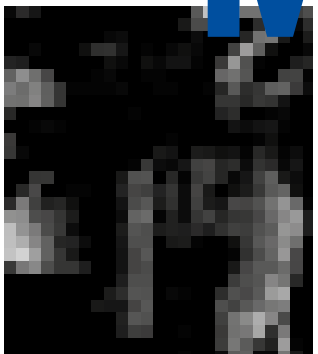
CHRONIQUE
DES ARTS PLASTIQUES
DE LA FÉDÉRATION
WALLONIE-BRUXELLES

1er
TRIMESTRE
2015

64

L'ART MEME



FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES

La Fédération Wallonie-Bruxelles/ 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 Fédération Wallonie-Bruxelles est le premier partenaire de tous les artistes et de tous les publics. Elle affirme l'identité culturelle des Belges francophones.

ÉDITEUR RESPONSABLE
André-Marie Poncelet
Administrateur général de la Culture
44 Boulevard Léopold II,
1080 Bruxelles

RÉDACTRICE EN CHEF
Christine Jamart

SECRÉTAIRE DE RÉDACTION
Pascale Viscardy

GRAPHISME
Pam&Jenny

Pour nous informer de vos activités:
pascale.viscardy@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.

ONT COLLABORÉ
Muriel Andrin
Lotte Arndt
Raya Baudinet-Lindberg
Sandra Caltagirone
Laurent Courtens
Véronique Danneels
Emmanuel d'Autreppe
Alain Delaunois
Jérémie Demasy
Eric Dumont
Benoît Dusart
Léa Gauthier
Aliocha Imhoff
Emmanuel Lambion
Anaël Lejeune
Olivier Mignon
Estelle Nabeyrat
Magali Nachtergael
Laurence Pen
Sébastien Pluot
Kantuta Quirós
Septembre Tiberghien
Tristan Trémeau
Maïté Vissault
Diane Watteau

CONSEIL DE RÉDACTION
Chantal Dassonville
Bruno Goosse
Bénédicte Henderick
Renaud Huberlant
Annie Lahure
Anaël Lejeune
Anne-Françoise Lesuisse
Toma Muteba
Eric Van Essche
Maïté Vissault
Jean-Philippe Van Aelbrouck

64

EDITO

En regard de ces dernières années qui ont vu le développement de plateformes d'études curatoriales et conforté la mise en place d'un doctorat en art, qu'en est-il du *curating* comme mode de production ou de réévaluation de savoirs ?
Outil sans pareil en ce qu'il est capable d'œuvrer à la mise en relation des pratiques et des discours, des savoirs visuels et textuels, des sources historiques et scientifiques, des cultures savante et populaire, locale et "glocale", le commissariat d'expositions se révèlerait ainsi, comme le suggère *le peuple qui manque*, apte à dessiner de nouvelles "*cartographies cognitives*" et à opposer à un art dit global la diversité de nouveaux "*régimes géoesthétiques*". Telle est l'entame de cette dernière livraison de *l'art même* qui se penche sur quelques enjeux cruciaux et actuels du *curating* au travers de pistes de réflexion engageant, entre autres, les notions de traduction inhérente à la nécessaire prise en considération de la dimension éthique des dialogues entre l'œuvre et son contexte, de fiction immersive, narrative ou spéculative, voire de pensée anthropophage s'agissant des indispensables réévaluations post-coloniales. Autant de modes d'approche qui tendent à en garantir l'ouverture, l'effectivité et la pertinence.

Christine Jamart, Rédactrice en chef

CURATING RESEARCH

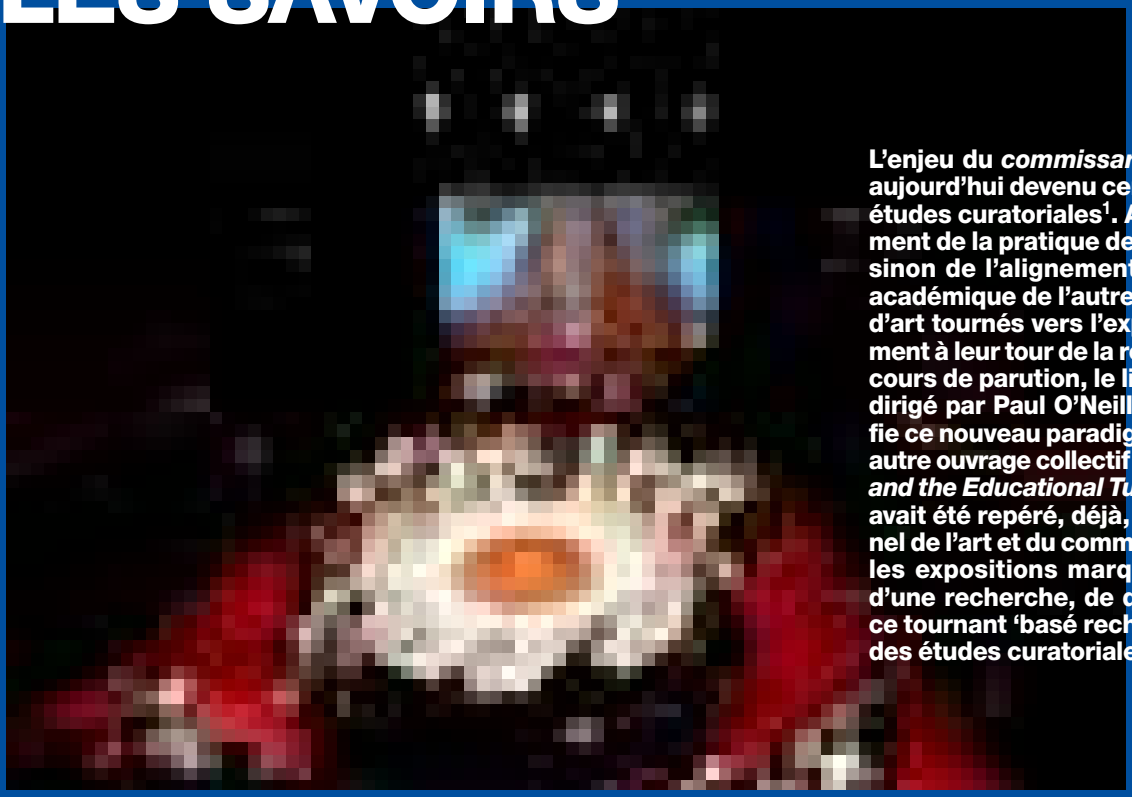
POUR UNE DIPLOMATIE ENTRE LES SAVOIRS

"L'idée, c'est une scénographie, vous avez parfaitement raison, c'est une espèce de fiction diplomatique."

Bruno Latour

"La théorie, ça ne se totalise pas, ça se multiplie et ça multiplie."

Gilles Deleuze, entretien avec Michel Foucault, 4 mars 1972



Yael Bartana - *The First International Congress of the Jewish Renaissance Movement in Poland*, Biennale de Berlin, 2012
courtesy de l'artiste et Bartana Studio

L'enjeu du *commissariat* de la recherche est aujourd'hui devenu central dans le champ des études curatoriales[1]. A la suite du rapprochement de la pratique de l'art avec la recherche, sinon de l'alignement de l'un sur le modèle académique de l'autre[2], de nombreux centres d'art tournés vers l'expérimentation se réclament à leur tour de la recherche[3]. Tout juste en cours de parution, le livre *Curating Research*, dirigé par Paul O'Neill et Mick Wilson, identifie ce nouveau paradigme, après l'édition d'un autre ouvrage collectif ayant fait date, *Curating and the Educational Turn,* en 2010, dans lequel avait été repéré, déjà, un tournant éducationnel de l'art et du commissariat. Aussi, si toutes les expositions marquantes sont le produit d'une recherche, de quelle spécificité relève ce tournant 'basé recherche' des pratiques et des études curatoriales?

Travaux préparatoires à l'évènement "*Au delà de l'Effet-Magiciens*" (2015).
dir: Aliocha Imhoff & Kantuta Quiros
Scénographie Adel Cersaque

A la suite de la réalisation de nombreux projets (symposiums, expositions, workshops, etc.) que nous avons menés ces dernières années au sein de la structure curatoriale *le peuple qui manque*, l'enjeu réflexif du geste curatorial comme mise en scène et site de production de savoirs est devenu, au coeur de notre pratique, à son tour, central. Nous aimerions livrer ici, non, tant un panorama théorique de ce tournant cognitif du commissariat que proposer une modalité de travail à partir de laquelle nous envisageons d'œuvrer à l'avenir.

S'il est souvent admis que l'exposition de recherches (fussent-elles artistiques ou universitaires) relève d'abord d'une restitution de celles-ci dans le champ visuel sous une forme narrative et spatiale, le tournant curatorial 'basé recherche' engage plus largement une réflexion sur les formes de savoir et les compétences spécifiques développées au cours de l'histoire du commissariat. En effet, si les études curatoriales se bornent souvent à l'étude des expositions, il nous intéressera de considérer plus largement et, à la suite de Paul O'Neill, parmi d'autres, les pratiques discursives (colloques, forums, plateformes de discussions, ateliers, écoles temporaires, etc.) comme relevant tout autant du commissariat, excédant le médium historique de celui-ci et les seules fonctions d'accrochage et de scénographie d'œuvres d'art. De même qu'il serait nécessaire de réévaluer comme telles les formes fictives de commissariat telles que le musée imaginaire, encore récemment revisité par Georges Didi-Huberman[4], ou les formes de musée-fiction et institutions fictives pensées par des artistes[5] comme autant de gestes curatoriaux.

Dès lors, qu'est-ce que le *curating* ? Une première définition temporaire qui excède la simple mise en scène d'œuvres d'art pourrait être, a minima, *une mise en relation de pratiques et de discours, produisant des cartographies cognitives*. Il semble, en effet, que ce que nous appelons curating - dont les pratiques sillonnent entre autorité scientifique (suivant la filiation historique du conservateur de musée) et auctorialité (suivant le paradigme du curateur comme auteur), jouant parfois de ce double statut) - relève avant tout d'opérations de connexion, de spatialisation, de montage, d'agencement, de traduction, que nous pourrions qualifier de *pratiques de l'interstice.*

La recherche, quant à elle - est-il nécessaire de le rappeler - est un processus. Avec Bruno Latour, rappelons ici que "*si la science est le domaine de la certitude, la recherche est celui de l'incertitude. Si la science est supposée être froide, droite et détachée, la recherche est chaude, engagée et risquée.*"[6]. Ainsi, nous envisagerons le rapprochement entre commissariat et recherche non pas comme une forme de restitution froide de connaissances préalablement établies, mais bien comme un processus chaud de production de savoirs.

Or, le modèle dominant pour penser les relations entre l'espace de l'art et la production de savoirs est celui issu de l'anarchisme épistémologique dont le postulat initial pourrait être : nous ne savons pas ce que nous ne savons pas. "*Il est important de défendre l'idée que toutes les méthodes et toutes les façons de percevoir sont bonnes, que rien n'est à exclure quand le but est de comprendre le monde*"[7] aura pu écrire, par exemple, le théoricien de l'art et commissaire Sarat Maharaj suivant - et fervent défenseur de - la pensée du philosophe des sciences Paul Feyerabend et de son œuvre majeure *Contre la méthode. Esquisse d'une théorie anarchiste de la connaissance* (1975)[8]. L'art (et avec lui, ici, le *curating*) seraient devenus, aujourd'hui, les derniers espaces où il serait possible de réaliser des expérimentations radicales autant qu'il y serait possible de tout dire - l'espace de l'art comme *Parrhesia*[9] - comme aura pu le défendre, ailleurs, la théoricienne de l'art Irit Rogoff[10], par exemple. Il s'agirait ainsi d'envisager le commissariat de la recherche comme la production d'espaces de recherche autonomes, des Zones Autonomes de Recherche, pourrait-on dire, où la rigueur des protocoles scientifiques n'est plus de mise et où il serait possible de tout dire.

Mais il nous semble que ce modèle, par trop général, passe tout simplement à côté des compétences spécifiques du commissariat et de *ces pratiques de l'interstice* qui consistent en une mise en dialogue, réelle ou fictive, de filiations intellectuelles, de pratiques d'artistes et de savoirs mineurs divers, parfois non compatibles entre-eux.

"La diversité épistémologique du monde est encore à construire."[11]

Le théoricien portugais Boaventura de Sousa Santos, contre la "*monoculture de la connaissance*"[12], aura proposé la notion, restée fameuse, d'épistémologie du Sud, qui repose sur "*de nouvelles relations entre différents types de savoir*"[13], qu'il qualifiera plus loin de nouvelle "*écologie des savoirs*". Cette écologie des savoirs se propose d'intégrer les connaissances disqualifiées par le partage moderne de l'ordre du savoir, à rebours de l'idée qu'il n'existerait qu'une seule forme de connaissance et "*fondée sur l'idée qu'il n'existe pas de connaissance ou d'ignorance dans l'absolu. Toute ignorance est ignorance d'un savoir particulier, et toute connaissance triomphe d'une ignorance particulière*"[14]. Cette écologie des savoirs embrasse, alors, non

1 Paul O' Neill & Mick Wilson (Eds.), *Curating Research*, Londres, Open Editions, 2014 ; Paul O' Neill, *Curating Subjects*, Londres, Open Editions, 2010 ; Paul O'Neill & Mick Wilson (Eds.), *Curating and the Educational Turn*, Londres, Open Editions, 2010 ; Maria Lind (Ed.), *Performing the Curatorial Within and Beyond Art*, Berlin, Sternberg Press, 2012

2 Sandra Delacourt, "Passe d'abord ton doctorat ! De l'alignement de la recherche artistique sur le modèle universitaire" *in l'art même*, n°62, 2e trimestre 2014, p.3-6

3 Des lieux d'art tels BAK à Utrecht, Extra City à Anvers, Betonsalon - Centre d'Art et de Recherche à Paris, les Laboratoires d'Aubervilliers, Raw Material Compagny à Dakar, Lugar a Dudas à Cali, 16 beaver à New York, etc., pour n'en citer que quelques-uns parmi de très nombreux autres.

4 Georges Didi-Huberman, *L'album de l'art à l'époque du musée imaginaire*, Hazan, 2013

5 Citons par exemple le Musée de la Non-Participation par Karen Mirza et Brad Butler, le Musée travesti du Pérou de Giuseppe Campuzano, le Museo Neo Inka de Susana Torres, le Musée à la Sauce Soja de Tsuyoshi Ozawa, le Museum of Contemporary African Art de Meschac Gaba, le Musée Hawai de Fernando Bryce, le MuKul (Museum for Foreign and Familiar Cultures) de Lisl Ponger, le Museo de Arte Útil de Tania Bruguera, pour n'en citer que quelques-uns.

6 Bruno Latour, *From the World of Science to the World of Research?*, in Science 10 April 1998: Vol. 280 no. 5361 pp. 208-209 (traduction des auteurs)

7 Sarat Maharaj, *Unfinishable Sketch of "An Object in 4d": Scenes of Artistic Research*, in: Annette W. Balkema and Henk Slager, Artistic Research, Amsterdam/New York, p.50

8 L'anarchisme épistémologique défendu par Feyerabend est fondé sur l'idée que la science progresse essentiellement grâce à des phases de désordres, d'anarchie et non sur les bases d'une progression méthodique et ordonnée et que les grandes découvertes scientifiques ont toujours eu lieu contre la méthode en vigueur. Il s'agirait de généraliser le principe anarchiste du "tout est bon".

9 Michel Foucault, Fearless Speech, ed. Joseph Pearson, New York, Semiotext(e), 2001

10 Irit Rogoff, *Turning. in* E-flux Journal #0, nov. 2008. http://www.e-flux.com/journal/turning/

11 *Boaventura de Sousa Santos, Epistemologies du Sud in Etudes rurales. janvier-juin 2011. 187: 21-50*

12 *Ibid.*

13 *Ibid.*

14 *Ibid.*

seulement, et cela de manière non-hiérarchisée, des savoirs "scientifiques", populaires, indigènes, mais également, pourrait-on ajouter, les formes de savoirs produites par des artistes[15] - autant de savoirs non-textualisés et savoirs visuels - qu'il s'agirait de mettre en relation.
Plus encore, Sousa Santos précise que c'est un travail de traduction qui rend possible cette écologie des savoirs, en créant une intelligibilité mutuelle entre les différentes expériences du monde - qu'elles soient disponibles ou possibles -, quand le caractère inachevé de tous les types de savoir est la condition de possibilité d'un débat épistémologique et d'un dialogue entre eux.
La traduction relève, elle aussi, de l'interstitiel ; *"la traduction est une langue sans mot, sans verbe, sans adjectif. C'est une pratique et un art – je parle de la traduction humaine – qui naît de la tension entre deux contextes intraduisibles, irréductibles à un sens, deux contextes, deux différences, ancrés dans les mots. (…) Nous la définissons comme la Langue du trou, de l'interstice. La Langue portant la conscience de la séparation et de la différence. En tant qu'elle agit dans l'entre-des-langues"*[16] aura ainsi écrit l'écrivain et artiste Camille de Toledo.
Dès lors, nous émettons l'hypothèse qu'il serait possible de déplacer cette pratique de la traduction entre les savoirs et les régimes épistémiques décrite par Sousa Santos, au sein du monde de l'art, par une pratique curatoriale qui ne se cantonnerait pas à spatialiser des œuvres d'art, mais œuvrerait pour ces formes de dialogue inter-épistémique autant qu'à *"promouvoir l'interdépendance des connaissances scientifiques et non scientifiques"*[17]. Les compétences intersticielles développées par le commissariat, ce curating entre-les-savoirs rendant possible des dialogues entre champ de savoirs et rapports au monde, entre toutes les formes de savoirs du monde, entre savoirs visuels, oraux, textuels, etc. ; geste curatorial qu'il serait possible de qualifier, dans le sillage des travaux de Bruno Latour, de diplomatique.

La traduction est une diplomatie

Si l'on connait la proposition de parlement des choses défendue bien longtemps par Bruno Latour[18], celle des *forums hybrides* de Michel Callon[19], ou encore la notion d'espace agonistique défendue par Chantal Mouffe[20], il nous intéressera ici plutôt de reprendre celle de diplomatie défendue par le même Latour, dans son *Manifeste compositionniste* (2010). Postulant qu'en raison du pluralisme des cultures et de la nature elle-même, le monde commun est à composer, celui-ci précisait que cette composition serait une affaire de négociation, une sorte de fiction diplomatique, pour laquelle il supposera l'importance du rôle des artistes dans sa réalisation. La diplomatie défendue par Bruno Latour, exacerbe les contradictions et les litiges, elle multiplie les controverses dans l'espoir d'une négociation possible, d'une résolution non-totalisante des antagonismes. Elle ne cherche pas à lisser, à polir les dissensus. Elle doute de ses propres valeurs mais garde un horizon d'universalité *"en particulier en produisant une ontologie locale – une ontographie, pourquoi pas. (elle) garde l'espoir d'un monde commun."*[21].
Ces "fictions diplomatiques", comme espaces de traduction inter-épistémique, pour une nouvelle écologie des savoirs, hors de l'académie, constituent un programme curatorial à venir, qui prendra en premier lieu la forme d'assemblées constituantes, fictions spéculatives tendues vers des avenirs possibles, à la suite d'assemblées déjà engagées par de nombreux artistes aujourd'hui (tels Yael Bartana, Jonas Staal ou Camille de Toledo, pour n'en citer que quelques-uns), qui investissent musées et espaces de l'art à partir de telles scénographies de frictions[22].
Si l'on sait, en effet, que le contemporain est produit par le dissensus (ce qui ne fait plus dissensus, c'est ce qui, déjà acté, relèverait donc du passé), des formes agonistiques de l'activité intellectuelle (ces controverses qui s'inscrivent dans une histoire de la dispute - controverse scientifique, dispute universitaire, litige juridique et querelle littéraire, tout en tentant d'y réinscrire les formes de savoirs abjectées par la hiérarchie des connaissances) prétendent à devenir l'espace d'agentivité du contemporain.
L'événement que nous initions *Au-delà de l'effet-Magiciens*, qui se déroulera les 6, 7, 8 février 2015 à la Fondation Gulbenkian de Paris et aux Laboratoires d'Aubervilliers, sous forme de symposium-performance, sera, dans le cadre de notre travail, la première activation d'une de ces f(r)ictions diplomatiques, où artistes, théoriciens, commissaires tenteront de reformuler une autre géographie de l'art possible, à rebours de l'art global, sous forme programmatique et manifeste. Comme on le sait, depuis la fin des années 1980, une nouvelle géographie internationale de l'art s'est imposée. Un tournant global qui aura pu être décrit par le théoricien de l'art Joaquin Barriendos comme l'*effet-Magiciens*[23]. Souvent narré comme un décentrement du canon artistique - autrefois principalement européano-américain - ainsi que des politiques culturelles qui l'accompagnent, celui-là semble plutôt réengager un nouveau langage géopolitique universel: *"l'art mondial comme lingua franca postcoloniale offerte au monde, par l'Occident"*[24]. Si l'art global a échoué, alors, quels autres régimes géoesthétiques inventer et déployer dans les années à venir ? Quels gestes instituants serait-il nécessaire de produire pour provoquer un tel virage ? Quels musées et institutions ré-imaginer?
Prenant acte de la puissance de la fiction et des *expériences de pensée* à produire des scripts, des scénarios qui agissent comme des opérateurs performatifs sur les possibles, ce symposium-performance engage des chercheurs autant que des artistes à produire des formes d'écriture et de savoir expérimentales, sous la forme de fictions théoriques et de fictions spéculatives qui seront négociées diplomatiquement.

