-mêmes, mais aussi notre regard de spectateur trop habitué à un horizon d'attente clair et déterminant. Dans ces fragments cristallins où le sens se dérobe parfois, Mesmaeker construit un nombre impressionnant de ponts avec l'art, le temps, le mouvement. Ces liens sont pourtant loin d'être balisés, ne tenant ni de la citation, ni de l'emprunt, mais créant de nouveaux rapports propres au travail de l'artiste.

En 1979, Jacqueline Mesmaeker écrivait déjà "*Filmer, c'est capter. Projeter, c'est peindre. Il faut tout faire pour que la capture s'éparpille, investisse un mille-feuille. (...) particules multidirectionnelles, en mouvements non orientés, sans début, ni fin*".² Quelque 30 ans plus tard, l'édition DVD de ses oeuvres vidéo renvoie à cet esprit de travail sur l'image projetée et à présent capturée par le support d'un objet reproductible. Mais la capture cinématographique n'est finalement qu'illusoire puisque Mesmaeker cherche à la rendre, paradoxalement, indomptable au travers de 'péripiétés' – ces incidents imprévus, ces petits rebondissements qui viennent troubler l'oeuvre et nos structures perceptuelles.

Comme dans la plupart de ses oeuvres, toute la complexité de la vision provient ainsi d'abord du caractère souvent faussement saisissable de ce qui nous est montré. Le regard bascule, vacille systématiquement entre ce qui est reconnaissable et un élément étranger, qui vient brouiller la vision et le sens. Car il s'agit toujours, au fil des oeuvres, de 'désorienter le support' ; en rajoutant une lampe de poche au centre de l'image, qui projette son faisceau vers le spectateur (*Transfo* pour l'exposition *Tectonic*' 84 à Liège), ou en mettant en scène une 'présence floue' "*par de légers reflets de lampes à la surface de photographies d'un ciel et d'une mer évoquant par cet effet de coïncidence poétique le scintillement des feux d'un navire en détresse*" (*L'androgyne* en 1993).³ L'altération s'impose dès lors à la fois vis-à-vis de l'oeuvre, du support, mais aussi, et surtout, au niveau du regard spectatorial, lui aussi désorienté, puis réorganisé, repensé au travers de cette variante significative. Comme le précise Pierre Sterckx, "*la place du spectateur n'est pas plus unique dans cet environnement que celle de l'image. Il s'est lui aussi démultiplié, dissout, parcellisé, devenu fragment parmi les fragments, œil dedans et dehors, ayant perdu les privilèges de la distance pour découvrir (enfin !) les joies du mélange*".⁴

L'ensemble de ses vidéos joue sur les mêmes lignes de force, venant troubler nos certitudes, interrogeant le cinéma et ses composantes (la captation, la projection, la lumière) en les mêlant à des éléments picturaux, sculpturaux, architecturaux. Il s'agit d'abord de s'interroger sur l'idée d'enregistrement soi-disant mécanique de la caméra. Ainsi, dans *Caméra non assistée* (1996-2010), ce qui devrait engendrer une captation littérale et directe, tient en réalité d'un débordement plastique et imaginaire, superposant plusieurs strates temporelles. Mesmaeker joue en effet avant tout sur la durée, son travail devant "*se lire et se vivre dans le temps*".⁵ Face à ce glissement spectatorial, on retrouve des questionnements énoncés par Chantal

Akerman : "*Au bout de combien de temps commence-t-on à la voir cette rue, à la ressentir, à laisser aller son imaginaire (...). Je sais aussi qu'au bout d'un certain temps, on glisse doucement vers quelque chose d'abstrait. Mais pas toujours. On ne voit plus un couloir, mais du rouge, du jaune, de la matière (...). La matière même de la pellicule. Dans une sorte de va-et-vient entre l'abstrait et le concret*".⁶ L'image en mouvement s'ouvre alors à d'autres formes de perception, à de multiples strates, mêlant la chose-là et l'invisible.