Aliocha Imhoff et Kantuta Quirós

Aliocha Imhoff et Kantuta Quirós sont théoriciens et commissaires d'exposition basés à Paris, fondateurs de la plateforme curatoriale *le peuple qui manque*. Parmi les dernières manifestations dont ils ont été les commissaires, *Au delà de l'Effet-Magiciens* (Fondation Gulbenkian, Laboratoires d'Aubervilliers, 2015), *The Accelerationist Trial* (Centre Pompidou, 2014), *La géografia sirve, primero, para hacer la guerra* (Museo de la Memoria, Bogota, 2014), *A Thousand Years of NonLinear History* (Centre Pompidou, 2013), *Fais un effort pour te souvenir. Ou, à défaut, invente.* (Bétonsalon - Centre d'Art et de Recherche, 2013), *L'artiste en ethnographe* (Quai Branly - Centre Pompidou, 2012), *Que faire ? art/film/politique* (Centre Pompidou, 2010). Ils ont récemment dirigé *Géoesthétique*, un ouvrage collectif dédié au tournant spatial dans l'art (Editions B42, 2014) et *Histoires afropolitaines de l'art*, numéro double 53-54 de la revue *Multitudes* (2013). Kantuta Quirós est Maître associée à l'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Nantes. Aliocha Imhoff enseigne à l'Université Paris 1.

15 Kantuta Quirós & Aliocha Imhoff, *Ecriture de l'histoire et politiques du futur. Notes sur quelques fictions historiographiques.* in (dir.) Mélanie Bouteloup, 36 Short Stories, Anthologie Bétonsalon – Centre d'Art et de Recherche 10 ans, Co-édition Bétonsalon et Beaux-Arts de Paris Editions, 2015

16 Camille de Toledo, *L'entre-des-langues.* Texte d'une conférence donnée à l'occasion du congrès international commémoratif du 25e anniversaire de l'Association portugaise de littérature comparée, à l'université d'Aveiro, les 6 et 7 décembre 2012. Accessible sur http://remue.net/spip.php?article6921

17 Sousa Santos, *op. cit.*

18 Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes*, Paris, La Découverte, 1991.

19 Michel Callon, Pierre Lascoumes et Yannick Barthe, *Agir dans un monde incertain*, Paris, Seuil, 2001. Ouvrage qui en appelait au développement de "*forums hybrides*", espaces composites associant savants, experts, professionnels de la politique, citoyens, artistes, etc. autour de controverses, des espaces "*ouverts où des groupes peuvent se mobiliser pour débattre des choix techniques qui engagent le collectif" et modèles de "démocratie dialogique*".

20 Chantal Mouffe, *Agonistique : Penser politiquement le monde*, Paris, ENSBA, 2014. Au modèle délibératif d'Habermas, la philosophe Chantal Mouffe oppose le projet d'une "démocratie radicale". Chantal Mouffe use du concept d'antagonisme, par lequel elle définit le politique lui-même. Elle propose pour autant un modèle *agonistique* qui ne renvoie pas à la confrontation entre ennemis, mais à celle opposant des "*adversaires reconnaissant la légitimité de leurs revendications respectives*". Dans un article intitulé *Artistic Activism and Agonistic Spaces* (2007), Chantal Mouffe montrera la dimension esthétique de la "mise en scène" dont relève ce dispositif agonistique.

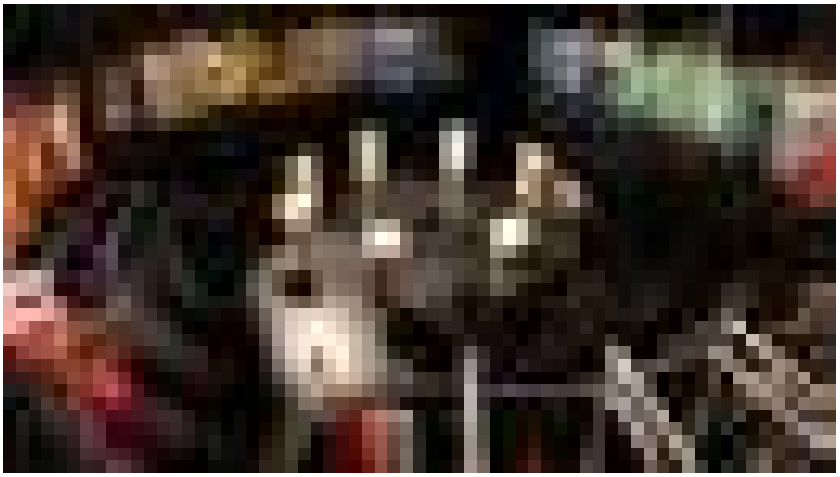
21 Bruno Latour, "L'universel, il faut le faire" Entretien réalisé par Élie During et Laurent Jeanpierre, revue Critique, 2012/11 (n° 786), éditions de Minuit

22 Le terme de "musée friction" a été avancé dans le livre *Museum Frictions: Public Cultures/Global Transformations*, (éds.) Ivan Karp, Corinne A. Kratz, Lynn Szwaja, Tomas Ybarra-Frausto, 2006, Duke University Press.

23 Présentée en 1989 au Centre Pompidou, *Les Magiciens de la Terre* s'est pensée comme la première exposition planétaire. Exposition monumentale et polémique, elle proposait de réintégrer dans l'espace de l'art ces géographies artistiques longtemps oubliées, tenues à la lisière du canon de l'histoire de l'art et de ses récits officiels. Simultanément, elle a été largement décriée pour son primitivisme latent dans son approche des scènes extra-occidentales.

24 Joaquín Barriendos, Un cosmopolitisme esthétique? De l'"effet Magiciens" et d'autres antinomies de l'hospitalité artistique globale, in Kantuta Quiros & Aliocha Imhoff (dir.), *Géoesthétique*, B42, 2014

Jonas Staal - *Parlement alternatif du New World Summit* – à Sophiensaele, 7ème Biennale de Berlin, 2012 – Journée 1: Reflections on the Closed Society.
courtesy de l'artiste



Plus qu'une série d'expositions revisitant un *Art by Telephone* historique bien que peu connu (MCA, Chicago, 1969), *Art by Telephone… Recalled* est un véritable projet d'étude initié en 2010 dans le cadre d'"En traduction", programme de recherche en master co-dirigé par Fabien Vallos et Sébastien Pluot à l'Ecole supérieure des Beaux-Arts d'Angers. Entretien avec ce dernier, où il est principalement question de la dimension éthique de la traduction dans la reprise et la conduite curatoriale d'une exposition elle-même particulièrement emblématique du principe de délégation.

ART BY TELEPHONE… RECALLED

Vue d'exposition – *Art by Telephone … Recalled*, La Panacée – Montpellier, 2014
Œuvres interprétées par les étudiants de ESBA TALM Angers et l'école Nationale Supérieure de la photographie d'Arles.
De gauche à droite : Laszló Moholy-Nagy, *Telephone Pictures*, 1923 (reproduites en 2012 par Galerie Almine Rech), Silvia Kolbowski, *Siri*, 2012 et Mel Bochner, *Transduction*, 1969 – 2010
© Art by Telephone … Recalled - Solang Production Paris Brussels
Photo Olivier Cablat.

l'art même : *Art by telephone… Recalled*, projet ayant impliqué diverses écoles d'art et institutions françaises et américaines, s'est articulé, tout au long de son processus, sur des séminaires et des workshops avec des étudiants et de jeunes diplômés d'écoles d'art comme source réflexive présidant à la conception de chacune des expositions éponymes, livrées en deux cycles (2012 et 2014). Il s'est vu clôturé par une édition riche d'enseignement sur le contexte historique de ce que l'on désigne parfois confusément par "art conceptuel" - à l'époque, encore peu ou mal identifié comme tel-, de même que sur les concepts de traduction et de délégation inhérents à *Art by Telephone* mais aussi à tout un pan de la création de la fin des années soixante et au-delà. A sa lecture, *Art by Telephone* y apparait tel un "objet théorique" exemplaire tant il offre, à une période charnière de la modernité, des clés de lecture pour aborder autant de concepts qui, depuis, gardent de leur effectivité dans le champ de l'art contemporain.

Pourriez-vous contextualiser cette exposition conçue par Jan van der Marck au MCA de Chicago en 1969 ? Quels en ont été les présupposés et les enjeux, voire les prolongements ?

Sébastien Pluot : *Art by Telephone* est une exposition qui a connu une trajectoire singulière. Elle est autant mythique que méconnue alors que les artistes impliqués étaient ou sont devenus des figures incontournables de la néo-avant-garde. En 1969 déjà, *Art by Telephone* entendait retracer, depuis les avant-gardes historiques, une généalogie des dimensions "conceptuelles" que van der Marck identifiait dans différentes pratiques d'artistes associés au pop art, au nouveau réalisme, à Fluxus, au minimalisme ou identifiés, à l'époque, au post-minimal. Depuis la période actuelle, nous avons tenté de prendre la mesure des transformations paradigmatiques qui se sont opérées entre ces deux périodes et la nôtre concernant une série de questions telles la délégation de l'œuvre, la remise en cause de son unicité et sa dématérialisation, le statut de l'auteur, le rôle de la technologie dans les processus de production et l'acte même consistant à formuler une pensée et la transmettre. Nous avons également abordé ces enjeux en nous référant aux modèles d'analyse de certaines théories de la traduction. En quoi une œuvre implique-t-elle essentiellement des processus de traduction ? De quels types de traduction s'agit-il et en quoi celles-ci témoignent-elles de positions éthiques et idéologiques ?

van der Mark avait imaginé *Art by Telephone* dès 1967 en se référant à trois figures : Lászlo Moholy- Nagy, Duchamp et Cage chez qui l'on pouvait trouver des dimensions "conceptuelles". Mais si l'on se penche précisément sur ces références, le premier et les deux autres se révèlent antagonistes dans leur positionnement respectif à l'égard de cet ensemble de questions que je viens de lister.

Art by Telephone fut organisé dans le sillage d'une exposition monographique de Moholy-Nagy présentée presque simultanément au MCA. A Chicago, Moholy-Nagy était une figure

Pochette du disque *Art by Telephone,* 1969. Vue d'exposition. Œuvres de Dennis Oppenheim, François Dallegret et Les Levine, Museum of Contemporary Art Chicago, Publication Archive
© 1969 MCA Chicago

très identifiée du modernisme. Il avait établi la jonction entre le Bauhaus européen et le nouveau Bauhaus qu'il avait contribué à implanter à Chicago en fondant une école de design très fortement orientée vers le développement commercial de productions industrielles. Moholy-Nagy avait réalisé les *Téléphone Paintings* en 1923 qui étaient présentes dans l'exposition du MCA. Il s'agit d'une série de trois peintures émaillées composées d'une forme identique mais de différentes tailles. Bien que son récit ait été contesté, Moholy-Nagy dit avoir transmis les consignes de leur réalisation par téléphone, un outil à l'époque considéré comme une avancée technologique emblématique de la modernité. Moholy-Nagy transmettait des instructions numériques à l'ouvrier avec l'aide d'une grille de papier millimétré et une charte de couleurs. Cela faisait sens dans le contexte du Bauhaus de cette époque où Walter Gropius souhaitait renforcer l'influence des processus de production industrielle du constructivisme et évacuer les expressionnistes. Pour Moholy-Nagy il était question de remettre en cause la "touche individuelle" et de témoigner des qualités esthétiques des productions industrielles mathématiquement déterminées. Le téléphone, comme le souligne van der Marck, était un trait d'union entre l'esprit qui définit l'œuvre et la main qui l'exécute. On pourrait dire à l'inverse que cela reproduisait le principe de la chaîne tayloriste et soumettait l'ouvrier à des ordres autoritaires.

Marcel Duchamp était l'autre modèle déterminant pour *Art by Telephone*. Outre les *Ready-made*, van der Marck voyait dans Duchamp le précurseur de ce qui l'intéressait chez les artistes Fluxus, c'est-à-dire l'importance accordée au partage de l'autorité d'une œuvre et au caractère processeur de sa réalisation. Duchamp le supposait dans toute une série d'œuvres, mais l'avait affirmé clairement dans son discours "The Creative Art" à Houston en 1957. Ce colloque portait sur la question de la communication et présentait trois conceptions de l'art qui se confrontaient : Duchamp, Gregory Bateson - qui défendait les théories de la communication dont l'influence commençaient à s'immiscer dans l'art - et Meyer Shapiro qui s'opposait à Bateson en affirmant que l'expressionnisme abstrait était l'un des seuls remparts à cette modélisation rationnelle de la pensée fondée sur l'efficience, l'impersonnalité et le contrôle. Il se trouve que van der Marck est venu étudier avec Shapiro à Columbia précisément en 1957. On peut supposer qu'il avait en main ces différentes lignes à vif qu'il entendait rebrancher dans d'autres fiches à une autre époque. Dans les années 1960, ces oppositions se sont reformulées mais demeuraient toujours explosives. Certains artistes comme Hans Haacke, Jack Burnham et Les Levine étaient très influencés par la cybernétique, les théories de l'information et les notions de système quand d'autres comme Smithson ou Bochner critiquaient ces logiques en parodiant les diagrammes de modélisation prétendant une transparence de la signification. Par ailleurs, certains artistes minimaux réfutaient l'expression mais n'étaient pas prêts à partager l'autorité de l'œuvre. D'ailleurs Judd, André et Flavin ont répondu négativement à l'invitation alors que Morris, sensible aux partitions Fluxus, a accepté.

Voilà, la volonté de van der Marck était de recomposer à la fin des années 1960 une généalogie des dimensions conceptuelles chez ces figures radicalement opposées que sont Moholy-Nagy et Duchamp dont les lignes pouvaient difficilement se connecter sans faire des étincelles. L'un faisait usage d'une grille millimétrée standard pour transmettre ses instructions de manière transparente quand l'autre relativisait l'idée même d'universalisme de toute mesure en concevant *3 Stoppages Etalons*. L'un donnait des ordres stricts et précis pour transmettre une œuvre pour laquelle aucune interprétation n'était admise et devait respecter l'exactitude de la production industrielle, quand l'autre cultivait ce que Derrida appellera plus tard la dissémination de la signification, une œuvre en délai, ouverte à la '*destinerrance*'. On ne pouvait pas trouver deux références plus opposées. Il est fascinant d'analyser la manière dont les artistes invités par van der Marck ont proposé des œuvres qui traduisaient ces héritages à la fin des années 1960. On a d'ailleurs pu identifier que ce fut précisément à l'occasion d'*Art by Telephone* que certains artistes comme Sol LeWitt changèrent de modèles de délégation, passant d'un système "moholien" à une pratique de délégation plus proche de Duchamp. De même, les artistes de différentes générations que nous avons invités à proposer de nouvelles œuvres donnent de nombreuses pistes d'interprétation de l'évolution de ces paradigmes. Il est aussi très stimulant de discuter avec des étudiants en art d'aujourd'hui qui ont pris en charge ces héritages et se sont impliqués dans des pratiques de traduction. A chaque fois, ils ont suivi des séminaires afin de maîtriser certains enjeux théoriques et connaître très précisément les contextes historiques et les démarches des artistes dont ils interprétaient les œuvres.

AM: Si *Art by Telephone… Recalled* s'avère de facto un projet de recherches historique, théorique et critique, considérant sa contribution combien riche dans le champ d'une réévaluation de la modernité, comment s'est par contre opérée votre implication curatoriale dans la réinterprétation de cette exposition historique ? Quels en ont été les linéaments ? Sur quelles bases s'est effectué le choix des artistes? Et, surtout, quelles sont les perspectives créées par ce qui relève de la reconduction de certaines pièces historiques et de l'interprétation nouvelle d'œuvres d'artistes de générations variées ?

D'autre part, si les principes de délégation et de dématérialisation sont aujourd'hui bien intégrés aux pratiques artistiques, qu'en est-il de l'usage du téléphone dans la reconduction d'une telle exposition? Son statut de simple émetteur ne fut-il pas nécessairement mis à mal pour intégrer une dimension sinon plus active, du moins plus complexe ?

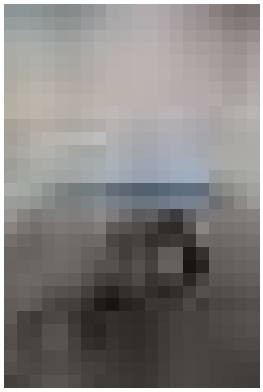
S.P. : Avec Fabien Vallos, nous avons souhaité procéder à un processus d'historisation par différents moyens. D'une part, une recherche à partir des archives, des textes historiques et théoriques sur les avant-gardes et la néo- avant-garde ainsi que des entretiens avec des témoins de l'époque et, d'autre part, une série d'expositions pour lesquelles il était question d'interpréter à nouveau une sélection d'œuvres de 1969 à partir des partitions orales enregistrées et de proposer à des artistes de différentes générations d'élaborer de nouvelles œuvres. Nous avons invité des artistes dont nous pensions qu'elles/ils auraient pu ou dû être invité(e)s comme Alison Knowles, Mierle Laderman Ukeles, Lawrence Weiner ou Robert Barry, d'autres comme Louise Lawler, Joseph Grigely, Silvia Kolbowski, Ben Kinmont, qui constituaient la première et seconde génération à prolonger sérieusement certains paradigmes de l'art radical des années 1960 et, enfin, une troisième génération, plus proche de nous, comme Alejandro Cesarco, Nicholas Knight, Aurélie Godard, Yann Sérandour, Julie Fortier, Dominique Blais ou Maria Loboda. Il était important que ce processus d'historisation ne passe pas seulement par des voies académiques mais bien par la réalisation d'œuvres et d'expositions afin de soumettre cette histoire à différentes générations d'artistes. Proposer d'interpréter ces œuvres par des étudiants en art avait à voir avec une pédagogie reposant sur l'articulation entre pratique et théorie. Nous voulions qu'une génération en train de se former puisse se trouver dans cette position à la fois d'apprendre l'histoire de l'art et de se confronter à des enjeux théoriques par une pratique impliquant la définition d'enjeux à débattre. Par exemple, comment interpréter l'œuvre de Les Levine ? Celui-ci proposait de faire usage d'un appareil Instamatic pour réaliser des images du montage de l'exposition, vendre ces photos pendant le vernissage, documenter cette vente et installer les images à la place des précédentes. Seulement l'Instamatic n'existe plus. Cela aurait été trop nostalgique de récupérer une relique et en parfaite opposition avec le sens proposé par Levine de choisir un appareil facile d'accès. Sa volonté n'était pas de réaliser des clichés de photographie plasticienne qu'aurait obtenu un

appareil perfectionné. Il voulait du *snapshot* et il fallait trouver un équivalent qui fonctionne conceptuellement aujourd'hui. Nous avons longuement débattu de cette question avec les étudiants de l'école de photographie d'Arles. Fallait-il utiliser un smartphone ? Probablement pas car son référent est lié à une technologie élaborée, ce qui n'était pas le cas de l'Instamatic à la fin des années 1960. Fallait-il un polaroïd instantané ? C'était un appareil disponible à l'époque mais Levine ne l'a pas choisi. Un compact qui aurait compliqué le processus de publication des images ? Finalement nous avons choisi d'utiliser des appareils jetables disponibles dans un supermarché avec un développement en 24 heures.
De la même manière, nous avons tenté de rester cohérents avec ce que représentait un téléphone à la fin des années 1960. On nous a souvent demandé pourquoi nous n'avions pas fait un "*upgrage*" qui aurait donné : *Art by Smartphone*. Mais cela aurait été incohérent avec la manière dont le téléphone à la fin des années 1960 était considéré, soit comme un objet domestique banal sans aucune connotation de performance technologique alors qu'aujourd'hui il est devenu un objet de prestige et de valorisation technophile. En restant avec la même fonction, simple, de transmetteur de voix, les changements technologiques sont plus voyants.

A.M. : Pour reprendre vos propos, *Art by Telephone… Recalled* convoque la conception d'une œuvre *"qui se définit non comme une entité autonome mais comme un processus dont les traductions successives renouvèlent la survivance"* et, ce faisant, en appelle à la constitution d'une *'communauté émancipée'* chère à Jacques Rancière *"où les sujets assument le rôle 'de conteurs et de traducteurs'"*. Y voyez-vous là une éthique curatoriale, une éthique de l'autorité et de l'auctorialité à défendre ? Pourriez-vous définir ce rôle du curateur comme traducteur ?
S.P. : Les opérations curatoriales sont très peu analysées. Tout se passe comme si deux modèles opposés - le "commissaire auteur" ou le "commissaire scientifique» - suffisaient à caractériser ce qui a lieu lorsqu'une œuvre est exposée.
Selon moi, les pratiques curatoriales impliquent des phénomènes de traduction qui ne peuvent se résumer à des gestes s'autorisant une subjectivité intuitive ou à une méthodologie se légitimant d'une objectivité supposée. Nous avons trouvé dans certaines théories et pratiques de la traduction des domaines de questionnement qui ont trait aux dimensions éthiques des dialogues qui s'organisent entre l'œuvre et son contexte. Nous tentons de considérer sérieusement ce qu'implique l'absence d'autonomie de l'œuvre et la détermination des innombrables éléments contextuels qui traduisent ses champs de signification. Derrida revendiquait, à propos du langage, le fait que les éléments contextuels non circonscriptibles, dont les réceptions font partie, sont des éléments non pas contingents ou parasitaires mais structurellement constitutifs de l'œuvre. Ce qui est fascinant avec *Art by Telephone* c'est que le dispositif radicalise ce régime de contingence de l'œuvre et soulève ainsi la question de l'éthique du traducteur. L'auteur livre sa proposition orale à la dissémination de ses significations. Dès lors que le destinataire est responsable de la trajectoire de l'œuvre, se pose la question de son engagement éthique, non pas à l'égard de l'original car il n'y en a pas - puisqu'il est question de transiter d'un médium vers un autre - mais à l'égard d'un pacte qui s'établit entre expéditeur et destinataire. Le traducteur est pris dans un dilemme, celui de traduire le plus fidèlement possible les intentions d'un auteur et reconnaître cette impossibilité. Il n'est pas question de résoudre ce dilemme mais de le pratiquer et de prendre la mesure de l'espace que l'artiste a laissé disponible dans sa proposition. Les traducteurs sont des interprètes au sens musical du terme. L'œuvre ne peut pas être limitée à la partition mais elle existe dans la relation entre la partition et ses instanciations. Le traducteur assure ainsi la survie de l'œuvre à chacune de ses itérations. Et à chaque itération, l'œuvre est différente. Dans cette situation, le régime ontologique de l'œuvre n'est plus indexé à une permanence matérielle (que garantit le droit de propriété) ou à une réquisition par un système de valeurs (le droit moral de l'auteur) mais à d'autres valeurs transitives qui ont trait à des processus éthiques de traduction/interprétation. Les propositions de 1969 comme celles de 2010 laissent plus ou moins de capacité à l'interprète d'exercer son propre jugement et cette question éthique fait ainsi retour sur l'auteur. Entre des œuvres qui donnent des ordres et d'autres qui ouvrent des possibles, qui *"ménagent des emplacements pour des sujets possibles"* disait Foucault.

AM : Une génération actuelle d'artistes associe emprunts à l'histoire de l'art et à son approche méthodologique et liberté formelle, mue par un intérêt pour la revisitation décomplexée des avant-gardes historiques ou la relecture de productions restées jusqu'il y a peu marginales. Quel est, selon vous, le cadre d'émergence de cette figure de l'artiste comme chercheur et historien de l'art? N'est-il pas lui-même engagé dans un rôle de traducteur ?
Y voyez-vous là aussi une manière d'étendre ou d'actualiser l'approche de l'art et de son exposition ?
S.P. : Dans son texte "Against Pluralism", Hal Foster avait très clairement dissocié deux trajectoires de ce qu'on a appelé "l'art postmoderne" dès la fin des années 1970. L'un qui se caractériserait par un éclectisme stylistique a-historique et réifié, qui surfe sur le néo-libéralisme et ne se préoccupe pas des héritages historiques mais en pille les apparences. Il est question d'artistes qui citent l'histoire pour capitaliser ses valeurs symboliques de prestige. Ils dissocient les formes de leur ancrage idéologique. A l'époque, Foster désignait les travaux de David Sale, Julian Schnabel dont nous pourrions trouver les symptômes pompiers équivalents aujourd'hui dans les travaux d'artistes comme Loris Gréaud, Olafur Eliasson ou Xavier Veilhan qui utilisent l'histoire de l'art comme un catalogue de la Redoute. En termes d'éthique de la traduction, c'est plus que douteux. L'autre postmodernisme est défini par l'auteur comme critique, très sensible à la complexité de l'histoire et à la prise en compte d'héritages qu'il est question de réévaluer sans cesse et de faire entrer dans un débat critique au présent. Foster faisait référence aux œuvres de Louise Lawler ou Martha Rosler, mais on peut également identifier ces dimensions chez des artistes comme Renée Green, Silvia Kolbowlski, Ben Kinmont, Andrea Fraser, Martin Beck... Ce sont des artistes qui élaborent des œuvres à travers des recherches conséquentes mais en redéfinissant les méthodologies académiques. Certains d'entre eux s'étaient regroupés à New York à la fin des années 1990 dans un collectif qu'ils avaient appelé *Parasite*. Le groupe avait l'ambition de se réapproprier le discours sur l'art qui était l'exclusivité des institutions et était en passe d'être réquisitionné par les opérateurs économiques. Ils avaient constitué une archive très conséquente, organisé une exposition de Mel Bochner et mis en place un cycle d'évènements discursifs au Clocktower. Ces artistes, mais également d'autres, d'une génération plus proche, comme Sophie Bélair Clément, Pierre Leguillon, Yann Sérandour, Emilie Parendeau ou Mark Geffriaud doutent de l'usage de certains outils de l'histoire de l'art, comme la classification et la hiérarchisation, qui prétendent à l'objectivité et à la transparence. Ils vont plutôt faire apparaître les dimensions lacunaires dans la possibilité d'un repérage, remettre en cause la stabilité des interprétations et des processus de validation. Ils destituent notamment le document de sa supposée force de validation pour en souligner la variabilité linguistique. Le document n'apporte pas une preuve validante, mais il *désigne* des relations indexicales instables. Car le document n'est jamais un équivalent de ce qu'il désigne et ne témoigne pas de ce qui manque. Ce sont ces imperfections et autres "bruits" parasitaires qui se forment au cours de l'histoire que ces artistes font remonter et qu'ils prennent au sérieux. Ils ne prétendent pas former des trajectoires logiques ou linéaires,

LES ENREGISTREMENTS AUDIO DES ŒUVRES DE 1969 ET 2012 SONT DISPONIBLES SUR LE SITE WWW.ARTBYTELEPHONE.COM



Vue d'exposition – *Art by Telephone … Recalled*, La Panacée – Montpellier, 2014
Arrière plan : Aurélie Godard, *sans titre*,2012
Premier plan : Mark Geffriaud, *sans titre*, 2012
© Art by Telephone … Recalled - Solang Production Paris Brussels
Photo : Cécile Mella

Sébastien Pluot est historien de l'art et commissaire indépendant. Il enseigne l'histoire et la théorie des arts à l'Ecole Supérieure des Beaux-Art d'Angers où il dirige le laboratoire de recherche "En traduction/In translation" avec Fabien Vallos. Avec Silvia Kolbowski et Maud Jacqui, il dirige le programme de recherche et d'exposition ARE entre l'Europe et l'Amérique du Nord. Avec Yann Sérandour, il vient de publier l'ouvrage *Une traduction d'une langue en une autre* aux éditions Les Presses du réel. L'ouvrage *Art by Telephone Recalled* est publié aux éditions MIX. Sa dernière exposition *Une lettre arrive toujours à destinationS* (la Panacée, 2014) se prolonge en collaboration avec Mark Geffriaud et Fabien Vallos à l'ESBA TALM. Ce programme est destiné à durer une décennie sous forme d'expositions, de publications et d'évènements discursifs. Il se terminera par l'ouverture en 2024 d'une time box d'œuvres scellées en 2014.

mais souligner les caractères incertains et fragmentés de la formation et de la transmission de l'histoire.
Ces modalités d'approche sont très proches de ce que Walter Benjamin entendait à la fois à propos de la relation à l'histoire et de la traduction. Toute traduction, qui tend vers la fidélité et en laquelle l'on doit reconnaître une part d'infidélité, est la condition de survivance d'un texte dans un présent qui ne peut refléter le passé comme un miroir.
Nous n'avons pas souhaité reconstituer *Art by Telephone* comme un reflet du passé mais soulever un ensemble de questions qui s'adressent à notre présent. Nous avons aussi multiplié les types et les modalités de points de vue afin de ne pas écrire une histoire définitive mais prolonger un processus. Avec le critique et historien de l'art Dean Inkster, c'est aussi ce que nous avons souhaité faire s'agissant de l'approche du travail de Christopher D'Arcangelo, un artiste qui avait quasiment disparu de l'histoire de l'art et pour lequel nous avons travaillé à partir d'archives et organisé une série d'expositions présentant nos recherches de manière dépliée et non synthétique. Il en résulte des entretiens avec des personnes qui ont connu l'artiste ou son travail. Ces films ne sont pas montés en documentaire mais demeurent dans une situation fragmentaire, disposés conjointement dans les espaces. Nous avons également invité de nombreux artistes à répondre à cette œuvre par des œuvres. Cet ensemble d'éléments compose des pistes d'approche possibles d'une œuvre qui n'est plus et d'une époque révolue.

AM : Si des rééditions d'expositions devenues cultes prirent place ces dernières décennies, l'on assiste depuis peu à une inflation de telles reprises. Comment expliquer ce phénomène et, au-delà, cet intérêt accru pour l'histoire de l'art plus ou moins récente, tant de la part des commissaires d'expositions que des artistes, voire d'un public d'amateurs ? Quel regard portez-vous sur les reprises signées Germano Celant ou Jens Hoffmann de *When Attitudes Become Form* de Szeemann, entre autres exemples ?
Quels en ont été, selon vous, les perspectives et les écueils et quelle est la position critique que vous avez privilégiée en abordant *Art by Telephone… Recalled* ?
S.P. : Les expositions qui entendent historiser des expositions sont très différentes les unes des autres selon qu'elles engagent des principes de "restitution", de "re-création", de "réactivation", de "réponses" ou de "réitérations". J'ai vu les deux propositions qui se référaient à *When Attitudes Become Form* sans avoir vu "l'originale". Je n'ai vu pour ainsi dire que les traductions. Mais il m'a semblé que la version de Venise se caractérisait par la fétichisation et la réification d'œuvres qui avaient pour point commun d'être processuelles. C'est donc un contresens total orchestré selon les prérogatives de l'industrie du luxe et non la cohérence de l'idée de Szeemann et des artistes qu'il avait invités. On pourrait simplement ne pas porter attention à ce genre de cirque narcissique si cela ne relevait pas en définitive d'un acte de vandalisme et de révisionnisme opportuniste. Les œuvres et leurs résonances historiques sont des prétextes pour valoriser des marques. Les œuvres sont les dommages collatéraux de ces opérations de marketing ou de défiscalisation.
En revanche, je fus très intéressé par la maquette de l'exposition de Berne produite par Jens Hoffmann au Wattis de San Francisco. Un traitement qu'il a réitéré pour l'exposition *Other Primary Structures* au Jewish Museum. Dans les deux cas, Hoffmanna davantage opéré un processus de "réponse" critique que de restitution. Dans la première, il a proposé le principe processuel de l'exposition de 1969 à un ensemble d'artistes actuels et, pour la seconde, il a rassemblé des œuvres qui, selon lui, auraient pu se trouver dans l'exposition de 1966. C'était un moyen d'ouvrir l'exposition *Primary Structures* à des pratiques d'Amérique latine ou d'Asie alors que Kynaston McShine l'avait confinée initialement à des artistes américains et britanniques. La procédure est équivalente à ce qu'avait entrepris l'exposition *Global Conceptualism, Points of Origin, 1950s-1980s* de 1999. Evidemment, l'enjeu est de bousculer l'occidentalo-centrisme de certaines expositions qui ne présentaient que des artistes d'Amérique du nord ou européens presqu'exclusivement masculins. Ce redéploiement a pour effet bénéfique de redéfinir des catégories et de développer certains aspects négligés. Mais on peut se demander pourquoi opérer un processus d'inclusion généralisée à une appellation comme le minimalisme plutôt que d'approfondir la différenciation des pratiques au sein de cette appellation tout en l'ouvrant à des artistes qui n'avaient pas été pris en compte. En 1966, Mel Bochner différenciait des œuvres présentées dans *Primary Structures* qu'il considérait comme incompatibles entre, d'un côté, la sérialité inexpressive de Judd, Flavin, Andre, Smithson, Sol LeWitt et Morris et ce qu'il identifiait, de l'autre, comme le maniérisme d'un Larry Bell, Mc Cracken ou Derrick Woodham. Peut-être qu'une autre approche d'exposition aurait pu consister à analyser - plus finement que ne le fit *Primary Structures* elle-même - les différences complexes qui y prévalaient, y compris entre les artistes retenus par Bochner. C'est-à-dire analyser, comme le font Julia Robinson dans la publication *Art by Telephone… Recalled* ou James Meyer dans ses ouvrages sur le minimalisme, en quoi certains héritages du constructivisme se retrouvent mêlés à l'influence de Barnett Newman dans les œuvres de Flavin et Judd, par exemple. Ce qui n'a pas grand chose à voir avec la manière dont Duchamp, Cage et La Monte Young ont été décisifs pour Morris, De Maria ou Smithson. Meyer souligne à quel point les artistes identifiés comme minimaux dans la seconde partie des années soixante passaient leur temps à s'opposer. En définitive, les incorporer dans une même exposition relevait de contorsions qui brouillaient considérablement leurs spécificités. Par exemple, la sérialisation standardisée en matériaux industriels de Judd est presque antagoniste avec les "colonnes" de Morris qui proviennent de la performance et dont les matériaux sont fabriqués manuellement. Associer des œuvres provenant d'autres aires culturelles comme le fait Hoffmann aurait pu s'organiser non pas à partir des confusions de *Primary Structures*, mais à partir d'autres types d'organisation et de rassemblement. Il est en effet salvateur d'ajouter David Lamelas, Hélio Oiticica et Lygia Clark qui entretiennent un dialogue évident avec Morris, mais pas forcement avec d'autres.
Art by Telephone est un cas particulier pour plusieurs raisons. Contrairement aux deux exemples précédents, cette exposition a été pratiquement oubliée et elle nous semblait suffisamment importante pour y porter attention. Le titre était connu, mais pas son contenu. Selon moi, des œuvres majeures ont été produites mais non répertoriées, y compris dans les catalogues raisonnés d'artistes pourtant très identifiés. Par ailleurs, ce n'est pas une exposition qui s'affirme comme "conceptuelle" car en 1967, date de sa conception, rien de tel n'était identifiable sous cette appellation bien qu'Henry Flint ait utilisé le terme d' "art conceptuel" dès 1961. Ainsi, van der Marck ne prétendait pas circonscrire un "mouvement" mais une "tendance conceptuelle" présente dans de nombreuses œuvres. C'est pourquoi, nous n'avons pas invité de nouvelles propositions d'artistes se revendiquant comme conceptuels mais des artistes qui assument un héritage critique du conceptualisme. Aussi, il ne s'agit pas d'un *reenactment* qui pourrait apparaître comme un gimmick nostalgique mais de réitérations qui s'organisent avec les paradigmes du présent. Compte tenu de la nature des œuvres, enregistrées oralement par téléphone, il est question d'interpréter des partitions. La plupart des œuvres produites en 1969 ont été détruites et il ne reste que les partitions orales. Le seul moyen pour elles d'exister à nouveau est de les réinterpréter, non pas à l'identique mais à travers les idiomes des interprètes et de notre époque.

Entretien mené par Christine Jamart

3.

Seul m'intéresse ce qui n'est pas mien.
Loi de l'homme. Loi de l'anthropophage.
(*Manifeste anthropophage*, Oswald de Andrade, 1928)

Camila Oliveira Fairclough,
Si, 2012

Désormais élevée au panthéon des expositions historiques (*Afterall* lui a récemment consacré un ouvrage dans sa collection *Exhibition Histories series*[1]), la XXIV Biennale de São Paulo, qui fut inaugurée en 1998, reste empreinte d'une position curatoriale forte lui conférant, dans ce paysage, une place singulière des plus légitime.
Jamais une exposition d'une telle envergure, n'avait été consacrée au sujet anthropophage et, à ce titre, cette 24ème biennale fut le principal déclencheur d'une sérieuse attention qui lui fut alors portée. Avec elle, c'est toute une réflexion sur les principes mêmes de cette circulation qui fut entamée. C'est, dans la foulée, une reconsidération de ses usages qui s'est déclarée et qui mérite un intérêt plus particulier. Appropriation, échange, distribution... à l'heure ou le *curatorial* s'accompagne d'une émergente évaluation de la *curation* comme système d'infiltration à d'autres modèles, une révision de la Biennale sur la culture anthropophage s'impose.

BIENNALE DE L'ANTHROPOPHAGIE

RECONSIDÉRATIONS SUR LE QUI MANGER QUOI

Elise Florenty et Marcel Turkowsky,
A Short Organon For The Hero, 2012/13
HDV, Color, 14min07s, Sound, 16:9, English/Português

Véritable entreprise de reformulation d'une histoire de l'art critiquée pour sa vision trop occidentalo-centrée, l'édition de cette biennale s'affirmait comme un modèle d'exposition inédit portant, dans cette perspective, le chantier en Amérique latine d'une réflexion sur le post-colonialisme.
Pour autant, le point de friction qui s'opère habituellement à l'intérieur de ces questions se traduisait en réalité ici par un point d'absorption laissant transparaître des zones d'influences plus que d'opposition. En quelques mots, la rhétorique post-coloniale se trouvait subtilement recalibrée pour mettre à l'ouvrage les notions d'échanges et pour rendre visible les espaces de partages pouvant se dessiner dans la relation colonisateur - colonisé.
C'est donc sous le prisme de l'Anthropophagie que s'articulait cette aire consensuelle. Et de la principale structure narrative, quatre segments thématiques se déclinaient avec, pour objectif, de replacer le Brésil au cœur d'un tissu discursif et sémantique plus vaste, tissu reposant lui-même sur le principe d'altérité.
La traduction spatiale de cette trame en était alors la suivante : créer volontairement une tension entre les objets et les sujets étirés entre représentation d'un héritage européen puissant et polyphonie issue d'une multitude de propositions artistiques. Ainsi, se référant très clairement à la notion Lyotardienne de densité, les commissaires souhaitaient ouvrir des échelles de regards, encourager la multiplicité des interprétations pour tenir compte, *a priori*, d'un public aux origines diverses et variées (en plus d'être accessible gratuitement, la biennale est à l'initiative d'une politique des publics très performante. Elle accueille notamment des groupes scolaires en provenance de tout le pays).
L'un des procédés mis en scène fut alors d'intégrer à l'intérieur des entités historiques (le Baroque, Dada et le Surréalisme etc...), des œuvres récentes (Muniz, Neto, Tunga...) pour mieux déjouer la fixité des acquis.
On comprend dès lors que l'intention curatoriale échafaudait parallèlement une stratégie géopolitique œuvrant pour plus de légitimité et de reconnaissance artistique du Brésil, et par extension de l'Amérique latine. C'est pourquoi dans ce contexte, la scène nationale s'était vu offrir, de fait, une place prépondérante, et ce pour mieux affirmer son importance dès les prémisses de l'époque moderne et même bien en amont (rappelons au passage que des œuvres et objets de natifs amérindiens avaient été intégrés au dispositif de monstration).

Profitant donc de son retentissement international, la biennale rappelait ici au monde de l'art que l'Amérique latine avait ses propres avant-gardes et, qu'à l'instar du brésilien Walter Zanini (1925-2013), les figures curatoriales ne manquaient pas à son historique autant qu'à son avenir.
Si l'on s'en tient au communiqué, l'Anthropophagie ne fut pas engagée en sa qualité comme thème – un aspect pour le moins critiquable compte-tenu du fait que l'imagerie y fut très largement employée - , mais plutôt comme concept et comme méthode. En d'autres termes, la narration était prise dans un phénomène de cannibalisation des genres et de contamination des sens.
Précisons encore. Par un subtil système d'intrication, venait s'adjoindre aux trois segments intitulés *Art contemporain brésilien, Noyau historique* et *Représentations nationales* un quatrième, appelé *Routes (Roteiros)*, ouvrant, par contagion, des perspectives nouvelles à des accroches historiographiques en apparence trop fixées.

Nommés curateurs pour cette 24ème édition, Paulo Herkenhoff, commissaire en chef de cette biennale – directeur du Musée d'art de Rio depuis 2013 – accompagné du commissaire adjoint, Adriano Pedrosa - récemment nommé directeur du Musée d'art de São Paulo - affirmaient une tradition artistique augmentée de ces points de friction, un art mulitiethnique à la croisée des cultures indigènes, africaines et européennes qui composent principalement le pays.
Est-il préférable de parler de culture métissée en référence à une récente exposition organisée par Pedrosa à l'été 2014 ?
Dans un entretien adressé à la revue *Flash Art* en Octobre 1998, Herkenhoff critique l'emploi des termes "multiethnique" et "multiculturel" qui ne lui semblent pas appropriés au contexte : *"I think that multiculturalism is the way that the US discusses its cultural formation, its plurality in a society which always had difficulty debating certain forms of oppression. Multiculturalism is always associated with a form of exclusion, of enlargment. But exclusion in Latin America doens't happen."*[2].
On comprend dès lors qu'une mécanique de convictions bien rodée accompagnait l'ensemble du projet et que, par conséquent, l'anthropophagie constituait un nœud conceptuel idéal pour déployer un ensemble de problématiques habilement orchestrées.

Tenter d'esquisser une réponse aux rapports à la fois conflictuels et complémentaires entre l'élément local et l'élément autre, l'étranger ; voilà ce que l'anthropophagie accorde notamment. Depuis les premiers récits, nombreux sont les philosophes, théoriciens, anthropologues qui se sont saisis de la question parmi lesquels les brésiliens Suely Rolnik et Eduardo Viveiros de Castro, pour ne citer qu'eux. Pour une actualisation du concept anthropophage, la lecture de leurs textes, respectivement *Anthropophagie Zombie* et *Métaphysiques cannibales* est absolument nécessaire.

C'est pourquoi, à ce stade, il nous faut préciser encore à quelle pierre angulaire l'anthropophagie vient ici s'accrocher puisque le cannibalisme désigne dans les esprits la figure sombre d'un sauvage sanguinaire. Figure sur laquelle s'est en partie fondée la légitimité coloniale évangélisatrice du continent latino-américain.

En 1928, le poète et écrivain Oswald de Andrade publiait le *Manifeste Anthropophage*, texte séminal de cette pensée au Brésil, revendiquant le multiculturalisme de la nation brésilienne. Construit selon le concept de dévoration culturelle, le texte reprend métaphoriquement les principes du cannibalisme pour définir un rapport identitaire propre au pays. Publié dans le premier numéro de la *Revista de Antropofagia* - [Revue d'Anthropophagie], il développe une théorie d'un anthropophagisme symbolique, en d'autres termes, il propose de réfléchir sur la question de la dépendance culturelle au Brésil. *Tupi or not tupi.*[3])

Plus encore, il s'agit de la dévoration-assimilation de l'autre, que l'auteur érige en principe d'un nouveau rapport du colonisé brésilien au colonisateur européen.

Fondé sur les mythes cannibales, le manifeste propose de transposer ces principes d'assimilation à des principes identitaires. Car bien au-delà des qualités nutritives de la chair humaine, l'anthropophagie s'articule selon des rituels complexes, eux-mêmes réglementés par des coutumes guerrières et des traditions d'échanges tribales. On sait, notamment grâce aux récits de Hans Stadten, que l'être mangé était intégré à la communauté. Toutefois, son corps n'était ingéré que si et seulement si ce dernier était jugé digne de l'être. C'est que le rituel cannibale engendrait une incorporation des forces physiques et morales de l'être mangé. Une pratique morale davantage que barbare.