1998 (1995) reprend parfaitement cette idée, tout en en proposant une variation ; cette caméra posée sur le monte-charge d'un musée dans un mouvement ascendant puis descendant, révélant là un mur de brique, un sol ou de la lumière crue, tient du dispositif le plus simple. Pourtant, il joue bien avec les limites de la captation et de la reconnaissance ; on y voit ce que Denis Gielen nomme le 'jeu de l'éclipse' et "*les lents balancements entre l'apparition et la disparition qui subjuguent les spectateurs*".⁷ Plus encore, le dispositif permet de révéler une essence picturale : les matières, les surfaces, les figures, les ombres qui se déplacent et la lumière – point de rencontre et de balancement ultime avec l'essence du cinéma cette fois.

La lumière et son absence se retrouvent dans "*La pêche à la lumière*" (2007), mais aussi *Last Shot* (2006-2010) qui semble prendre à contre-pied les oeuvres passées en imposant au cœur de l'image non pas un faisceau lumineux, mais bien un soleil noir, ombre qui s'impose en surimpression sur la mer, une architecture, les airs. La création des oeuvres s'étend souvent sur plusieurs années, voire décennies ; le temps est donc un facteur essentiel, tant au niveau de la création que de la perception, puisqu'une forme d'homogénéité d'ensemble contredit l'éparpillement temporel ; c'est le cas dans *Caméra empruntée* (1997-2001) ou *I am a foot fan* (1979-2009) qui répète des plans usés de multiples footballeurs tapant dans un ballon invisible. Dans *Petrus Alexiowitz* (1996-2010), Mesmaeker s'engage dans le travail minutieux de ramener à la surface les traces d'un fait datant de 1717 (la venue de Pierre Le Grand à Bruxelles), dans une juxtaposition passé-présent, Histoire et contemporanéité.

Enfin, l'idée d'*entre-images* prend également tout son sens dans deux de ses oeuvres *Matthis* et *Naoïse* (2002). Ces deux oeuvres, courtes et muettes, qui filment respectivement en plan frontal et fixe deux jeunes garçons irlandais roux, assis derrière une table devant un fond uni, l'un en débardeur se lavant les mains au savon dans une bassine blanche, l'autre coupant maladroitement une pomme, après avoir enfilé des gants verts. Rien n'est imposé, mais la filiation aux toiles d'Holbein le jeune s'infilte dans les couleurs qui se répondent (les cheveux roux, le fond et les gants vert), la simplicité des gestes et la frontalité du cadrage. Bien loin de toute nostalgie dans leur rapport au passé, ces oeuvres fascinantes dans leur simplicité tiennent bien de l'*entre-images*, appartenant à plusieurs strates temporelles, entre cinéma et peinture, "*parfois mémoire, parfois souvenir, ou trace, dédale, écran, fantasme (...)*".⁸

Muriel Andrin, Université Libre de Bruxelles

¹ Raymond Bellour, *L'entre-images 2 (Mots, images)*, Paris : P.O.L. Editeur, 1999, p.10. ² Notes de l'artiste, juillet 1979, page 10 (dossier consultable au Centre de Documentation des Arts Plastiques, centre.doc.arts.plastiques@iselp.be). ³ Denis Gielen, "Les affinités Magritte aujourd'hui" dans *Magritte en compagnie – Du bon usage de l'irrévérence*, Bruxelles, Editions Labor, p.85. ⁴ Pierre Sterckx, "Les poisons/les oiseaux" dans "Jacqueline Mesmaeker", catalogue d'exposition "*de Vleeshal, Middelburg*", Janvier 1982. ⁵ Philippe-André Rihoux, *Tectonic*'84, catalogue d'exposition, Liège, 1984, p.51. ⁶ Chantal Akerman, *Autoportrait en cinéaste*, Paris : Centre Pompidou/Cahiers du cinéma, 2004, pp. 35-36. ⁷ Denis Gielen, op.cit. Il parle en réalité de *L'androgyne*, mais sa description est étrangement aussi en parfaite adéquation avec *1998*, nous éclairant sur la cohérence du projet de Mesmaeker au fil des ans. ⁸ Pierre Sterckx, op.cit.