Rétroactive, proactive, prospective, la biennale jetait là les fondements d'une nécessaire réévaluation de la scène brésilienne devant rebondir hors de son périmètre. Prise comme outil de réflexion, l'anthropophagie permettait d'envisager comme nécessaire, la problématisation les rapports- Brésil-Europe et, au-delà, le débat de cette teneur dans un contexte plus globalisé. Car, dans la logique anthropophage qui implique une transmutation de celui qui mange, un écosystème se crée entre le mangeur et le mangé. Il n'y a pas de dedans qui ne soit composé du dehors.

Par conséquent, cohabitant concrètement dans l'espace d'exposition, tissant ainsi des liens d'interdépendance, les sémantiques temporelles étaient *de facto* bouleversées. Les sculptures baroques d'Aleijadinho cohabitaient avec les peintures modernistes de Tarsila do Amaral ainsi qu'avec des œuvres d'Hélio Oiticica, Lygia Clark ou Cildo Meireles et d'autres artistes contemporains brésiliens et internationaux.

C'est par un montage habilement construit autour d'une volontaire délinéarisation historiographique qu'une contagion épistémologique s'engageait. Son entreprise curatoriale semblable à une véritable démarche entrepreneuriale, l'exposition engageait une étape émancipatrice prenant appui sur l'anthropophagie comme circuit de légitimation, et avec elle, ses principes de fluidité des savoirs, de brouillage des notions d'origine et de propriété.

Si pour Viveiros de Castro, Oswald de Andrade fut le grand "théoricien de la multiplicité", Herkenhoff et Pedrosa avaient, quant à eux, compris l'importance et l'impact de la pensée anthropophage dans une perspective post-coloniale, sans doute, et anti-coloniale, assurément. La nuance est à signaler à la lumière de textes récents parus dans le champ des sciences sociales, textes qui minimisent la réalité du post-colonialisme en certains contextes précis dont le Brésil, au vu de la situation des indiens d'Amazonie ou même des Quilombos, est de fait exclu.

Elever cette pensée à la reconnaissance et au retentissement d'une biennale internationale eut pour impact de hisser l'ensemble de l'appareil de monstration à un niveau de légitimité sans égal.

Pour autant quelle place laisse-t-elle aux héritages africains au Brésil ? Alors que d'autres artistes non moins célèbres comme Maria Thereza Alves s'insurgent contre le racisme masqué de leur pays d'origine et l'aveuglement des institutions culturelles, l'impact d'une telle entreprise de communication est à réévaluer. Bien qu'Herkenhoff semble clairement nier les problématiques sociales et politiques du Brésil contemporain (voir sa réponse dans l'entretien d'*Art Forum*), ces réflexions prennent toutes leur importance dans la mesure où l'hégémonie d'un discours sur le métissage fait loi dans la république brésilienne allant jusqu'à ignorer les problématiques racistes dans le pays. Le sociologue et économiste italien installé au Brésil, Giuseppe Cocco, a versé bien de l'encre à ce propos, faisant apparaître les contradictions d'un pays qui fonctionne sur un principe iconique illusoire.

De fait, les reconsidérations se sont avérées nécessaires face à l'intérêt grandissant pour l'anthropophagie dans le champ de l'art contemporain. Aux côtés des lectures précédemment citées, un ouvrage anthologique dirigé par l'artiste et auteur Pedro Neves Marques a été publié en janvier 2015 et permet de replacer l'Anthropophagie au sein des paradigmes nature-culture, au cœur de considérations philosophiques ayant trait à la cosmopolitique. Une démarche nécessaire tant la quantité de reprises et de réingurgitations venant faire écran à des postures néo-coloniales pourtant réelles.

Mais plus encore, et pour reprendre et pousser une réflexion menée ailleurs par Neves Marques dans un texte intitulé " Curating without concept"[4]) ce que l'anthropophagie applique à la pratique curatoriale relève d'une forme de libre échange des savoirs hors de tout cadre éthique. Un lieu privilégié qui s'exercerait dans cette même logique de réappropriation et de redistribution. La pratique curatoriale se traduirait par un écosystème dans lequel viendrait librement circuler des savoirs que chacun serait libre de réemployer. En replaçant le collectif en son cœur, le *curatorial* ou plutôt la *curation* (qui dépasse le champ artistique) agirait selon un segment équitable et ouvert à l'intérieur duquel tout un chacun pourrait être curateur. Voilà une théorie qu'il faut considérer dans une perspective néolibérale et à laquelle la profession doit nécessairement se confronter. A commencer par les dissensus qui animent la question post-coloniale elle-même.

Estelle Nabeyrat

Antonio Contador,
Je n'y suis pour rien, 2012. Document de la performance à la Maison de l'Amérique Latine à Paris (cur. : Agnès Violeau)
crédit photo : Lorena Diaz.

1 *Cultural Anthropophagy,* The 24th Bienal de Sao Paulo 1998, Exhibition Histories Volume 4, Afterall Books, 2014

2 XXIV Sao Paulo Biennale, interview with Paulo Herkenhoff, chief curator of the current biennale, by Denise Carvalho, Flash Art, october 2008

3 Extrait du *Manifeste anthropophage* de Oswald de Andrade. Tupi fait ici référence à une famille de langues amérindiennes.

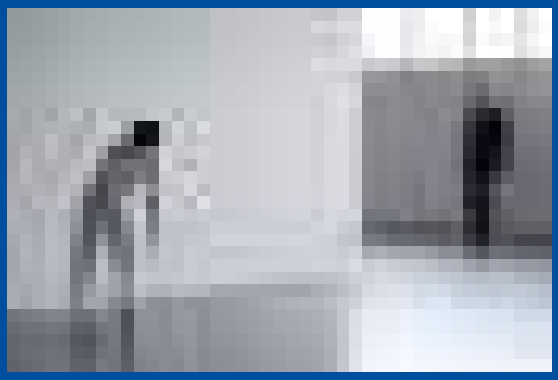
4 "Curating withouth Concept", Pedro Neves Marques in http://journalment.org/article/curatorial-business

Estelle Nabeyrat est curatrice et auteur, actuellement Responsable de la coordination de l'Ecole du Magasin, Grenoble.

En 2012, elle reçoit une allocation du Centre national des arts plastiques (Cnap, Paris) pour un travail de recherche au Brésil sur l'anthropophagie.

Avec Damien Airault, elle prépare la publication de "Réalités du commissariat d'exposition" (Beaux-arts de Paris/Cnap) qui sortira en 2015.

Anne Teresa de Keersmaeker/
Rosas & Ictus
Work/Travail/Arbeid
© Anne Van Aerschot



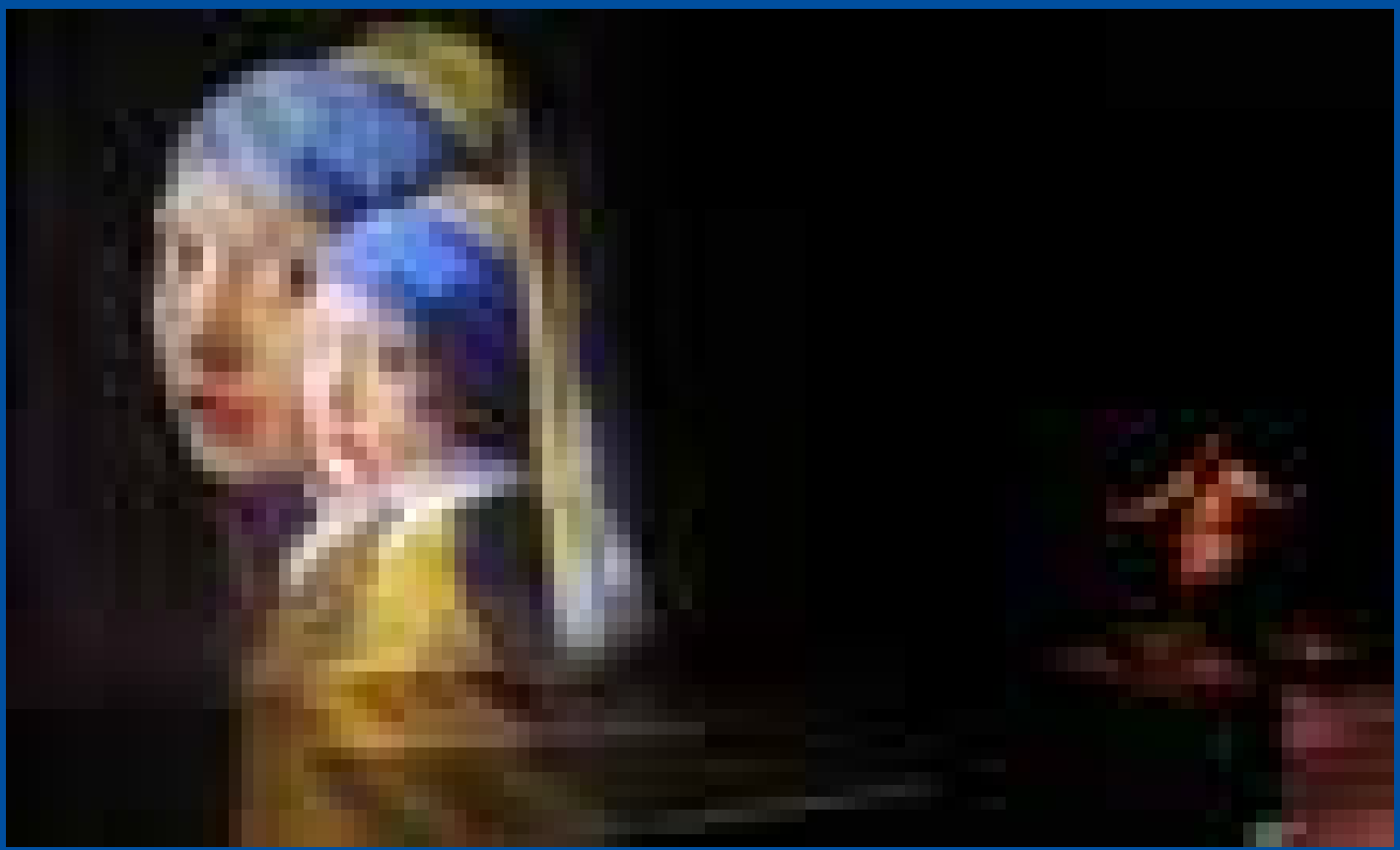
DANSER / EXPOSER

Dans le texte de présentation de *Danser sa vie*, exposition d'envergure organisée au Centre Pompidou en 2012, dont l'une des visées avérées est de mettre la danse au centre de "la révolution moderne", on peut lire ces phrases: *"Un des enjeux consiste à 'exposer la danse'. Les médiums sont mêlés pour privilégier l'immersion du spectateur, le plongeant, grâce au film, au plus près des corps en mouvement"*[1]. Il ne s'agit pas ici de s'attarder sur la qualité des œuvres exposées, ni sur la rareté des documents présentés, mais d'essayer de comprendre ce que signifie et sous-entend cette phrase qui relève bien moins d'une maladresse langagière que d'une intention curatoriale clairement positionnée.

ANNE TERESA DE KEERSMAEKER/ ROSAS & ICTUS
WORK/TRAVAIL/ARBEID
DANS LE CADRE DU FESTIVAL
PERFORMATIK
WIELS
354 AVENUE VAN VOLXEM
1190 BRUXELLES
WWW.WIELS.ORG
DU 20.03 AU 17.05.15
(UN CATLOGUE DOCUMENTERA LE PROJET)

JOËLLE TUERLINCKX
LIVE SOUNDTRACK DE CHRISTOPH FINK ACCOMPAGNÉ DE VALENTIJN GOETHALS
THAT'S IT (+ 3 FREE MINUTES)
DANS LE CADRE DU FESTIVAL
PERFORMATIK
KAAITHEATER
20 SQUARE SAINCTELETTE
1000 BRUXELLES
WWW.KAAITHEATER.BE
LE 21.03.15 À 18H.

Joëlle Tuerlinckx,
That's it (+ 3 FREE minutes), STUK,
Louvain, décembre 2014.
Photo: Aglaia Konrad. © Joëlle Tuerlinckx



Joëlle Tuerlinckx,
That's it (+ 3 FREE minutes), STUK,
Louvain, décembre 2014.
Photo: Aglaia Konrad. © Joëlle Tuerlinckx

Dans quelles mesures un film (qui, en l'occurrence, est bien souvent la captation vidéo d'une œuvre chorégraphique ou dansée et ne relève donc pas, dans la plupart des cas, d'une intention cinématographique) peut-il plonger le spectateur au plus près du corps en mouvement ? Pourquoi la relation du spectateur aux corps en mouvement procéderait-elle particulièrement de l'immersion ou de la plongée ? Serait-ce donc que le spectateur, forcément statique au Centre Pompidou, changerait de "milieu" (les arts plastiques) par le truchement de l'image en mouvement pour découvrir le territoire liquide (forcément exogène) des corps dansant ? Pour replacer la danse au centre de "la révolution moderne" sans doute aurait-il été nécessaire de faire un pas de côté et de lui libérer de l'espace, afin qu'elle manifeste sa présence, son espace propre et que la position du spectateur puisse s'envisager dans sa pleine corporéité. Car, si le musée ne parvient pas à faire ce "pas de côté", il accueille les œuvres chorégraphiques dans sa marge, comme une animation, un exotisme plus ou moins divertissant. À moins qu'une scène ne se crée, dans un lieu dédié du musée ou au cœur d'une exposition, et la chorégraphie pourra pleinement se jouer. Le lieu d'exposition devient alors une scène comme une autre, avec son architecture propre (dès sa naissance, la danse contemporaine s'est émancipée de la scène théâtrale, sans pour autant la renier), et la réponse au pourquoi relève bien plus d'une "politique des publics" que d'une question artistique et/ou esthétique.

Les œuvres chorégraphiques ne s'accrochent et ne se décrochent pas : lorsqu'il y a danse, il y a forcément exposition, et celles-ci n'existent même que dans leur exposition. Que trahit alors le pléonasme, "exposer la danse" ? Dans quelles mesures le musée s'octroie t-il la légitimité de l'écriture d'une histoire qu'il ne peut pas actualiser ? En utilisant la plasticité des traces pour faire une histoire de la danse qui voudrait entrer en résonance avec les arts plastiques et leur "révolution moderne", *Danser sa vie* rate son but : la plasticité des traces, des documents fait peut-être signe vers la danse, mais reste éloignée de ses qualités. La danse résiste à la muséification. L'actualisation d'une chorégraphie existe toujours dans une latence ; elle n'est que dans l'ici et le maintenant mais aussi dans le temps de sa réactualisation, de sa réinterprétation possible. Lorsque les musées s'engagent dans l'écriture de l'histoire chorégraphique, n'y a t-il pas un gauchissement de l'intention chorégraphique voire une fétichisation du geste ? La danse écrit son histoire à travers une discursivité fort différente de la muséographie. Bien sûr, les vidéos, les photographies peuvent constituer des outils efficaces pour permettre l'incorporation, la transmission de cette histoire. On peut ici penser aux trois propositions de Boris Charmatz élaborées en 2009 à partir du livre *Merce Cunningham, un demi-siècle de danse*[2]. Travaillant successivement avec des amateurs *(50 ans de danse)*, des danseurs professionnels *(Flip Book)* et des anciens interprètes de la Merce Cunningham Dance Company (*Roman photo)*, Boris Charmatz construit à partir des photographies du livre une chorégraphie singulière qui fait signe vers l'œuvre de Cunningham par-delà toute fétichisation. Il écrit : "*Je considère que cette expérience est partie intégrante de notre recherche, de notre intérêt spécifique pour la question de l'archive, de l'histoire et des partitions, qui pourrait ici rencontrer sa dimension tumultueuse : l'histoire toute entière de l'œuvre d'une vie devenue livre, transformée à son tour en une pièce élaborée par une poignée de danseurs*". De même, Jérôme Bel dans des pièces comme *Véronique Doisneau* (2004), *Lutz Forster* (2009) ou *Cédric Andrieux* (2009) écrit une histoire de la danse au présent à travers le portrait d'une danseuse du corps de ballet de l'opéra de Paris, d'un danseur de Pina Baush ou d'un interprète de Merce Cunningham, notamment.

Lorsque la relation entre la danse et les arts plastiques ne se réduit pas à la fétichisation ou à la tentation muséographique, elle peut s'entendre comme une provocation fertile, peut-être même nécessaire, une interpellation complexe des contraires, un lieu de tensions et de déséquilibres. Dans le *Manifeste pour*

un Musée de la danse, Boris Charmatz souligne la possibilité d'une dynamique féconde, à (ré)inventer sans cesse : *"La danse et ses acteurs se sont souvent définis en opposition à des arts dits pérennes, durables, statiques, dont le musée serait le lieu de prédilection. Mais si l'on veut aujourd'hui ne plus occulter l'espace historique, la culture, le patrimoine chorégraphique, fût-il le plus contemporain, alors il est temps de regarder, de rendre visibles et vivants les corps mouvants d'une culture qui reste largement à inventer. (...) Le Musée de la danse voudrait ainsi bousculer et l'idée que l'on se fait du musée, et l'idée que l'on se fait de la danse ! Mariage impossible entre deux mondes, il explore les tensions et les convergences entre arts plastiques et arts vivants, mémoire et création, collection et improvisations sauvages, œuvres mouvantes et gestes immobiles. Ce projet utopique entend créer de l'espace public pour un art en prise avec les questions contemporaines, un espace public ouvert et expérimental, résolument en mouvement"*[3].

La danse n'a pas spécifiquement besoin d'une scène théâtrale pour s'exposer mais lorsqu'elle pénètre dans un lieu d'exposition - ce dernier acceptant le "pas de côté" nécessaire pour lui laisser l'espace de son expression -, elle défie aussi, explore les contraintes du lieu, celles de son architecture comme de sa temporalité. Le chorégraphe doit alors ressaisir dans un geste toujours singulier les mises en tension que sa proposition génère. Et c'est ce pari qu'accepte, semble-t-il, de relever Anne Teresa de Keersmaeker en répondant à l'invitation d'Elena Filipovic au Wiels où elle réinterprète avec *Work/Travail/Arbeid* la pièce *Vortex Temporum* (2013), créée avec l'ensemble de musique contemporaine Ictus, autour de l'œuvre du même nom composée par Gérard Grisey en 1996. Anne Teresa de Keersmaeker soulève la relation problématique de la danse et de la musique contemporaine mais, de par son besoin de développer les différentes manières de chorégraphier, elle a été d'abord touchée par la dimension extrêmement concrète de *Vortex Temporum* au sujet de laquelle Grisey écrivait : *"Abolir le matériau au profit de la durée pure est un rêve que je poursuis depuis de nombreuses années.* Vortex Temporum *n'est peut-être que l'histoire d'un arpège dans l'espace et dans le temps, en-deçà et au-delà de notre fenêtre auditive et que ma mémoire a laissé tourbillonner au gré des mois dévolus à l'écriture de cette pièce."*[4]. La chorégraphe a également été sensible à la physicalité des musiciens d'Ictus dans l'interprétation de cette pièce. Elle a d'abord créé *Vortex Temporum* à la Ruhrtriennale en travaillant mesure après mesure avec ses danseurs, organisant le temps, l'espace et le mouvement dans une épure de composition. Avec *Work/Travail/Arbeid,* elle s'entoure d'Ann Veronica Janssens, de la dramaturge Bojana Cvejic, de quatorze danseurs et de huit musiciens de l'ensemble Ictus. Cette composition fondamentalement synesthésique sera présentée durant neuf semaines. Chaque jour composera un cycle de neuf heures, chaque heure offrira une nouvelle déclinaison de *Vortex Temporum,* le tout composé à travers l'ensemble des salles du Wiels. L'architecture du lieu, la durée des présentations permettent ainsi à Anne Teresa de Keersmaeker de mettre en abîme la figure de la spirale en l'éclatant dans l'espace. Jouant sur l'idée d'un art total dans lequel les disciplines ne sont pas en rivalité mais travaillent au contraire les tensions, le geste chorégraphique ne se pose pas à la périphérie du lieu d'exposition, comme un contrepoint. Et l'on peut d'emblée miser sur la qualité de l'expérience esthétique qui sera proposée aux spectateurs ; ils pourront se déplacer, partir, revenir, picorer la proposition ou au contraire la suivre avec assiduité. Ici, le lieu d'exposition semble permettre l'expansion d'une spirale temporelle. Il en offre une possibilité et accepte d'être redéfini dans le geste proposé. Dans *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*[5], le philosophe américain Arthur Danto écrit que notre contemporanéité nous pousse à repenser du tout au tout la fonction et les qualités des lieux comme des discours de l'art. Et c'est peut-être ce qu'il se passe lorsque les musées ou les lieux d'expositions acceptent d'être provoqués, sans retenue, par la danse.

Si la danse peut provoquer l'espace d'exposition et réciproquement, une provocation d'un autre ordre existe-t-elle entre l'image cadrée que créent la scène et la complexité des recherches contemporaines en arts visuels ?
En 1961, Robert Morris propose une mise en scène que Rosalind E. Krauss décrit en ces termes : *"Le rideau s'ouvre. Au centre de la scène, il y a une colonne, dressée, haute de huit pieds, large de deux, en contreplaqué, peinte en gris. Il n'y a rien d'autres sur scène. Pendant trois minutes et demie, rien ne se passe ; personne n'entre ou ne sort. Soudain, la colonne tombe. Trois minutes et demie se passent. Le rideau se referme"*[6]. À travers cette proposition minimaliste, Robert Morris nous livre sans doute l'un des éléments différenciant l'espace scénique de l'espace d'exposition : le plateau est l'endroit où les choses adviennent, c'est le lieu de l'évènement alors que l'exposition est le lieu de ce qui est. Dans *That's it ! (+ 3 FREE minutes)*[7], Joëlle Tuerlinckx porte l'évènement au plus près du débordement. L'artiste, visible dans la pénombre du devant de la scène, mixe des images et des textes (images d'œuvres d'art, coupures de journaux, citations diverses...) puisés dans ses archives selon une partition répétée mais partiellement aléatoire et les projette sur scène. Deux personnages, deux femmes sur scène, semblent attraper les images projetées au vol en structurant l'espace de cimaises d'abord, puis de surfaces diverses. La plupart du temps, les images débordent leurs espaces d'accueil, ces derniers acquièrent par moments le statut d'objets solitaires et improbables, comme ces deux femmes qui dépassent leur fonction de manipulatrice pour advenir dans une gestuelle dont la raison disparaît, proche de l'absurde comme du tour de magie. Parfois, un rideau tombe, obturant la profondeur de la scène, reconstruisant l'espace. Ces femmes sont belles, jamais séductrices, manipulatrices, certes, libres, par moments. Le temps est scindé en actes. Des musiciens improvisent sur un côté de la scène mais ce que l'on prend au début pour un accompagnement trouve aussi ces temps d'émancipation par rapport aux flux des images, par rapport à ce qui se passe. Toute possibilité de construction linéaire d'un récit est impossible : dès que le sens émerge, il est tout de suite contredit. Sur le côté, dans la salle, aux extérieurs du champ de vision, des moniteurs que l'on pourrait prendre pour des écrans de surveillance de ce qui a lieu sur scène ne parviennent ni à structurer ni à renvoyer les images de la scène. Dans *That's it (+ 3 FREE minutes),* Joëlle Tuerlinckx opère un savant travail de dislocations entre le son, les images, les textes, les présences, les corps. Elle ménage des retrouvailles ponctuelles pour mieux rendre celles d'après inattendues. That's it ! : C'est ça !, ce qui advient, dans une rythmique et un feuilleté que seule permet la scène et dans l'attention du spectateur assis face à elle. Dans cet opéra polyphonique, à travers ces multiplicités condensées par l'espace scénique, le spectateur parvient également, par moments, à ménager ses espaces au cœur de la broussaille des significations projetées. Il y découvre des îlots de présences conjointes dont la réalité est d'autant plus jouissive qu'elle semble improbable, et c'est peut-être simplement cela que dit la parenthèse du titre de cette pièce *"(+ 3 FREE minutes)"*, plus trois minutes gratuites, plus trois minutes pour rien, juste pour nous.

Et c'est peut-être ça (that's it!) l'écueil de "la révolution moderne" qu'est notre contemporanéité : la force renouvelée de laisser s'ébranler des lieux, des espaces institutionnalisés, des intentions artistiques, pour laisser advenir des expériences que l'on sait éphémères mais qui sont celles d'une liberté partagée.

Léa Gauthier

1 Emma Lavigne et Christine Macel, texte de présentation de l'exposition *Danser sa vie*, du 23 novembre 2011 au 2 avril 2012, Centre Pompidou, Paris.

2 *Merce Cunningham, un demi-siècle de danse*, David Vaughan, éditions Plume, 2002

3 www.museedeladanse.org/fr/articles/manifeste-pour-un-musee-de-la-danse

4 *Gérard Grisey,* programme du Festival *Musica 96*.

5 Arthur Danto, *L'art contemporain et la clôture de l'histoire,* éditions du seuil, 2000.

6 Rosalind E. Krauss, *Passages in Modern Sculpture,* Mit Press, 1981, p.201.

7 *That's It (+ FREE 3 minutes)*, créée en avril 2014 au STUK à Louvain dans le cadre d'une résidence et jouée pour la première fois à la Tate Modern à Londres en mai. Nous avons vu la pièce au STUK en décembre 2014 mais elle n'aura, au Kaaitheater, ni la même durée, ni le même nombre d'interprètes sur scène (ils seront 4 et non 3).

Léa Gauthier est investie sur la scène contemporaine depuis le début des années 2000. Philosophe, critique d'art, elle a été co-rédactrice en chef du magazine *Mouvement* jusqu'en 2008. Elle enseigne la théorie de l'art à l'Académie royale des Beaux-arts de Bruxelles où elle est aussi responsable pédagogique de l'Institut Supérieur des Arts et des Chorégraphies (ISAC). Léa Gauthier est également la fondatrice et l'éditrice de Blackjack éditions (Paris).

STORYTELLING CURATORIAL OU L'ART DE BIEN RACONTER SON EXPOSITION

Vue de l'exposition de Philippe Parreno, *Anywhere, Anywhere, Out Of The World*, Palais de Tokyo, 2013
Dominique Gonzalez-Foerster, *La Bibliothèque clandestine*, 2013.
Photo : Aurélien Mole.

Une exposition parlée. Suite pour exposition(s) et publication(s), premier mouvement : Une exposition à être lue (vol. 3) de Mathieu Copeland, édité par la David Roberts Art Foundation, Londres
© David Roberts Art Foundation. Photo : Jeu de Paume, Adrien Chevrot

5.

Depuis qu'on est passé de l'antique amoncellement des cabinets de curiosités à une mise en ordre de type chronologique amorcée dans les tréfonds du post-révolutionnaire Musée des monuments français[1], le *storytelling* d'exposition a bien changé de visage. Si le musée moderne s'est construit en racontant l'histoire de l'humanité comme une belle fable illustrée, le commissariat d'exposition contemporain n'est pas tout à fait dupe de la dimension idéologique de ces fabrications mythologiques. Quand Edward Steichen voulut raconter l'histoire de *La Grande famille des hommes*, Barthes y décela de suite la propagande impérialiste se cachant derrière ses belles intentions. Aujourd'hui donc, le scénario d'une exposition a tout intérêt à présenter un *pitch* explicite car la critique et le public connaissent parfaitement, et mieux encore depuis les ouvrages de Christian Salmon sur le sujet, les rouages d'un *storytelling* qui s'installe à tous les étages, de la publicité à la vie politique[2]. En gardant en tête cet arrière-plan, comment est apparue l'exposition-fiction ?

En réaction à l'accrochage statique et faussement neutre du *white cube*, la redécouverte des puissances de la narration chez les artistes a imposé une adaptation des espaces d'exposition à des *statements* plus ambitieux que ceux de leurs prédécesseurs conceptuels. Les déploiements spectaculaires de Philippe Parreno, Pierre Huyghe, Dominique Gonzalez-Foerster et Liam Gillick ont, à cet égard, fait date au début des années 2000 : ce n'était plus seulement l'œuvre qui était une fiction ou une amorce de récit, mais tout l'espace de la galerie[3]. Il s'agissait de mettre en scène, comme dans une métalepse grandeur nature, l'entrée du spectateur dans un autre monde. Mais ce qui relevait au début du 21e siècle d'un courant esthétique, le fictionnalisme, s'est généralisé à des modes d'accrochage d'œuvres n'ayant elles-mêmes parfois aucun ancrage narratif. Débordant la pratique artistique, l'avantage de cette "machine à raconter des histoires" est de lier des œuvres parfois apparemment sans rapport les unes avec les autres, de créer des rencontres encore inédites mais aussi d'organiser un ordre thématique évolutif qui permette des renversements, des surprises et obéisse à une logique autonome, celle du récit.

Titre-phrase et roman d'exposition

La titrologie en art, ou science du titre, est héritée du nominalisme pictural que Thierry de Duve avait très justement associé aux jeux linguistiques de Marcel Duchamp. Le titre, bien souvent, fait simplement office de partition, offrant un thème et ses variations possibles, de la même façon qu'une thématique : il s'agit de la masquer sous un drapé sophistiqué et d'y ajouter un tissu imaginaire qui, tel un palimpseste, tapissera l'arrière-plan du spectateur/récepteur. Des exemples ? Ils abondent depuis dix ans avec des catch-phrases souvent empruntées à un univers littéraire : *L'Ile de Morel* au Centre Photographique d'Ile de France (Bioy Casares reformulé), *Time is Out of Joint* au Frac Aquitaine (citation d'Hamlet) ou *I Would Prefer Not To* au Stedelijk Museum Bureau, avec la phrase favorite de Bartleby (Melville). Les titres d'exposition sont aussi utiles à l'interprétation de l'ensemble, l'œuvre originale et son univers propre se substituant à un discours nécessairement plus indigent dans le traditionnel communiqué de presse. Des textes de fiction (Dominique Gonzalez-Foester), des poèmes (Clément Rodzielski) ou des récits immersifs servant de feuille de salle (Benoît Maire et Etienne Chambaud, *Le Présent*) opèrent alors selon un principe de *médiation narrativisée*. L'œuvre littéraire transcende-t-elle pour autant l'exposition ? A voir l'accrochage de Stéphanie Moisdon au Consortium en 2012 autour de l'homme au travail sous l'ère post-industrielle, l'intérêt objectif du rapprochement entre les œuvres est loin d'être évident. Dans ce cas, l'emprunt au titre de Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme papier peint*, fait preuve d'une grande économie sémantique qui explicite formellement une intention curatoriale et masque la véritable inspiration présidant à l'organisation de l'exposition,

le roman de Michel Houellebecq, *La Carte et le territoire* (2010). Ces emprunts ne sont pas le seul fait de commissaires. Certains artistes adaptent de manière frontale les ouvrages, comme Thu Van Tran réinterprétant plastiquement *Fahrenheit 451* au centre d'art Bétonsalon (2009), quand ils n'écrivent pas eux-mêmes le récit chapeautant l'ensemble d'une production plastique, performative et langagière, comme Louise Hervé et Chloé Maillet pour *Attraction étrange* (2012), exposition au centre d'art de Delme d'un côté, nouvelle fantastique de l'autre.

Le critique et universitaire Jean-Max Colard a baptisé ce genre littéraire transmédiatique "*roman d'exposition*"[4], une forme romanesque offrant donc un possible déploiement plastique et curatorial. Antonyme approximatif de la "novellisation", c'est-à-dire le fait de mettre en roman des films et des œuvres visuelles, l'appartenance du roman d'exposition à un genre littéraire anoblit le décrié *storytelling*, même si parfois il ne reste pas grand chose de littéraire, hormis le titre. Car c'est plutôt la structure littéraire, Jean-Max Colard insiste sur ce point, qui fait l'objet d'une transposition spatiale, ce que les commissaires Yoann Gourmel et Elodie Royer ont appliqué en choisissant d'appeler *Préface* (Le Plateau, Paris, 2013) ou *Chapitres* les diverses expositions qu'ils programmaient au Frac Pays de la Loire comme un ensemble feuilletonnant. Le dernier volet, *Chapitre III (les récits autorisés)*[5], est d'ailleurs présenté comme le "*troisième chapitre d'une collaboration avec les artistes Mariana Castillo Deball, Alex Cecchetti, Will Holder, Benoît Maire et Falke Pisano*", eux-mêmes engagés dans des processus narratifs et scénaristiques, certains étant, de plus, auteurs de fictions. Est-ce à dire que les artistes inspirent le *storytelling* curatorial ou que le commissaire se fait de plus en plus artiste, auteur ou marchand de rêve ? Comme l'indique l'expérience de Gourmel et Royer, les collaborations sont étroites entre artistes fictionnalistes et commissaires, de sorte que la distinction entre les deux est parfois ténue, voire réversible : Mathieu Copeland, auteur d'une série de projets au Jeu de Paume portant sur les intersections entre catalogue d'exposition et exposition, lecture et visite, invite le spectateur à se plonger dans Une exposition à être lue comme dans un texte. Le concept curatorial dépasse presque celui des œuvres exposées… L'expérience esthétique se double d'une immersion fictionnelle qui peut être soit ludique soit théorique, soit les deux à la fois : le collectif *le peuple qui manque* avait brouillé de cette manière le *storytelling* de l'histoire de l'art en invitant le visiteur par l'injonction *Fais un effort pour te souvenir. Ou à défaut, invente* (2013) à se réapproprier par la fiction la construction narrative des documents et archives historiques qui étaient exposés. L'artiste libanais Walid Raad, fondateur de l'Atlas Group procède de façon similaire au point de croiser dans un même élan fiction, reconstruction historique et structure romanesque : invité au Louvre, il y présente en 2013 *Préface à la première édition*, une "*méditation narrative*" sur le patrimoine contemporain au Moyen-Orient[6].

Quant l'exposition-fiction devient fictive

Le roman pour exposition est-il en voie de devenir une spécialité, un genre à part entière ? Sinziana Ravini, commissaire d'exposition et critique, développe pour sa part une pratique curatoriale exclusivement dédiée à l'exposition-roman, avec le très psychanalytique *The Hidden Mother* en 2012, suivi par *The Chessroom* (2013) et accompagné la même année de *The Black Moon*, film prélude à un accrochage dans l'exposition collective *Nouvelles Vagues* au Palais de Tokyo. Teaser, bandes-annonces et marketing transmédiatique ne sont pas absents de ces nouveaux usages de la fiction : les deux dernières expositions de Pierre Huyghe et Philippe Parreno, parallèlement tenues au Centre Pompidou et au Palais de Tokyo, fonctionnaient sur un principe de mise en miroir d'univers parallèles. La bibliothèque secrète derrière laquelle le spectateur pouvait découvrir une autre exposition, celle des dessins de John Cage et de Merce Cunningham, inscrivait encore un niveau fictionnel supplémentaire, en mettant en abyme une exposition dans l'exposition. Loris Gréaud, pour *Cellar Door* (2007) n'avait pas procédé autrement : entre jeux vidéo et film de science-fiction, l'exposition déployait un décorum digne d'un plateau de cinéma se réclamant du space opéra. Décrit par Libération comme un "*storyteller né*"[7], Gréaud est en plein dans les stratégies immersives décrites par Jean-Marie Schaeffer dans *Pourquoi la fiction ?* et la création d'univers fictionnels de plus en plus complets[8]. De ce point de vue, les variations narratives et fictionnelles sont infinies et l'on peut tout aussi bien s'orienter vers le récit historique, le roman sentimental, les pulp fictions, les remakes en tous genres, les adaptations manifestes (pour reprendre un titre d'Aurélien Froment) ou des textes littéraires purs et durs, comme l'a fait Berlinde de Bruyckere en demandant à J.M. Coetzee de lui "*écrire*" son exposition *Cripplewood* à la Biennale de Venise en 2013. Quand ce ne sont pas les Biennales elles-mêmes qui ne sont pas *storytellées* ! Anne Bonnin en 2012 avait planté un décor de western pour les Ateliers de Rennes : *Les Prairies* renouaient avec le "*grand récit*" des commencements, de la "*conquête*" de l'Ouest et des pionniers dans les grandes plaines d'Amérique[9]. Deux ans plus tard, c'est au tour de la Biennale de Lyon de nous lancer sur la voie d'un *Soudain, l'été dernier,* avec un titre plus énigmatique, *Entre-temps…, brusquement et ensuite* (2013). En 2014, la Biennale de Belleville sous la houlette de Patrice Joly, devient un parcours fiction dans tout un quartier de Paris. Il est ponctué de pauses narratives dans le Parc des Buttes-Chaumont avec une application fictionnelle de Capucine Vever ou, lors d'une journée marathon organisée par François Aubart et Benjamin Seror dans les bars, de lectures de micro-fictions, textes courts et formes brèves qui attendent le chasseur-cueilleur de récits.

Se raconter des histoires

Devant cette inflation narrative exponentielle, certains commissaires baissent les bras, avec humour. En 2010, le collectif Trouble décide de faire un catalogue d'exposition-fiction, *Factographies*, composé de textes, récits et commentaires : comble du livret d'exposition qui, à l'image d'Un *Cabinet d'amateur*, se passe des œuvres pour ne plus être que roman[10] ! Mais la tradition narrative muséographique a, qu'on se rassure, de beaux jours devant elle. Certes, elle passe son temps à écrire, relire et réécrire le sens des œuvres des artistes modernes ou contemporains : refaire l'histoire de Duchamp peintre, de Mapplethorpe en Rodin moderne, revoir l'histoire de l'art d'un autre point de vue, expliquer le sens d'une œuvre – même jeune, même en train de se faire – toutes ces procédures participent de la mythologie de l'artiste et de l'art en général. Le *storytelling* d'exposition véhicule-t-il des idéologies ? Certes, mais en ce cas, il peut aussi servir à déconstruire des discours historiques établis par l'usage d'une fiction pensive, à même de permettre une révision critique du réel. Ferait-il du vulgaire branding ? Il serait naïf de penser le contraire : les services de communication des lieux d'art sont les premiers VRP de ces produits – artistiques certes – à placer auprès du public et le commissaire contribue, par le biais de son *storytelling* d'exposition, à une forme d'enchantement culturel du visiteur. Fort heureusement, quand les récits se présentent comme tels, ils ne voilent pas leur fonction première : emporter l'imaginaire du visiteur dans un espace manifestement situé *hors* du réel, dans un lieu à part, de représentation et de simulation. Ces lieux d'évasion invitent alors juste à un plaisir, très simple et enfantin, de se raconter des histoires, le temps d'une promenade. Lieu de culture, lieu d'évasion, à l'instar de la littérature. Ne peut-on pas entrer dans une galerie, comme on va au cinéma ? Cela n'empêche en rien de garder un œil critique, de penser le réel à partir de ces fictions et de poursuivre la simulation plus loin, et pourquoi pas, vers l'utopie. Et d'utiliser la fiction comme un outil réflexif en vue de reconfigurer notre rapport au monde.

Magali Nachtergael

1 La révolution, c'était aussi de changer sa lecture du monde en proposant un nouveau classement des objets d'art, ce qu'a fait Alexandre Lenoir, conservateur du premier Musée des monuments français.

2 Christian Salmon, *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Cahiers libres, La découverte, 2007 suivi de *Storytelling Saison 1, chroniques du monde contemporain*, Prairies ordinaires, 2009.

3 On retient surtout *Alien Seasons* de Parreno en 2002 et *Celebration Park* de Huyghe, précédé d'un "Prologue" en guise de teaser, en 2006 qui ont marqué une génération d'artistes.

4 Jean-Max Colard, "*Quand la littérature fait exposition*", dans Rosenthal O. et Ruffel L. dir., *La littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre.* Littérature, n°160, vol. 4, 2010, p. 74-88.

5 Yoann Gourmel dir., *Chapitre III (Les récits autorisés).* XII[e] Ateliers internationaux du Frac des Pays de la Loire, éditions B42-14, 2010.

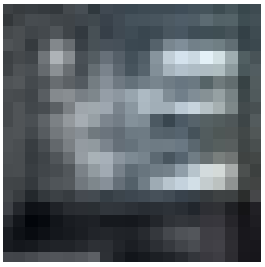
6 Walid Raad, Préface à la première édition, commissariat de Marcella Lista, exposition du 19 janvier au 8 avril 2013, Paris, musée du Louvre.

7 On lui a justement reproché sa communication extrême, trop bien huilée, trop parfaite pour être honnête comme l'indique Marie Ottavi, "Loris Gréaud. Tête de l'art", *Next. Libération*, 19 juin 2013,

8 Voir Jean-Marie Schaeffer et son concept d'immersion fictionnelle dans *Pourquoi la fiction ?*, Poétique, Seuil, 1999.

9 Anne Bonnin, commissariat, *Les Prairies. Guide de visite*, Les ateliers - biennale d'art contemporain de Rennes du 15 septembre au 9 décembre 2012, Rennes.

10 *Factographies*, numéro spécial de la revue d'art *Trouble*, 2010.

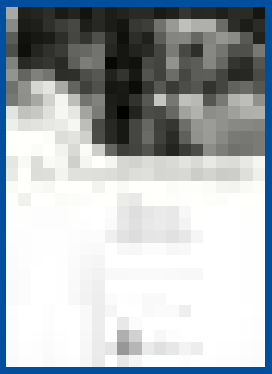


Vue de l'exposition d'Elodie Royer et Yoann Gourmel, *Ernesto,* CEEAC, 2014, Photo : R. Goergen (extrait de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, *En rachâchant,* 1982). Adapté du conte de Marguerite Duras, *Ah ! Ernesto* (1971)

Magali Nachtergael est maîtresse de conférences en littérature et arts contemporains à l'Université Paris 13. Elle prépare une exposition *Lumières* de Roland Barthes avec le Frac Aquitaine et le centre d'art Image/Imatge (avril-aout 2015) et un ouvrage sur Barthes et l'art contemporain (Max Milo, 2015).

Au tournant du mois de novembre dernier, alors que s'achève *Les 12 Travaux d'Adrien Tirtiaux*[1] — et ce sans le moindre lien direct —, Julie Bawin publie aux éditions des archives contemporaines *L'artiste commissaire – Entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*. Pour comprendre aujourd'hui que la directrice d'un Centre d'art tel que l'Ikob invite un artiste à "remuer" ses collections pour donner une forme poétique à une conjoncture politique et économique, il fallait qu'histoire se passe. Mais quelle histoire exactement ? Comme l'a souligné Jacques Dubois à l'occasion de la rencontre organisée à la librairie PAX à Liège avec l'auteure et Docteure en histoire de l'art contemporain Julie Bawin, si le sujet de son ouvrage sonne avec familiarité, son approche, mêlant recensement et analyse des contextes, enjeux, structures et acteurs, reste à ce jour inédite. *L'artiste commissaire* allie l'exigence de la recherche à la fluidité d'un récit accessible à tout intéressé.

L'ARTISTE COMMISSAIRE : HISTOIRE ET TYPOLOGIE



JULIE BAWIN,
L'ARTISTE COMMISSAIRE – ENTRE POSTURE CRITIQUE, JEU CRÉATIF ET VALEUR AJOUTÉE,
ÉDITIONS DES ARCHIVES CONTEMPORAINES, PARIS, 2014, 150X210 MM, 301 PAGES, ISBN 9782813001603.