DVD "LES PÉRIPIÉTIES"

EDITIONS GEVAERT, 2010
PREMIÈRE ÉDITION DE TROIS CENT
EXEMPLAIRES. CINQUANTE DE CES
EXEMPLAIRES SONT ACCOMPAGNÉS
D'UN LIVRE SIGNÉ ET NUMÉROTÉ
CONÇU PAR L'ARTISTE.
WWW.GEVAERTEDITIONS.BE

PARUTION DE UNTIL IT FITTED! L'INNOCENCE

88 P., FORMAT A4 OBLONG, (SIC)
EDITIONS, ISBN : 978-2-9600632-7-1
UNE SUITE DONNÉE PAR L'ARTISTE À
SON EXPOSITION UNTIL IT FITTED!,
LAQUELLE S'EST TENUE À
ETABLISSEMENT D'EN FACE
DU 24.03 AU 28.04.2007

Fermé pendant plusieurs mois (pour travaux d'aménagement et d'extension), le Centre de la Gravure et de l'Image imprimée rouvre ses salles d'exposition.

Pour l'occasion, il met à l'honneur les dix ans de création au sein de l'atelier de Bruno Robbe. Fruits de rencontres et de collaborations fructueuses entre l'imprimeur-éditeur et une cinquantaine d'artistes d'envergure et d'horizons très diversifiés, estampes originales, livres d'artistes, mais aussi installations conçues pour l'occasion et vidéos liées aux éditions, consacrent l'ingénieuse inventivité de ce grand maître-lithographe.

N° 6 rue de la Liberté

Arthur Robbe ne pouvait rêver plus belle destinée pour l'atelier lithographique qu'il fonde en 1950, dans la petite commune hennuyère de Frameries. Des artistes tels que Lismonde, Gabriel Belgeonne, Antonio Segui, David Nash ou Edmond Dubrunfaut viennent, parfois de loin, dans l'atelier de ce grand imprimeur d'art, reconnu pour son habilité et ses trouvailles dans le domaine de la chromie. Soucieux du devenir de son atelier, Arthur Robbe livre les arcanes de la lithographie à son petit-fils, Bruno. Mordu, ce dernier reprend le flambeau en 1995, sous le nom d'Atelier Bruno Robbe. Agrandis et dotés de nouvelles machines complémentaires aux anciennes presses, les espaces de travail accueillent alors David Nash, Charley Case ou David Tremlett. Rapidement, le désir d'aller vers des artistes dont il admire le travail pousse l'imprimeur lithographe à devenir éditeur. La création des Editions Bruno Robbe, en 1999, atteste de cette nouvelle identité. S'il propose par ailleurs des services en design graphique (affiches, logos, catalogues d'exposition), l'atelier se spécialise dans la conception d'estampes originales à tirage limité et de livres (portfolios, livres-objets) d'artistes contemporains de sensibilités très variées, belges (Edith Dekyndt, Jean-François Octave, Bénédicte Henderick...) et étrangers (Jean-Marc Bustamante, Luciano Fabro, Peter Downsbrough...). Pensée, dessinée et réalisée sur place, chaque œuvre résulte de questionnements et de tâtonnements, hors des sentiers battus, au-delà des limites et des conventions techniques. Au service de l'artiste et soucieux de traduire au mieux son propos, Bruno Robbe ose la transgression et n'hésite pas à mixer les procédés ancestraux (lithographie, linogravure, taille-douce) aux nouvelles technologies (impression numérique, photo-litho). Dans ces moments de recherche et de création, l'atelier est transmué en laboratoire expérimental et synergique. Rien n'y est prédéfini, ni

PIERRE - PAPIER - LITHO

Pierre – Papier – Litho.
*Dix ans d'édition et d'impression à l'atelier
Bruno Robbe*, cat. de l'exposition,
Centre de la Gravure et de l'Image
imprimée, La Louvière, 2010-2011