Comment s'est constituée cette figure, aujourd'hui largement connue et reconnue, de l'artiste faiseur d'exposition ? De quels artistes s'agit-il et de quelles expositions ? Quels en sont les contextes ? Quels en sont les enjeux ? Pour aborder ces questions, l'ouvrage alterne chronologie et typologie, conceptualisation et exemplification. Autrement dit, il retrace les fils conducteurs historiques de son sujet, mais aussi, identifie et spécifie la diversité des pratiques et des situations qui s'entrecroisent. Divisé en trois parties, le texte va et vient entre les grandes lignes évolutives et les événements significatifs des 19, 20 et 21e siècles, et s'attache à démêler trois phénomènes essentiels. Premièrement, dans quels contextes et de quelles manières l'artiste prend en charge sa visibilité, depuis la conception de son œuvre, jusqu'à sa monstration et sa vente, en passant par toutes les démarches d'autopromotions que ce choix implique. Deuxièmement, il s'agit de se pencher sur le double phénomène de la reconnaissance de l'artiste exposant ses pairs ou les collections d'une institution d'État, et de la reconnaissance de l'exposition comme "méta-œuvre". Troisièmement, l'ouvrage aborde la véritable consécration de la posture de l'artiste commissaire et son impressionnante variété, tout deux acquis au cours de ces trente dernières années. À la lecture de cette étude, et au su des précédentes recherches et publications de l'auteure[2], un terrain et mode d'investigation propre se précisent : Julie Bawin aime envisager des rapports d'ensembles, les dynamiques qui opèrent et stimulent les intervenants, leurs gestes et leurs objets, afin d'en percevoir les implications et évolutions, d'en comprendre les mécanismes. Convoquant diverses disciplines, comme c'est fréquemment le cas au sein de recherches portant sur l'art contemporain, le point de vue de Julie Bawin reste néanmoins fondamentalement historique. Il est intéressant de constater le point d'achoppement que constitue l'atelier, son espace, son aura, sa mise en scène, avec le désir affirmé d'autonomie de l'artiste. À bien des égards, l'atelier est un lieu et concept-clé : alors que le peintre s'y représente, entouré de ses assistants et commanditaires, ou travaillant dans un contexte misérable, il l'emploie aussi très tôt, concrètement et spontanément, pour organiser sa propre promotion. Comme l'a déjà mis en avant Svetlana Alpers, la posture de l'artiste autant "gestionnaire que créateur" de son œuvre apparaît *"dès la Renaissance avec l'essor des grands ateliers d'art"*. Rembrandt en est une figure emblématique : entouré d'apprentis, assistants et imitateurs, il est parvenu à s'affranchir du joug de la commande et à opter pour les lois du marché s'appliquant à toute forme d'entreprise libérale[3]. Le 19e siècle voit s'ouvrir, comme on le sait, de nombreuses brèches. Soutenus par la presse et diverses personnalités influentes, les artistes réclament de plus en plus fort leur autonomie vis-à-vis du système institutionnel. L'objectif commun est alors de *"redonner du pouvoir à ceux qui font l'art, et non plus seulement à ceux qui le montrent"*[4] : dans le courant des années 1830, plusieurs revues spécialisées, dont *La Liberté* et *L'Artiste*, sont fondées en France et relaient cette nouvelle exigence d'autonomie. Aux côtés de ces mouvements de regroupements et d'associations d'artistes, quelques événements forts, plus individuels, bouleversent de façon exemplaire les positions de chacun dans le chemin qui mène à la monstration et commercialisation de l'art. En la matière, Gustave Courbet fait figure de pionnier : en 1855 et 1867, au cœur des Expositions Universelles, il fait construire son propre pavillon afin de mettre lui-même en scène ses toiles. Ainsi le peintre souhaite-t-il maîtriser toutes les facettes de son métier et le faire savoir. Ces premiers pas du *Do it yourself* permettent d'appréhender de nombreux prolongements plus récents, témoignant de cette volonté de l'artiste à gérer son œuvre en véritable entrepreneur : de la Factory d'Andy Warhol à l'*Unlimited Responsability* de Fabrice Hyber en passant par la *Troubleyn* de Jan Fabre et les magasins *Other Criteria* de Damien Hirst, l'initiative entrepreneuriale constitue aujourd'hui une façon de faire de l'art qui ne surprend plus personne tant elle s'est développée et imposée sous l'impulsion de créateurs devenus célèbres[5].

On observe alors avec l'auteure que plusieurs voies se sont ouvertes : celle de la rentabilisation de la production artistique, faisant de l'atelier le siège d'une entreprise dont le produit est l'œuvre de l'artiste et éventuellement de ses comparses, et celle de la monstration de l'œuvre par son propre créateur, mettant en jeu les possibilités d'innovations visuelles de l'ensemble d'une production ou d'un ensemble de productions. Toujours au 19e siècle, des groupes d'artistes émergent autour de questions esthétiques et conceptuelles, débouchant sur la mise en place d'expositions collectives dans des lieux privés : c'est le cas de la première exposition de la "Société anonyme coopérative des artistes, peintres, sculpteurs et graveurs" (les futurs Impressionnistes), en avril 1874, chez le photographe Nadar.

1 *Les 12 travaux d'Adrien Tirtiaux*, Ikob, Eupen, 31.8-16.11.2014. Extrait du dossier de presse : *"Cet été, l'Ikob accueille Adrien Tirtiaux en résidence et lui offre carte blanche pour repenser le musée dans sa forme comme dans son fond. (…) Livré corps et âme à l'artiste, l'Ikob devient ainsi à la fois, l'objet et le sujet, le matériel et la matrice de l'œuvre à venir, se transformant au gré du processus de création tour à tour en atelier, plateforme de production et d'exposition."* Voir aussi "Schtroumpf qui peut", dans *l'art même*, n°63, Bruxelles, 4e trimestre 2014, p.53.

2 Essentiellement : *La Collection au temps du Japonisme*, Éditions modulaires européennes, Paris, 2007 ; "L'art et l'institution, variations sur un même thème", dans Art&Fact *L'art vivant et ses institutions* (dir. Julie Bawin), Liège, 2007 ; *L'œuvre-collection – Propos d'artistes sur la collection*, Éditions Yellow Now, Liège, 2009 ; "Les années 1980 à Liège – Art et culture", dans *Le tournant des années 1970 – Liège en effervescence*, Les impressions nouvelles, Bruxelles, 2010.

3 Svetlana Alpers, *L'atelier de Rembrandt. La liberté, la peinture et l'argent*, Paris, Gallimard, 1991 ; Julie Bawin, *L'artiste commissaire. Entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*, Éditions des archives contemporaines, Paris, 2014, p.34.

4 Julie Bawin, *op.cit.*, p.12.

5 Tous les exemples mentionnés dans le présent article sont amplement développés dans l'ouvrage de Julie Bawin.

6 Au Musée des Arts décoratifs de Paris, en 1967.

7 *12 Environnements*, en 1968 et *When Attitudes Become Form*, en 1969.

Jérémie Demasy

Licencié en Histoire de l'art de l'époque moderne et contemporaine à l'Université de Liège, Jérémie Demasy a travaillé en tant que chargé de projets pour le MADmusée (Liège), l'Espace 251 Nord (Liège) et l'Atelier 340 Muzeum (Bruxelles). Il est actuellement critique d'art pour les revues *Flux News* (Liège) et *l'art même* (Bruxelles), ainsi qu'auteur invité dans le cadre de la publication de divers catalogues d'exposition.

Ce principe va se développer dans le contexte de la modernité et l'émergence des avant-gardes : dadaïstes, futuristes et surréalistes exploiteront largement cette nouvelle alternative d'auto-exposition collective. Dans un premier temps, les espaces dévolus à ces nouvelles pratiques sont essentiellement privés : appartements, ateliers, galeries, espaces désaffectés. On doit à Alfred Stieglitz l'inauguration de la posture d'artiste-galeriste : il ouvre en 1905 la *Galerie 291* afin d'exposer les membres du groupe de la Photo-Secession, qu'il a lui-même rassemblés trois ans plus tôt, et promouvoir la photographie comme art à part entière. Suivant la trame de ce récit, dans un tout autre contexte et en dehors de toute visée esthétique, l'on débouche assez vite sur les *artist-run spaces* que l'on connaît bien aujourd'hui. Nés de l'activisme des années 1960-70, ces espaces entendent pallier un manque de soutien institutionnel et faire exister le travail des artistes auprès des galeristes et collectionneurs afin d'offrir la possibilité d'une solution aux conditions de création précaires. La culture alternative des années 1980 exploitera quant à elle particulièrement l'espace en marge, friche et hangars désaffectés. Ce sera notamment le cas de l'exposition *Freeze*, en 1988, qui révéla les multiples talents de Damien Hirst.

Alors que tous ces exemples pointent d'une manière ou d'une autre une volonté d'opposition vis-à-vis de l'institution ou de contournement d'un pouvoir qui tend à s'établir, force est de constater, avec l'auteure et l'exemple de l'Ikob cité en introduction, que les artistes ont aussi investi le musée pour s'emparer des collections ou collaborer à de grandes expositions thématiques. Pendant de nombreuses années, les relations entre la production artistique contemporaine et le musée sont hésitantes, oscillant entre intérêt partagé et indifférence marquée. Il revient à Marcel Duchamp d'avoir inauguré nombre de démarches mettant en lien les avant-gardes et le monde institutionnel du musée, dont celle du *curating*. En 1917, la *Society of Independent Artists* lui confie la responsabilité de l'accrochage de leur première exposition au Grand Centrale Palace : il applique alors à la scénographie un concept simple témoignant de sa conscience de *"l'exposition comme moyen d'expression d'une idée"*. À titre d'exemple, il sera l'auteur de la scénographie de l'exposition du Surréalisme en 1938, privilégiant des effets inattendus visant à dérouter le visiteur. Si de prime abord cela surprend, il n'est pourtant pas neuf, déjà à cette époque, de faire appel à un artiste pour "mettre l'art en scène" : dès le milieu du 18e siècle, la fonction de "commissaire aux tableaux" consistant à penser la présentation des œuvres et leur environnement est exclusivement confiée aux artistes. Un siècle et demi plus tard, il revient au Bauhaus de théoriser et développer cet aspect de la pratique des artistes. En 1927, El Lissitzky propose *Espace des abstraits* au Musée provincial de Hanovre, une exposition qui se veut terrain d'expérimentations sensorielles et inaugure une forme de muséographie participative entièrement dédiée aux spectateurs. Dans le même registre, souhaitant réduire au maximum la distance qui sépare l'art de ses spectateurs, l'architecte Frederick Kiesler élabore des dispositifs scénographiques de divertissement : ainsi met-il au point un système de roue à actionner afin de rendre visible les quatorze reproductions de la *Boîte en valise* de Marcel Duchamp. Plus loin dans le récit, cette œuvre occupe une place particulière au sein du phénomène d'appropriation du musée par l'artiste. Se présentant comme une réduction d'un musée, devenu portatif et garant de la production de son créateur, cette œuvre manifeste, comme d'autres après elle, une sorte de fascination pour le musée, ses codes et son autorité. C'est notamment le cas du *Mouse Museum* de Claes Oldenburg, présenté pour la première fois en 1972 et du Musée d'art moderne de Marcel Broodthaers, ouvert en 1968. Plus proche de nous, dans le courant des années 1970, l'institution muséale se doit de répondre à une politique de démocratisation de la culture et, pour ce faire, entre autres choses, nombre de conservateurs tentent de dynamiser les collections qu'ils ont en charge en invitant l'art vivant à s'y confronter. Dans ce contexte, plusieurs dynamiques sont à l'œuvre : il s'agit notamment de faire acte d'originalité et de construire de véritables coups médiatiques permettant de justifier l'existence d'une structure par son quota de visites et de la rentabiliser ; tout autant, un objectif de revalorisation de l'art devenu patrimoine s'exprime à travers cet élan. Il y a, dans ce sens, un positionnement idéologique de première importance : une résistance face à la déliquescence et l'oubli des témoins de l'histoire, fragments de vie et de pensée. Le premier exemple ayant fait date est l'invitation adressée à Andy Warhol en 1969-70 de se saisir des œuvres qui emplissent les réserves du Museum of Art de la Rhode Island School of Design à Providence afin de monter une exposition itinérante destinée à en "revaloriser" la collection. Suivant cet événement "modèle", la liste des projets du genre est longue et ses caractéristiques variées. Joseph Kozuth, notamment, fera de cette pratique une part importante de son travail. *The Play of the Unmentionable*, présenté au Brooklyn Museum en 1990, posait un regard critique sur la manière d'approcher des objets consacrés d'un temps passé et d'un espace inaccessible. En se concentrant sur la puissance évocatrice des œuvres de la collection du musée, Kosuth brisait toute convention scénographique et taxinomique traditionnellement choisies pour donner au public accès à cette connaissance. L'affirmation d'un ancrage dans le présent pour aborder le passé est aujourd'hui encore une position représentative de nombreux projets. Il s'y trouve mêlé deux "forces motrices" : une volonté d'émancipation vis-à-vis de codes restrictifs devenus désuets ainsi qu'un travail de théorisation propre à la discipline historique. Les relectures anachroniques de l'histoire de l'art ont acquis, progressivement, une presse de plus en plus appréciable et un statut disciplinaire de plus en plus solide, amenant des propositions de qualité très variables, pouvant passer, dans le pire des cas, à côté de la pertinence dialectique de la méthode pour ne plus être que la consécration d'une vision du monde "à la mode", celle d'un artiste ou d'un curateur, quel qu'il soit.

Au sein de cette confrontation "Musée / Art vivant", un important débat se fait jour : Daniel Buren, dont les interventions *in situ* dans l'enceinte des musées se développent dès la fin des années 1960[6], prend la position tranchée qu'on connaît quant à l'appréciation du bien-fondé de l'autorité du commissaire "non-artiste". À l'opposé de Buren, se situe la figure du "faiseur d'exposition" indépendant, inaugurée par Harald Szeemann, à l'occasion de son mandat de directeur à la Kunsthalle de Berne[7]. Si l'artiste peut ne pas apprécier de voir son œuvre détournée par un curateur au profit d'une idée générale ou d'une vision personnelle, et de ce fait reléguée à un statut illustratif, voire véritablement vidée de son sens premier, il estime aussi être le seul à pouvoir définir ce qu'il convient de faire pour l'exposer, où, quand et comment. Deux phénomènes s'entrecroisent donc : d'une part, s'expriment des rapports de pouvoirs vis-à-vis des objets et des pensées produits par les artistes, et d'autre part, un phénomène de permissivité associé à l'institution, la nature des objets qu'il présente et ses codes de présentation.

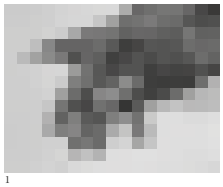
À l'issue de la mise en perspective de toutes ces pratiques et interventions, l'ouvrage invite à se questionner sur la notion même de "commissariat" et ses possibles extensions. Considérant quelques choix atypiques, tels que l'invitation faite au styliste Kenzo par le galeriste Jean-Jacques Dutko pour concevoir l'exposition *Un certain regard sur le Japon* ou celle faite au footballer Lilian Thuram pour l'exposition *Exhibitions. L'invention du sauvage*, au Musée du Quai Branly en 2011, l'on est en droit de se demander si les artistes commissaires ne vont pas se faire de plus en plus discrets dans un contexte où le terme tend à se confondre avec celui d'organisateur d'événements.

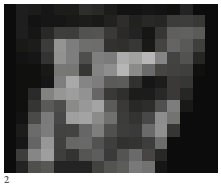
Jérémie Demasy

THÉORÈME

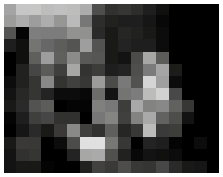
Dans *Morceaux de conversation* avec Jean-Luc Godard (2009) d'Alain Fleischer, on trouve cette scène émouvante et rare: Godard visite sa propre exposition au Centre Pompidou, *Voyage(s) en utopie*, en compagnie d'un journaliste. Il déambule cigare en bouche et mine désabusée parmi les installations, les maquettes, les écrans, les câbles qui traînent avec un négligé concerté. C'est un maréchal sur le champ de bataille après le combat. Il cherche à lire dans le paysage dévasté les raisons de sa défaite, essaye d'articuler reproches et regrets. L'exposition est un échec, il le sait. "*Je me suis beaucoup identifié à des mathématiciens malheureux.*" Et de citer Évariste Gallois et Niels Abel, tous deux morts très jeunes et incompris. "*C'est des amis, ça !*", confie-t-il d'une voix qui s'étrangle, avant de dissimuler son émotion derrière quelques bouffées de tabac.

Double page extraite de MARQUEZ, Anne, *Godard, le dos au musée – Histoire d'une exposition*, Dijon, Les presses du réel, domaine Critique, théorie & documents, 2014, pp.126-127.

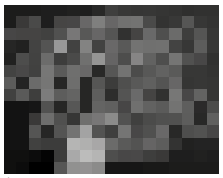

1


2

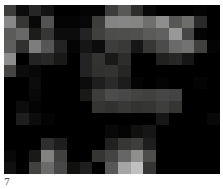
3

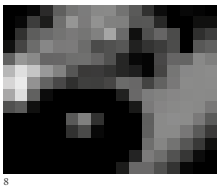

4

5

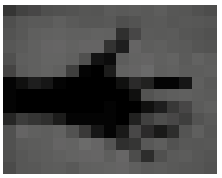

6

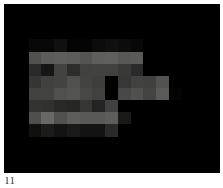
1. *Vent d'Est* — 2. Fragment du *Combat de Minerve contre Mars* de Jacques-Louis David, détail d'un collage préparatoire de Godard pour *Collages de France* —3. *Comment ça va* — 4. *Histoire(s) de cinéma–Fatale beauté* — 5. *JLG/JLG. Autoportrait de décembre* — 6. *Ici et ailleurs.*


7


8

9


10


11

12

7. *Histoire(s) de cinéma–Le contrôle de l'univers* — 8. *Histoire(s) de cinéma–Les signes parmi nous* — 9. Godard travaillant sur ses maquettes à Rolle, *Morceaux de conversations avec Jean-Luc Godard* — 10. *Prénom Carmen* — 11. *The Old Place* — 12. *Histoire(s) de cinéma–Toutes les histoires.*

Si l'on veut saisir les raisons de cette confidence pathétique, il convient de lire l'étude d'Anne Marquez, *Godard, le dos au musée – histoire d'une exposition*, un récit détaillé de cette bataille plus ou moins imaginaire, plus ou moins asymétrique, entre le cinéaste et l'institution muséale.

Tout commence en 2001 par l'invitation informelle de Dominique Païni, alors directeur du Développement culturel au Centre Pompidou. Il vient de consacrer une exposition à un cinéaste de légende – *Alfred Hitchcock et l'art. Coïncidences fatales* – il projette déjà la suivante – *Jean Cocteau. Sur le fil du siècle* (2003) –, et il espère conclure sa "trinité" par un projet avec Godard. Ce dernier a apprécié le travail sur Hitchcock et fréquente depuis longtemps celui qui fut successivement programmateur,

producteur, responsable du département cinéma du Louvre et directeur de la Cinémathèque. Ainsi, lorsque Païni l'invite, il n'affiche pas les réticences habituelles. Car il faut préciser que Godard n'en est pas à sa première sollicitation : sont déjà venus à lui le MoMA, le Centre Pompidou, le Guggenheim et le Louvre, avec des propositions allant de la création d'une installation à l'intervention dans les collections[1]. Il les a tous remballés.

Le projet prend réellement forme au début de l'année 2004[2]. Il a d'abord pour titre *Collages de France*, référence à un procédé cher à Godard autant qu'allusion à sa tentative infructueuse d'intégrer le Collège de France en 1997[3]. Le cinéaste envisage, dans un premier temps, la tenue de leçons mensuelles à Beaubourg, *"une sorte de preuve par neuf cours"* visant à *"[m]ontrer et dé-montrer quelques aspects qui ont fait et dé-fait la cinématographie"* [4]. L'idée s'inscrirait dans la série de travaux conçus comme un musée imaginaire du cinéma, depuis les conférences données à Montréal en 1978 et l'ouvrage qui en résulte, *Introduction à une véritable histoire du cinéma* (1980), jusqu'aux cardinales *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998). En parallèle à cette entreprise, une collaboration devrait s'établir avec Le Fresnoy, dans le but de faire profiter les étudiants de l'école d'art des recherches entreprises par le cinéaste. Et une rétrospective intégrale viendrait compléter l'ensemble. Voilà pour les ambitions.

Mais deux ans plus tard, en mai 2006, à l'entrée de la galerie sud du Centre Pompidou, le visiteur est accueilli par une feuille de papier collée au mur : "Le Centre Pompidou a décidé de ne pas réaliser le projet d'exposition intitulé "Collage(s) de France. Archéologie du cinéma", en raison de difficultés artistiques, techniques et financières qu'il présentait, et de le remplacer par un autre projet intitulé *Voyage(s) en utopie. A la recherche d'un théorème perdu. JLG 1946-2006*. Ce second projet inclut la présentation partielle ou complète de la maquette de *Collage(s) de France.* Jean-Luc Godard a agréé la décision du Centre Pompidou." Passé l'avertissement pour le moins frustrant, ce sont des installations précaires, des écrans traînant ici et là, un train électrique traversant deux salles, par endroits le plancher d'une exposition précédente, des échafaudages, des phrases sur les murs, et puis les maquettes en question, esquisses tridimensionnelles des neufs salles prévues un temps en remplacement des neufs exposés/films, qui symbolisent idéalement l'atmosphère de chantier abandonné.

C'est à l'inéluctable dérive de ce projet qu'est consacré le livre de Marquez. L'issue est connue dès l'entame, comme dans toute bonne tragédie. Mais plutôt que de conter l'approche de la catastrophe, l'auteur en démonte toutes les pièces une à une, décompose l'équation impossible : la longue et singulière fréquentation de la peinture, les rapports de haine et de fascination à l'égard du musée, l'attachement aux règles d'argent et de pouvoir, le goût de l'utopie, la propension à l'inachèvement, la dynamique de la querelle, etc. Le lecteur est ainsi plongé dans le dédale de l'affaire, empruntant divers chemins qui toujours finissent par se croiser et qui, malgré quelques sursauts d'espoirs, portes de sortie entr'aperçues, traits d'ironie géniale et désespérée, conduisent *in fine* à la perte. La place manque ici pour détailler tous les enjeux de ce qu'Antoine de Baecque a défini justement comme la *"mise en abyme d'une expo abandonnée dans une expo inachevée"*[5]. Mais on peut, à la lecture du livre, dégager au moins trois difficultés essentielles au projet.

D'abord, on perçoit bien qu'au-delà de la difficulté esthétique à spatialiser des idées et matérialiser des intentions, passer de l'écran immaculé au *white cube*, Godard est aux prises avec un univers institutionnel qui lui est fondamentalement étranger. La commande, les budgets, les rapports de force, le travail en équipe sont autant d'aspects que l'univers muséal partage avec celui du cinéma, et en la matière Godard s'y connaît. En revanche, la répartition des tâches, leur échelle, les lenteurs administratives et les contraintes spatiales et techniques propres au musée sont inédites pour lui. Durant la phase de préparation, il peine à tisser des liens de confiance, à constituer une famille – la distance entre Paris et le studio de Rolle n'aidant pas. Il ne parvient pas à fédérer une équipe qui lui permettrait de mettre à l'épreuve ses idées sur le moment, afin d'atteindre cet état d'improvisation longuement mûrie qui caractérise ses tournages. Cette déconvenue lui inspire une métaphore dont il grossira progressivement les traits : le musée ne serait qu'un tombeau destiné à *"comptabiliser" "les choses mortes"*, là où le cinéma se caractériserait comme un *"laboratoire de la vie"*[6].

Ensuite, parmi tout ce qui distingue la production d'un film et celle d'une exposition, se dresse sans surprise la figure du "commissaire". Le cinéaste avait accueilli avec enthousiasme le travail de Païni sur Hitchcock, qui consacrait l'idée d'un commissaire-auteur affirmant la subjectivité de ses choix. Mais si Godard souscrit à cette conception quand elle s'applique à un artiste dont l'œuvre est achevée, il réalise bien vite la difficulté à trouver sa propre place sur l'échiquier. Païni a beau insister à plusieurs reprises : la paternité du projet revient au cinéaste, il s'agit d'une exposition *de* lui et non *sur* lui. Mais très tôt un climat de suspicion s'installe. Païni est perçu comme inféodé à l'institution – *"s'il y a un commissaire, il y a des indics"*, lit-on dans un courrier. A quelques mois de l'inauguration de l'exposition, l'homme du Centre est congédié, le cinéaste reprend la main. Il n'empêche qu'à lire l'affiche citée plus haut, la responsabilité de la situation est renvoyée *in fine* à l'institution, Godard privant ainsi l'exposition d'une véritable signature.

Enfin, si la nature du travail du commissaire reste fondamentalement équivoque aux yeux de Godard, la personnalité même de Dominique Païni représente une complication supplémentaire. C'est sans doute l'un des aspects les plus éprouvants du livre de Marquez que d'assister au dialogue de sourd qui s'installe entre les deux hommes. Le commissaire est un *"dévot"*, il le dit lui-même. Son admiration pour le cinéaste est immense, il l'écoute avec ferveur et cherche par tous les moyens à réaliser ses souhaits, même lorsque ceux-ci confinent au caprice ou à la provocation (un colosse à la Rodin de plusieurs mètres de haut, une grande roue à aubes alimentée en eau par des chômeurs, etc.). Or Godard ne supporte ni les louanges ni la non-contradiction. Depuis *A bout de souffle*, sa méthode de travail repose sur un principe dialectique ; la résistance, le conflit, la dispute sont inhérents à sa pratique. Le projet à Beaubourg n'échappera pas à la règle, d'emblée Godard le conçoit comme une critique de l'institution qui l'accueille et pour cela fait feu de tout bois : les prétendues insuffisances budgétaires ou exiguïté des lieux, la bureaucratie, l'instrumentalisation de la marque JLG, l'absence de réaction immédiate à ses propositions, les interférences dans la communication, et jusqu'au nom de l'institution (Georges Pompidou, *"formé à la banque Lazare [sic] et à Vichy"*). Or, si l'on ne peut nier une part de vérité à ces griefs, il semble que Godard jouisse dans l'ensemble d'une liberté exceptionnelle. Païni s'emploie à la garantir, en jouant le rôle de tampon entre l'artiste et le Centre. Il esquive les piques avec virtuosité, lyrisme, et un brin d'aveuglement. Ainsi, à mesure que le projet s'enlise, et que Godard cherche une issue dans une forme d'exposition impossible, le commissaire *"déjoue sans cesse les scénarios du cinéaste en rendant possible l'exposition"*[7]. Avec le résultat qu'on sait. Le spectacle de cette tactique prise en défaut, de cette négativité qui, faute d'opposant, s'effondre sur elle-même et conduit au gâchis n'est pas le moindre enseignement de ce livre.

Olivier Mignon

Né, élevé, nourri et diversement occupé à Bruxelles, Olivier Mignon vit désormais dans une petite ville de province japonaise. Il n'en continue pas moins de co-présider aux destinées de (SIC), plateforme d'édition et d'exposition bruxelloise fondée en 2005.

ANNE MARQUEZ, GODARD, LE DOS AU MUSÉE – HISTOIRE D'UNE EXPOSITION

DIJON, LES PRESSES DU RÉEL – DOMAINE CRITIQUE, THÉORIE & DOCUMENTS, 2014
EDITION FRANÇAISE
13,5 X 21 CM (BROCHÉ)
408 PAGES (ILL. N&B)
ISBN : 978-2-84066-482-6

1 Si Godard refuse une proposition du MoMA en 1992, il acceptera cependant du musée la commande d'un film sur *"ce à quoi nous sommes convenus de donner le nom d'art" : The Old Place* (1998), co-réalisé avec Anne-Marie Miéville.

2 Avant 2004, les propositions se succèdent : Païni invite Godard à réaliser un accrochage de la collection, ce que l'intéressé refuse avant qu'ils ne s'accordent temporairement sur le projet d'occuper une salle pendant neuf mois et d'y diffuser des émissions télé réalisées par Godard. L'idée est abandonnée, puis ce sont "douze cours/travaux pratiques" qui sont envisagés, avant que le nombre ne se réduise à neuf début 2004.

3 Avec l'appui de Pierre Bourdieu et Philippe Sollers, Godard tente officieusement d'être élu au Collège de France, en vain. Cf. Antoine de Baecque dans *Godard. Biographie*, Paris, Fayard/Pluriel, 2010, pp. 720-721.

4 Jean-Luc Godard cité par Anne Marquez, *Godard, le dos au musée – histoire d'une exposition*, Dijon, Les Presses du Réel, 2014, p. 59.

5 Antoine de Baecque, "L'"expo Godard", compromissions impossibles", *Libération*, le 12 juillet 2006.

6 Jean-Luc Godard cité par Anne Marquez, *op. cit.*, p. 180.

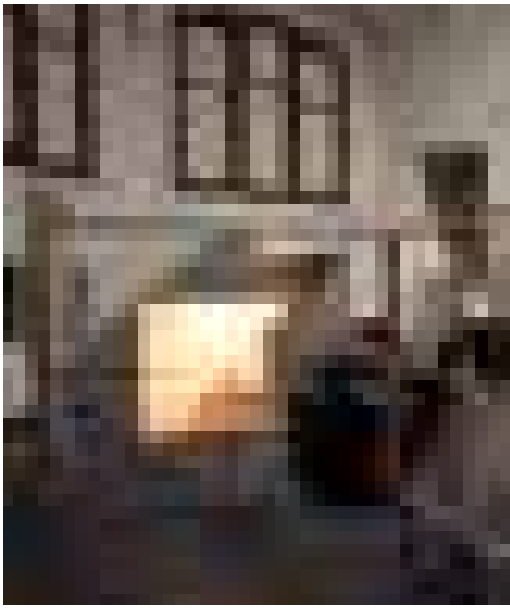
7 Anne Marquez, *op. cit.*, p. 175.

Extra Muros

Début février, la Kunsthalle de Bâle accueillera sous le titre *Patterns for (Re)cognition* une exposition de VINCENT MEESSEN et THELA TENDU. Il y a à peine deux ans, en 2013, l'espace Kiosk à Gand[1] montrait sous le titre homonyme les travaux de Vincent Meessen et Tshyela Ntendu. L'étonnante consonance entre ces deux partenaires de Meessen, d'une exposition à l'autre, ne manque pas d'interroger.

VOUS POUVEZ RÉPÉTER S'IL VOUS PLAIT ?

Vincent Meessen. Tshyla Ntendu
Patterns for (Re-)cognition
Kiosk, Ghent, 2013. Vues d'exposition
© Vincent Meessen



Patterns for (Re)cognition

Le titre de l'exposition, *Patterns for (Re)cognition* renvoie à la psychologie cognitive et plus précisément aux tests qui aspirent à mesurer les capacités d'abstraction d'une personne par la reconnaissance de formes récurrentes. Meessen fait ainsi référence aux travaux du psychologue français André Ombredane. Responsable de l'introduction du test de Rorschach en France, Ombredane a mené des expériences au Congo dans les années 1950, destinées à tester le "niveau mental" des colonisés. Différents schémas géométriques - matrices en noir et blanc, cubes conçus pour être introduits dans les cases correspondantes - étaient élaborés en présupposant la validité universelle d'un langage abstrait unique et dans le but de prouver ou de récuser l'existence d'une hiérarchie entre les capacités cognitives de populations. Bien que conçues à d'autres fins, ces formes géométriques rappellent autant l'abstraction en Occident que les matrices répétitives des artefacts et tissus kuba, l'un des royaumes congolais.

Les tests menés par Ombredane, retransmis dans l'exposition par trois passages de films 16 mm que Meessen a extraits des archives du Musée royal de l'Afrique centrale (Tervuren), sont projetés sur un dispositif modulaire qui structure l'espace. Les formes géométriques du dispositif, développé en collaboration avec l'architecte Kris Kimpe et rappelant les matrices des tests cognitifs, cessent par leur mise en perspective de se présenter comme des abstractions neutres, pour apparaître au contraire comme des constructions qui préfigurent le regard. A travers ce 'scénario constructiviste', des formes qui ont été soigneusement séparées dans l'histoire de l'art, classées comme abstractions modernes pour les unes et ornements artisanaux pour les autres, apparaissent dans leurs imbrications. Cette mise en perspective ne manque pas de questionner les oppositions constitutives de la modernité.

Rencontre avec un artiste multiple

Dans cette exposition fondée sur un ample travail de recherche et réalisée via de nombreuses collaborations, Vincent Meessen agit par gestes para-curatoriaux. Au premier plan figurent les peintures faites de la main d'un peintre aux noms multiples plus connu sous le nom colonial de Djilatendo. Soigneusement cadrées, illuminées, mises en espace, elles ont été produites au Congo entre 1929 et 1931. Lors de chaque reprise de l'exposition, de nouvelles peintures sont montrées ; des damiers aquarellés, des motifs réguliers avec de légères modifications survenant au gré du geste répété, et dans le cas de l'exposition de Bâle, des motifs figuratifs. Pour la plupart, ces peintures n'ont quasi pas été montrées depuis leur conception.

En 1931, pourtant, des peintures de Tshelantende (orthographe que choisit la chercheuse allemande Kathrin Langenohl, auteure d'une thèse consacrée à l'artiste (2003)), ont été exposées aux côtés des jeunes surréalistes René Magritte et Paul Delvaux à la galerie du Centaure à Bruxelles, ainsi que dans d'autres capitales européennes par la suite. Elles y furent introduites par l'intermédiaire de l'administrateur colonial belge Georges Thiry qui, dès 1930, commanda des peintures à Tshelantende. Après avoir vu la case peinte de ce tailleur originaire de Luluabourg, capitale du Kasaï-Occidental, il lui fournit les matériaux nécessaires pour transférer les motifs sur carton et lui commanda aussi des motifs spécifiques. Bien plus qu'un simple transfert de médium, cet acte met en place une production transculturelle qui articule un langage pictural congolais avec les attentes des commanditaires belges, avides de pouvoir démontrer la modernité de la peinture congolaise, et de conquérir les marchés en Europe.

Aujourd'hui, les informations fournies par Thiry constituent les principales sources sur ces peintures. Editeur et homme

de lettres en poste au ministère des colonies (directeur de la Commission de Protection des Arts et des Métiers Indigènes), c'est Gaston-Denys Périer qui s'en fit le relais en Europe, et plaça stratégiquement les travaux importés en France, en Suisse et en Belgique. Alors que les peintures figuratives représentant la vie quotidienne aux colonies furent exposées à plusieurs reprises au cours du 20e siècle, les aquarelles abstraites restent, quant à elles, très largement inconnues.

Tshelantende y transpose sur le papier les bandes ornementales, les triangles, les cercles, les grilles et les zigzags ornant les objets du quotidien au Kasaï et les murs des maisons du village Ibaanshe, où il vivait. Il y fait un abondant usage des contrastes de lumière et d'ombre – caractéristiques des tissus raphia kuba et des gravures de bois. Sur de nombreuses peintures ornementales, Tshelantende met en place un principe régulier de variations pour venir aussitôt le troubler par les couleurs, le rythme ou la ligne. Jouant avec les lignes rigides structurantes et des éléments qui viennent altérer ces schémas réguliers, la répétition fait advenir le changement au sein de la continuité. Dans ces peintures striées qui participent à la production du sens social, les variations garantissent symboliquement le renouvellement de la communauté.

Les motifs choisis par Tshelantende articulent des traditions visuelles locales avec des sujets coloniaux. Le peintre, de descendance Bena Lulua, vivait à proximité de populations Chokwe et Kuba connues pour leur riche culture visuelle. Il était aussi localisé dans le voisinage de stations missionnaires américaines et de carrefours commerciaux importants. Mais l'œuvre se situe aussi sur les lignes de rupture de la modernité coloniale car elle est conçue pour un public européen et exposée en Occident, ce qui imbrique afrophilie des avant-gardes des années 1930 et traditions picturales congolaises. Plutôt que de considérer les peintures comme le début d'une modernité africaine isolée, il semble plus opportun de les placer dans l'histoire de la modernité globale et enchevêtrée – modernité qui s'avère non seulement nourrir les artistes occidentaux d'artefacts anonymes de créateurs africains, mais qui est aussi appropriée et transformée dans les productions des peintres et sculpteurs d'Afrique.

Interventions conceptuelles

Vincent Meessen fait acte de ce déplacement épistémologique, en soulignant la pratique de signature de Tshelantende comme un geste conceptuel. La signature par le nom est la condition *sine qua non* de la prise en considération d'une œuvre depuis que la modernité a introduit la séparation entre artisanat et art, pour réserver l'acte créatif novateur à l'art et reléguer l'artisanat à un savoir faire, caractérisé par la répétition. Simultanément, une hiérarchie est établie entre la modernité - européenne et tournée vers l'innovation - et la tradition - africaine, caractérisée par la répétition. Il est vraisemblable que les commanditaires demandaient à Tshelantende de signer et dater ses peintures afin de pouvoir les présenter comme les œuvres d'un artiste en Europe. Ils canonisaient certaines orthographes par leur propre usage (Djilatendo, Tshyla Ntendu…) alors qu'on trouve une quarantaine d'orthographes différentes du nom sur les peintures (Thsela Tendu, tshelatendu, tshe latendu, Tshela tendu, Thelatedu, tshielatendu, thielatedo, Tshalo Ntende…). Au lieu d'expliquer ces orthographes par le faible alphabétisme du signataire, Vincent Meessen fait valoir le geste par lequel le peintre congolais, d'un revers de la main, met en cause les divisions classificatoires de la modernité. Tout en participant au processus de signature d'une œuvre, Tshelantende déjoue la fiction identitaire de l'instance de l'auteur en se démultipliant.

Meessen pousse plus loin ce travail sur la signature : les tableaux dans l'exposition s'accompagnent de cartels qui sont une œuvre conceptuelle en soi. Élaborés en collaboration avec le graphiste et typographe Pierre Huyghebaert – les cartels indiquent chaque fois une orthographe différente du nom du peintre congolais, démultipliant sa présence par la polygraphie. Bien qu'ils paraissent imprimés, les cartels ne le sont pas ; ils sont écrits au feutre fin - par un robot. Ici, s'ajoute une couche au jeu des déplacements. Cette écriture sans auteur vient prendre la place habituelle des cartels imprimés, indiquant l'artiste et le titre de l'œuvre qu'ils accompagnent. De cartels utilitaires, dépendant de leur fonction d'information sur l'œuvre, ils deviennent ici un objet trouble : en remplaçant l'impression par un dessin, le cartel devient œuvre, pour aussitôt brouiller la piste de l'auteur puisque les fines lignes sont tracées par une machine qui se substitue au geste du trait, exécuté à la main. Le travail sur les cartels trouble ainsi le statut de l'œuvre en soulevant la question de ses critères définitoires. En dernière instance, le statut d'œuvre des cartels est finalement incontesté de par son caractère conceptuel.

C'est également au niveau épistémologique que Meessen aborde les peintures de motifs répétitifs. Alors que l'abstraction comprise comme un langage supposé pur, présentée dans un espace d'exposition blanc et neutre où elle ne renvoie qu'à elle-même, est une pierre angulaire du modernisme, l'ornement est catégoriquement rejeté. L'ornement dépend d'un support, d'un contexte, participe à un ordre qui lui est extérieur et, dans le cas des motifs du Kasaï, constitue une partie intégrante d'un ordre social symbolique. Dans *Ornement et crime* d'Adolf Loos (1908), l'un des violents manifestes du modernisme, ces oppositions sont exaltées de manière exemplaire. L'œuvre de Tshelantende opère un glissement par le transfert de motifs ornementaux vers un statut d'œuvre abstraite autonome. Peu de gestes sont nécessaires pour produire cet effet : la signature, le support, le contexte de réception suffisent pour traverser la ligne de division. En adoptant un geste para-curatorial, Meessen choisit de promouvoir tardivement le travail de Tshelantende, en le déployant à travers une exposition sans cesse renouvelée, qui accueille de nouvelles œuvres et génère d'autres collaborations à chaque manifestation. Il s'engage, en cela, dans la réécriture de l'art moderne, en se proposant de contourner le piège tendu par Loos. Il s'agit ici de chercher une histoire dans laquelle l'abstraction comme signifiant de la modernité est scrutée depuis ses marges et dans laquelle les acteurs d'une abstraction récalcitrante et "impure" pourraient opérer un retour salutaire. Au fil des répétitions des motifs, du titre, des formes du dispositif et des gestes, se détachent les variations, les déplacements, les différences qui permettent de comprendre les formes de la modernité enchevêtrées dans leurs entre-captures constitutives.

Lotte Arndt

VINCENT MEESSEN/ THELA TENDU
PATTERN FOR (RE)COGNITION
KUNSTHALLE
7 STEINENBERG
CH-4001 BASEL
WWW.KUNSTHALLEBASEL.CH
DU 13.02 AU 24.05.15

1 Vincent Meessen & Tshyela Ntendu, Pattern for (Re)cognition, Kiosk (Gand. Du 28.09 au 17.11.2013 - www.kioskgallery.be

JACQUES LIZÈNE
WIZJONER (NIEMAL) NIGDY NIE BYL POSTRZEGANY JAKO W SWOICH CZASACH. HA, HA, HA !
MUZEUM NARODOWE
UL. STAROMŁYNSKA 27
70-561 SZCZECIN (POLOGNE)
WWW.MUZEUM.SZCZECIN.PL
DU 6.11.14 AU 1.02.15

LIZÈNE, IGITUR IN-FINITUM

À l'invitation du Muzeum Narodowe de Szczecin, département art contemporain, JACQUES LIZÈNE, *"Petit maître liégeois de la seconde moitié du XX^e siècle"*, a envahi de ses œuvres *"médiocres, nulles et insignifiantes"*, une ville frontalière de Pologne, allemande jusqu'aux accords de Yalta, avant que Staline ne la décrète abruptement polonaise. Que le musée lui-même, dressé sur les rives de l'Oder et à un jet de pierres de la Baltique, abrite en permanence une collection de sculptures anciennes et une seconde d'art africain, n'était pas pour déplaire à celui qui, grand lecteur de Jarry et d'*Ubu Roi*, s'est ingénié à la création de sculptures syncrétiques et trans-genres, chevauchant sans vergogne les frontières artistiques, en pionnier des polémiques nulles sur les *gender studies*.