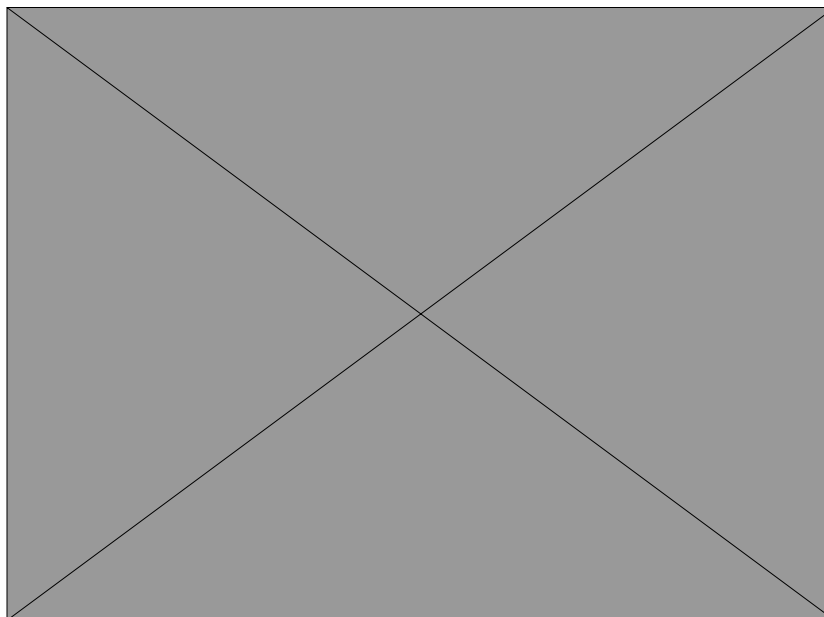
définitif. Tout se joue dans l'immédiateté, la réciprocité, les affinités. Originale et multiple, l'œuvre conçue se destine à plusieurs vies, simultanément, en différents lieux.

N° 10 rue des Amours

Bruno Robbe et le Centre de la Gravure et de l'Image imprimée partagent la même passion pour l'estampe. Ils la font vivre et lui donnent ses lettres de noblesse dans le champ de l'art contemporain. L'un et l'autre agissent entre patrimoine et création, perpétuation du passé et projection dans un futur en marche. Tandis que le premier œuvre à la conception et à la diffusion de l'art imprimé, le second multiplie les actions de sensibilisation. Outre ses fonctions muséales (constitution, conservation et présentation de collections), le Centre réalise des publications et produit de nombreuses expositions, intra ou extra-muros. En travaux depuis 2009, il dévoilera sa nouvelle aile muséale en février 2011. Dotée d'une superficie de 1000 m², cette extension sera notamment dédiée à la conservation des collections et aux activités éducatives et scientifiques. Lors du lancement officiel de ce vaste chantier, Bruno Robbe s'est vu confier l'impression de la première pierre symbolique, en l'occurrence lithographique. Destinée à être scellée dans les murs de l'extension lors de son inauguration, cette pierre deviendra du même coup la dernière, en un bel effet miroir. C'est tout naturellement Bruno Robbe que le Centre a souhaité mettre à l'honneur à l'occasion de la réouverture de ses salles d'exposition, fraîchement dotées de systèmes d'éclairage et de climatisation conformes aux normes de l'ICOM¹.

Déployé sur trois vastes niveaux, le parcours commence d'entrée de jeu, dans la vitrine du Musée, avec une projection vidéo de **Benoît Félix**, issue du cycle *borderline*. Le rapport entre soi et l'autre, le dedans et le dehors, se solde par une absorption dans l'œuvre, éternellement recommencée. En écho au film, la lithographie *Hors de Soi* explore les notions de découpage, de bordure et de jointure, en une mise en jeu du dessin comme objet réel, sculptural et installatif, en des possibilités d'implication multiples. Avec *La couleur n'existe pas* de **Bernard Villers**, la découpe du papier ouvre à l'irréalité, en d'impalpables halos colorés reflétés sur le mur. L'immatérialité de la couleur et de la lumière agit encore dans l'œuvre perceptive d'**Ann Veronica Janssens**. Écrit en surimpression, le texte "*une image différente dans chaque œil*" renseigne sur le phénomène de persistance rétinienne produit par l'image, en une belle mise en abîme de sa nature "imprimée" et "reproductible". Ailleurs, le travail se fait davantage expérimental, en une transgression des techniques traditionnelles, à l'instar des phytogravures de **Bob Verschuere**, lithographies conçues à partir de végétaux pliés comme des origamis, encrés et pressés sur la pierre. Par essence éphémère, le travail de cet artiste trouve en l'image imprimée une voie de matérialisation et de diffusion. Pour la conception de *Think Tank* de **Didier Mahieu**, petits objets mémoriels agencés dans des boîtes en bois, le plâtre se substitue au papier comme support de l'image. A contrario, l'image se dématérialise et la mémoire s'efface dans les œuvres d'**Angel Beatove**, interventions sur d'anciens portraits photographiques glanés sur les marchés. Le souvenir et l'identité se perdent dans la noirceur de visages anonymes annihilés.

La visite du deuxième niveau s'ouvre sur le film de **Charley Case** *Pierre Papier Litho* (2010, 15'). Habitué de l'atelier de Bruno Robbe, avec qui il a réalisé plus de 150 estampes, l'artiste passe ici derrière la caméra pour filmer le travail de son ami **Jean-Luc Moerman**, lors de la création et de l'impression de ses toutes premières estampes. Inspirée de l'atmosphère sonore de l'atelier lors de ces séances de travail, l'illustration musicale est signée Rodolphe Burger, figure majeure de la scène rock française. De la naissance du dessin sur la pierre fraîchement grainée, à son encrage et son impression sur le papier, le film capte la magie d'une œuvre en gestation et celle



Damien De Lepeleire,
Sex, drugs & olive oil, 2006

du procédé lithographique, basé sur le phénomène chimique de répulsion entre l'eau et le corps gras de l'encre. Le dialogue entre Charley Case et Jean-Luc Moerman se poursuit dans l'exposition, où ils partagent un espace qui leur est presque entièrement dédié. Le second est intervenu *in situ*, en de vastes tatouages muraux aux formes hybrides et proliférantes, sur lesquels sont apposées ses lithographies. Cher à Bruno Robbe, le mélange des genres couronne ce beau parcours au troisième niveau, largement investi par les œuvres colorées et lumineuses de **Damien De Lepeleire**. Outre la série *Ce qu'a vu Monet*, composée de 25 lithos rehaussées, issues d'une résidence à Belle-Île-en-Mer (2003-2005), il présente une vaste installation murale intitulée *Arbre impérial* (2005-2010), sorte de papier peint constitué d'exemplaires uniques. En regard de livres et de portfolios de **Sylvie Canonne**, **Robert Quint** ou **Olivier Leloup**, les œuvres de **Jacques Charlier**, **Jean-François Octave**, **Patrick Corillon** ou **Miam Monster Miam** instaurent un lien entre arts plastiques, écriture, musique, vidéo et image imprimée. Coéditée par Bruno Robbe et le Centre de la Gravure, la publication qui accompagne l'exposition prend la forme d'un objet hybride, entre le livre et le journal, prolongement de leur entreprise commune de diffusion de la création. Passeur de tradition mais féru d'innovation, Bruno Robbe fait exister l'art imprimé dans sa contemporanéité et sa multiplicité.

Sandra Caltagirone

¹ ICOM (International Council of Museums). <http://icom.museum/>

PIERRE - PAPIER - LITHO

DIX ANS D'ÉDITION ET D'IMPRESSION À L'ATELIER BRUNO ROBBE
Marcel Berlangier, Jean-Marc Bustamante, Charley Case, Jacques Charlier, Gaëlle Chotard, Patrick Corillon, Edith Dekyndt, Damien De Lepeleire, Peter Downsbrough, Luciano Fabro, Benoît Félix, Emmanuel Grenard, Bénédicte Henderick, Benoît Jacques, Ann Veronica Janssens, Lismonde, Didier Mahieu, Vincent Mauger, Jean-Luc Moerman, Miam Monster Miam, David Nash, Jean-François Octave, Pierre Picron, Robert Quint, Jean-Pierre Ransonnet, David Tremlett, Bruno Vandegraaf, Jan Van Imschoot, Bob Verschuere, Bernard Villers, Laurence Vray, ...
CENTRE DE LA GRAVURE ET DE L'IMAGE
IMPRIMÉE DE LA COMMUNAUTÉ
FRANÇAISE DE BELGIQUE
10 RUE DES AMOURS
B-7100 LA LOUVIÈRE
T+32 (0) 64 27 87 27
WWW.CENTREDELAGRATURE.BE

JUSQU'AU 23.01.11

BRUNO ROBBE ÉDITIONS

6/B, RUE DE LA LIBERTÉ
7080 FRAMERIES
WWW.BRUNOROBBE.COM

Visite guidée de l'exposition par Bruno Robbe couplée à la visite de son atelier à Frameries le dimanche 12.12.10 (de 11h à 17h avec, pour point de départ et de retour, le Centre de la Gravure et de l'Image imprimée)
Visite de l'atelier de Bruno Robbe à Frameries le dimanche 9.01.11 de 10h30 à 12h30
Visite guidée de l'exposition par Bruno Robbe le dimanche 16.01.11 à 11h
Concert 'Miam Monster Miam' le vendredi 26.11.10 à 20h - Nocturne de 18h à 21h
Infos et réservations au service éducatif :
Tél. +32 (0) 64 27 87 21
edu@centredelagrature.be

L'ART MÊME

EXPOS
EXTRAMUROS
49-50

LIEUX
SOUTENUS
PAR LA COMMUNAUTÉ
FRANÇAISE
54-57

PRIX
& CONCOURS
58-59

DU CÔTÉ
DE LA COMMUNAUTÉ
FRANÇAISE
63

EXPOS
INTRAMUROS
51-53

BIBLIO
60-62

AGENDAS ETC

DOSSIER: LES MANIFESTES

- 04** Au sujet de quelques déplacements et de la disparition de la forme manifeste
- 07** Mort et renouveau du manifeste dans l'Amérique des années 1960
- 10** Des noms pour manifestes
- 13** Léger dérapage contemporain du manifeste à la manifesta@tion
- 16** Le Manifeste aujourd'hui : une plastique contemporaine ?
- 18** Le temps des manifestes

EXTRAMUROS

- 19** Isabelle Arthuis
Le second temps de l'image
- 20** ABC - Art Belge Contemporain
- 22** Dominique Castronovo et Bernard Secondini
Loupe the loop
- 23** Patrick Everaert
La veille d'une sentinelle
- 24** Manifesta 8.
Que pasa aquí coño ?
- 26** Biennale de Saint-Etienne
Beam me up, Scotty!
- 28** Prix Fernand Baudin

IN SITU

- 29** Congrès. Un au-delà aux sentiers battus

INTRAMUROS

- 31** Wim Delvoye
Knocking on heaven's door
- 32** Francis Alÿs
L'exposition à voir
- 34** Cécile Massart
Le paysage inconscient
- 35** Maria Duckers
Diaphanes : dialogues spatio-chromatiques
- 36** Gilbert Fastenaekens
Reconductions photographiques
- 37** Sophie Benoot
Blue meridian

38

MINISTÈRE DE
LA COMMUNAUTÉ
FRANÇAISE
Direction générale
de la Culture
Service général
du Patrimoine culturel
et des Arts plastiques

44, Boulevard Léopold II
B-1080 Bruxelles
T +32 (0)2 413 26 81/85
F +32 (0)2 413 20 07
www.cfwb.be/lartme

l'art même
Trimestriel
#49
Décembre 2010 –
Février 2011
Gratuit
7500 exemplaires

RD
Autorisation de fermeture
Bruxelles X - 1/487

Dépôt Bruxelles X