L'expédition polonaise de Lizène est montée conjointement par le Muzeum Narodowe (Musée National) à Szczecin et le Centre wallon d'art contemporain La Châtaigneraie de Flémalle qui, depuis plusieurs années, entretiennent une collaboration fructueuse, ayant permis d'accueillir de part et d'autre des artistes des deux communautés – et, pour ce qui est des francophones de Wallonie-Bruxelles à Szczecin, Johan Muyle, Thomas Chable ou Ronald Dagonnier. L'exposition monographique de Lizène, sous commissariat de Magdalena Lewoc, Marlena Chybowska-Butler, Jean-Michel Botquin (galerie Nadja Vilenne) et Marie-Hélène Joiret, s'inscrit en suite amplifiée de cette relation, dans les grandes salles principales du musée. On ne reviendra pas sur la genèse et l'histoire, longue déjà d'un demi-siècle, de Jacques Lizène, artiste qui a fait de la médiocrité revendiquée et du ratage absolu, régulièrement proposés en variantes et multiples *remakes*, un geste artistique *"igitur in-finitum"*, auquel Jean de Loisy, en 2011, avait consacré à Paris une *Rapide rétrospective* logiquement sur-titrée *Désastre jubilatoire*, et parfaitement adéquate au propos du "*Petit maître*".[1]

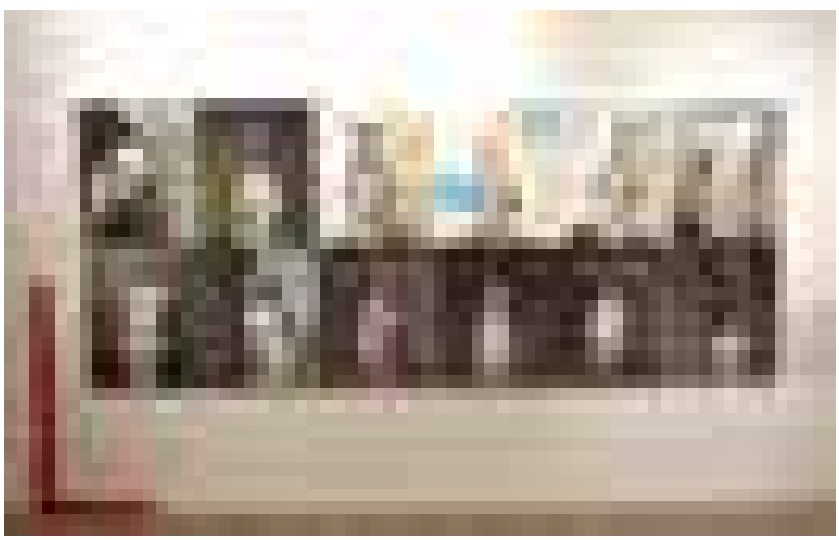
Très sobrement intitulée *Wizjoner (niemal) nigdy nie byl postrzegany jako w swoich czasach. Ha, ha, ha !* – soit *(Presque) jamais le visionnaire n'a été conçu comme tel en son temps. Ha, ha, ha !* –, cette exposition rappelle ainsi la réponse adressée par Lizène à Harald Szeemann (1933-2005), le sollicitant dans les ultimes semaines de sa vie pour l'exposition *La Belgique visionnaire* au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles.[2] Cette réplique (à saisir dans les deux sens du terme), le "*Petit maître*" la rejoue (" *Et hop ! encore une expo de faite !*") à l'aide d'une partition éprouvée, composée de l'habituel corpus plastique de l'artiste – le terme "habituel" étant d'office pulvérisé par la notion de "*remake*", annuellement daté : chaises de style découpées et croisées, bétonnière rythmique avec micro, amplificateur et son lot de 6000 billes répandues sur le sol, guitare électrique à pioche flanquée d'un moniteur vidéo diffusant une "*chanson médiocre*", placard à tableaux, avec entassement de toiles emballées et cadres tirés des réserves du musée, voisinant avec un entassement de "*toiles médiocres*", de collages syncrétiques de photographies argentiques, de portraits photographiques de "*l'artiste nul avec n'importe quel objet sur la tête*" , ou encore de petits dessins toujours médiocres "*façon néo-rupestre*", présentés sur bâches, sans négliger un partage de cimaises, avec une bonne trentaine d'étudiants enthousiasmés de l'Académie des Beaux-Arts de Szczecin.

À cet agencement d'œuvres impeccablement installées dans les salles – où l'artiste veilla personnellement au respect strict des codes de la présentation muséale – , s'adjoignait la performance du "*Petit maître*" lors du vernissage. L'intervention consistait à laisser entendre au public présent que l'artiste médiocre célébré en terre polonaise, et quoique toujours sur place, n'assisterait pas à son propre vernissage. Les minutes s'accumulant, les officiels patientant, les problèmes de traduction s'ajoutant à l'attente, il devenait presqu'évident qu'il n'y aurait point de performance médiocre si ce n'est celle-là, et pas davantage de "*Petit maître*" à complimenter pour sa nullité.

Ce n'est qu'au bout d'un laps de temps relativement long, que la créature lizénienne sortit des réserves, couvrant alors, d'un "*Oh ! la la la la*» sonore, et d'un demi-masque vertical rapidement dessiné sur papier blanc, chaque intervenant officiel durant sa prise de parole. Menaçant ensuite l'assistance des sons percussifs et cacophoniques de sa bétonnière rythmique si personne ne le précédait dans les salles, le "*Petit maître*" conduisit – à reculons – ses hôtes vers un piano où trônaient deux squelettes, l'un installé à l'envers sur le porte-partition, tandis qu'étaient diffusées sur écran vidéo la *Musique à l'envers*, et la *Musique doublement à l'envers* de 1997. *Ars brevis, vita longa,* à moins que ce ne soit l'inverse. *In-finitum ?*

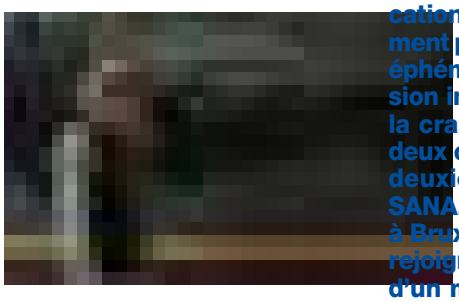
Alain Delaunois

1 Voir l'article de Sandra Delacourt dans *l'art même* n° 53, 2011, pp.14-15
2 Du 18.02 au 11.09.2005



Jacques Lizène,
Peinture nulle (1964), sur l'idée de mettre n'importe quel objet sur la tête, 1994, en remake 2010-2011.
Photographies marouflées sur toile, rehaussées en techniques mixtes, 50 x 60 cm.
The Sam Spooner Archives/DR

I COMME IRAN
MUSEUM OF THE MOVING IMAGE
36-01 35TH AVENUE,
NY-11106
WWW.MOVINGIMAGE.US
PROJECTION LE 17.01.15
FESTIVAL DE ROTTERDAM
278B KAREL DOORMANSTRAAT
3012 GP ROTTERDAM
44E ÉDITION
WWW.IFFR.COM/NL
DU 21.01 AU 1.02.15



I comme Iran, Sanaz Azari - 50' - 2014 - 16/9 - VO Persan - st EN, FR - Film d'auteur
© CVB.

Lors de la dernière dOCUMENTA de Kassel (2012), dans un ancien bureau de taxes un peu isolé de la cartographie de la manifestation quinquennale, l'artiste anglaise Tacita Dean exposait une œuvre intitulée *Fatigues*. Après avoir commandé des images à un opérateur de Kaboul, celles-ci s'étaient révélées inutilisables et l'artiste avait décidé de dessiner les paysages et les montagnes de la région à la craie blanche sur six grands tableaux noirs. La force de cette œuvre émanait de son évocation de référents réels mais aussi d'un élément presque contradictoire – de son essence éphémère. Au moindre coup de vent, l'impression inéluctable d'un possible effacement de la craie blanche. Si tout semble séparer les deux œuvres, le documentaire *I comme Iran*, deuxième film de la réalisatrice iranienne SANAZ AZARI (Isfahan, 1981 ; vit et travaille à Bruxelles), et les dessins de Tacita Dean se rejoignent pourtant, au travers de l'utilisation d'un même support : le tableau noir. Lieu où se matérialisent des langues et des paysages lointains, se forment des questionnements identitaires, il est aussi, éventuellement, celui de toutes les métamorphoses.

LA VUE D'UN PAYS DU SOMMET DE SA LANGUE

Comme l'explique Sanaz Azari en voix off : "*Je suis née en Iran, ma langue paternelle est le persan. Je ne sais pas écrire ma langue maternelle, je ne sais pas lire ma langue maternelle ; je suis comme une maison sans toit ; le crayon, le cri, la fumée, l'odeur d'un manuel qui vient d'Iran (…)*". La cinéaste choisit donc de donner un point de départ littéralement didactique à son film : l'apprentissage tardif qu'elle fait du persan, point de confrontation avec ses origines. Composée de plans fixes qui filment tout en frontalité le professeur et son tableau dans une salle de classe à Bruxelles, la proposition documentaire s'articule également sur des plans serrés de vignettes d'un manuel datant d'après la révolution islamique de 1979 qui convoquent un à un les mots fondamentaux (l'eau, le pain). Mais très vite, l'étude et la lecture du livre révèlent la réalité idéologique et l'organisation imposée d'une société ; le lourd labeur des boulangers qui travaillent le pain, l'argent gagné par le père qui permet d'acheter de quoi manger, le chômage qui enlève aux pères la possibilité de nourrir leurs familles, la place de la femme voilée dans ce système exclusif, tout devient sujet potentiel de discussion au détour des mots décryptés, appris et soigneusement calligraphiés. Petit à petit, les vignettes ne servent plus d'images référentielles distanciées, mais de déclencheurs à l'histoire intérieure et les mots dessinés, déconstruits trait par trait, deviennent révélateurs d'une multitude de récits. Malgré le regard de l'enseignant qui se porte sur l'élève/réalisatrice en hors-champ, malgré la voix d'Azari et sa présence/absence dans quelques plans où son corps apparaît sporadiquement en amorce, où sa main forme les mots sur son cahier ligné, c'est à nous que les deux protagonistes s'adressent réellement, dévoilant, au travers de la langue les métamorphoses et les affres d'une identité, d'une nation devenue lointaine.

Car derrière l'investissement et une démarche éminemment personnelle se dessinent minutieusement les traumas passés et présents, l'histoire d'individus et d'un pays, les échos d'un peuple qui, progressivement, se réveille et une possible renaissance ailleurs au travers d'une nouvelle identité. L'apprentissage de la langue se construit en regard d'une révolution islamique passée, mais aussi au rythme d'une révolution actuelle au goût amer, celle d'élections qui semblent révéler un peuple devenu silencieux. C'est là où une première lecture et le soulèvement coïncident, comme l'explique le professeur : "*Nous aussi, c'était notre première révolution. Nous ne savions pas non plus, nous n'avions pas lu l'histoire. Nous ne connaissions pas l'histoire de la révolution, ni même ce qu'une révolution signifie. Et nous ne le savons toujours pas aujourd'hui. Ton état de lecture est exactement pareil à nos premiers jours de la révolution*". Peu à peu, c'est la révolte, presque invisible au départ, qui sourd finalement dans les fragments du discours du maître (Behrouz Majidi, merveilleux conteur et transmetteur) puis éclate çà et là aussi bien dans des moments d'émotion (l'impossibilité de chanter l'hymne national par un homme submergé par l'émotion, la description de la fatigue d'un peuple) qu'au détour de quelques images d'archives. Une révolution en marche, lieu de tous les questionnements. Impossible, en regardant ce film subtil et minutieux, prenant et édifiant, de ne pas penser aux tableaux noirs transportés par les professeurs ambulants dans les montagnes du film de Samira Makhmalbaf, *Le tableau noir* (2000) ; on retrouve ici l'enseignement, la connaissance comme éléments essentiels pour faire reculer l'ignorance et l'obscurantisme.

Tout se joue finalement sur la transformation d'une image en un mot– un simple arbre dessiné perd de son identité naturelle et devient le lieu de pendaisons, d'exécutions. S'éloignant progressivement des rapports imposés, les vignettes s'associent à d'autres termes, à d'autres sensations, traduisant un point de vue profondément personnel et subjectif d'une autre réalité. Azari travaille cette idée obsédante que les mots ne sont liés que de façon aléatoire aux images, proposant de visiter leur degré de malléabilité, de transformation. A l'instar d'autres artistes femmes (comme Ana Torfs dans son exposition, *Echolalia*, récemment exposée au WIELS), Azari s'ancre dans la relation de normalisation entre le mot et la chose, pour mieux, au fil de l'apprentissage, interroger la langue, les stéréotypes qu'elle crée et les déconstruire. La réalisatrice s'engage dès lors dans des transpositions, des déplacements de significations pour afficher sa propre vision du monde, variation rebelle ou poétique qui sort des clichés culturels et des impositions originelles. Le crayon écrit puis efface, recommence, le tableau est rempli et systématiquement nettoyé, les mots écrits, réécrits, dits et redits, recommencement interminable d'un monde en perpétuel mouvement.

Vers la fin du film, Azari lit l'alphabet entrecoupé d'images vidéo de gens, de scènes, dont la foule en liesse, dans la rue, après les élections. Janet Frame, l'écrivaine néo-zélandaise, a consacré sa vie à déconstruire un langage patriarcal qu'elle ne considérait pas comme le sien, en jouant sur la ponctuation, l'orthographe des mots, parfois même l'organisation des phrases, tout en évitant le piège utopique de la création d'un nouveau langage. Comme elle l'écrivait dans l'un de ses ouvrages intitulé *The Edge of the Alphabet* (1962) : «*One day we who live at the edge of the alphabet will find our speech*». Formuler sa propre parole, revendiquer sa valeur poétique dans la déclamation et la modulation répétitive des mots, c'est sans aucun doute ce que fait Sanaz Azari au travers de son film : "*La langue persane est comme une source qui jaillit. Pour la première fois, je peux réfléchir en persan. Pour la première fois, je peux voir le visage des mots. En persan, le mot 'montagne' ressemble à un sentier menant à son sommet. A présent, je peux me promener librement sur ce beau sentier…*". Un sentier au détour d'une montagne, qui reflète, comme les dessins de Tacita Dean, la beauté mais aussi la fragilité et la fatigue des êtres et des paysages hantant des tableaux noirs, et qui peuvent à tout moment être effacés.

Muriel Andrin - Université Libre de Bruxelle

SYLVIE BLOCHER
S'INVENTER AUTREMENT
SOUS COMMISSARIAT D'ENRICO LUNGHI
MUDAM LUXEMBOURG
3 PARK DRÄI EECHELEN
L-1499 LUXEMBOURG-KIRCHBERG
JUSQU'AU 25.05.15
DU ME AU SA DE 11H À 20H
DU SA ET LU ET JOURS FÉRIÉS
DE 11H À 18H

WEEK-END CARTE BLANCHE À SYLVIE BLOCHER
LE 7.02 DE 14H À 17H30
ET LE 8.2.15 DE 11H00 À 13H30
PROGRAMME : WWW.MUDAM.LU

Jusqu'au printemps 2015, au Mudam, se déploie magistralement un ensemble d'œuvres de SYLVIE BLOCHER (dont la série des *Speeches*, 2009-2012, appartenant au Musée). Récentes et significatives, elles dessinent un parcours qui donne la mesure et l'intensité de cette réappropriation du corps tant recherchée par l'artiste de même que poursuit inlassablement le dessein de *rendre la parole aux images* par la structure de *l'Adresse à L'autre* établie par la plasticienne.

S'INVENTER AUTREMENT

ÉDITIONS
SYLVIE BLOCHER, ***S'INVENTER AUTREMENT***, textes de Sylvie Blocher, Vincent Crapon, Christophe Gallois, Geoffroy de Lagasnerie, Enrico Lunghi, Chantal Pontbriand, bilingue F/A, ISBN 978-2-919923-43-4

Au printemps 2015, le Mudam et Tarantula Luxembourg coéditeront une deuxième publication consacrée exclusivement au projet ***Dreams Have a Language***, incluant un DVD du film. La publication richement illustrée et commentée s'intéressera au *making-of* du projet : l'œuvre participative, l'installation vidéo, le tournage et la démarche autour du film réalisé par Donato Rotunno et Sylvie Blocher.

" C'est l'histoire d'un musée au Luxembourg où des visiteurs ne se contenteraient pas de regarder poliment les œuvres, mais décideraient sur un coup de tête de tester pendant quelques minutes un décollement du monde : un voyage retransmis, des corps fragmentés, flottants. Puis un film, le début d'une autre histoire" **Sylvie Blocher**

Sylvie Blocher
Living Pictures / Skintone, 2014
Installation vidéo HD, couleur, son
Durée : 49 ' 35 "
Filmée avec des habitants de la communauté latino de San Antonio au Texas
Courtesy de l'artiste
© Sylvie Blocher, photo : Rémi Villaggi

Début 1990, Sylvie Blocher (Née en France, vit et travaille à Saint-Denis et ailleurs) signe *Déçue la mariée se rhabilla* (1991), son manifeste et sa dernière construction, à la suite d'un affrontement public avec Daniel Buren autour de l'autoritarisme d'une partie de la modernité[1]. Elle affirme alors : *"Je voulais rendre la parole aux images confisquées par les techniques communicationnelles - et pratiquer une décolonisation du moi, c'est-à-dire chercher les moyens de sortir de mon propre contrôle social, éducationnel et affectif, base d'un possible pour une responsabilité esthétique"* et, dans le même temps, décide de travailler avec un "matériau impossible", le matériau humain. Depuis lors, elle partage son autorité d'artiste avec ses "modèles" et déserte l'atelier. Une obsession, travailler autour d'une possible position d'abandon, la recherche de ce quelque chose qui pourrait affleurer hors de soi, une *invisibilité du corps*. Au Mudam, Sylvie Blocher investit la verrière du Grand Hall[2], profitant de l'immensité de la hauteur offerte, pour littéralement donner à expérimenter la possibilité *"de quitter le monde pendant quelques secondes pour le repenser"*, soit flotter librement à la conquête de ce geste au potentiel émancipateur (*Dream Have a Language*, 2014/2015). Selon un protocole coutumier à l'artiste et, durant les premières semaines de l'exposition, elle invite, par annonce, le public désireux de prendre part à cet envol à se présenter au Mudam avec une idée pour *changer le monde*. Préalable à l'expérience du décollement, la rencontre avec l'artiste est le point de départ d'un film en cours qu'elle coréalise avec Donato Rotunno et qui mêle écriture documentaire et fictionnelle tandis que des images choisies des corps en suspension s'inscrivent au centre du dispositif de l'exposition se déployant dans les deux galeries du rez-de-jardin. Parmi la dizaine d'œuvres composant un dispositif immersif centré sur la possibilité d'une conscience autre du monde, la série *Speeches* (2009-2012) se déplie en cinq écrans verticaux qui mettent en scène frontalement l'interprétation par le chant de cinq textes fondamentaux de l'histoire contemporaine[4]. Etabli sur des fonds saturés de motifs qui ont été pensés par l'artiste en rapport avec la teneur des propos, chaque corps personnifié lutte pour ne pas être absorbé par le dessin et donne toute la force du propos conjuguant de manière éminemment sensible, le discours (logos), le caractère de l'interprète (ethos) et ses passions (pathos) pour donner force et impact à chacun de ces moments de rupture (utopique ?) et de remise en question de l'ordre établi. Autre moment clé de l'histoire, le siège du Fort Alamo (1836) est sujet à interprétation. Walter Benjamin nous rappelle pourtant que l'histoire est écrite du point de vue des vainqueurs et qu'il faudrait aussi qu'elle puisse s'écrire selon celui des vaincus. A la suite d'une visite de l'artiste au musée du fort en compagnie du chef d'une tribu indienne, celui-ci lui signale que seule la version "anglo" à droit de cité en ces murs. *Alamo* (2014) confrontera donc les différentes versions des communautés en présences pour mieux interroger notre rapport à l'écriture de l'histoire : *"Les récits qui nous construisent sont toujours plus complexes que ce qui se raconte !"* nous dit-elle. Toujours dans le cadre de la préparation de son exposition au San Antonio Museum of Art[5], Sylvie Blocher y réalise un nouvel opus de ses *Living Pictures*. Vidéos issues de rencontres non monnayées, elles participent de la création d'un lieu d'échange avec le "modèle" qui repart avec ses images comme un don de la vidéaste, initiant par là même, un lien fondé sur "le partage de l'autorité de l'artiste". En ce contexte spécifique, l'adresse à la communauté latino invitait à participer à une vidéo et à *"venir avec un seul accessoire : sa fierté"*. Dans le studio, c'est-à-dire dans un hors contexte, leur était demandé de se positionner selon leur choix devant une gamme pantone correspondant aux variations de la carnation humaine. Moment délicat que ce positionnement qui révèle la question de se fondre ou pas dans sa propre couleur ou tout au contraire affirmer une différence, un pas de côté. A l'image, des corps muets qui se présentent à nous face caméra et affirment leur position. De même, s'affiche en bas de l'image, le défilement de ses différentes "histoires de peau" récoltées hors caméra par l'artiste (*Living Pictures/ Skintone*, 2014). La question de l'identité et de l'appartenance qui traverse toute l'œuvre de l'artiste s'avère toujours on ne peut plus pertinente et délicate aux USA comme ailleurs. Au centre de sa pratique, la vidéo est le médium qui fait parler les corps tout en créant des espaces de déplacements possibles. Il est, pour Sylvie Blocher, l'outil qui permet de *"montrer des corps qui se libèrent plutôt que des corps représentés"*, qui tente de déployer des paroles (confisquées ?) et des identités diverses et d'affaiblir une normalisation exigée par l'économie de marché. La place nous manque, ici, pour aborder les autres propositions (dont la très obsédante *Urban stories/Nanling*, 2005) qui ont, tout autant, leur part de résistance et la volonté d'affirmer qu'un autre horizon devrait être possible…

Pascale Viscardy

1 *10 French Individualities* à l'Art Gallery d' Ontario à Toronto, 1991

2 L'architecture du Musée a été réalisée par l'architecte Ieoh Ming Pei

3 A More Perfect Day, 2010, HD. Singer: David Bichindaritz. Words from "A More Perfect Union", Barack Obama, 18 March 2008- A More Perfect Revolution, 2012, HD. Slam: Katia Bouchoueva. Words from "Manifesto of the Communist Party", Karl Marx, Friedrich Engels, 1848-A More Perfect Society, 2012, HD. Singer: Mandel Turner. Music: Stéphane le Bellec. Words from Angela Davis address to Occupy Wall Street, 30 Oct. 2011-A More Perfect World, 2012, HD. Soprano: Véronique Nosbaum. Words from "The United Nations Convention Relating to the Status of Refugees", 1951-A More Perfect Country, 2012, HD. With Shaun Ross. Words from "Poetics of Relation", Édouard Glissant, 1997

4 Exposition qui a pris place du 20.09 au 28.12.14 sous le titre *The Color of Confusion*

PATRICIA & MARIE-FRANCE MARTIN
QUI PART À LA CHASSE PERD PATRICK
MUSÉE DE LA CHASSE ET DE LA NATURE
62 RUE DES ARCHIVES
F-75003 PARIS
WWW.CHASSENATURE.ORG
LE 4.02.15

PATRICK, SIMPLEMENT
FONDATION RICARD
12 RUE BOISSY D'ANGLAS
F-75008 PARIS
WWW.FONDATION-ENTREPRISE-RICARD.COM
LE 30.03.15

DES PSEUDOS FACE AU CERVAGE ?

Note 1 : Patricia & Marie-France Martin font de la conférence-performance un autre genre. Pseudos, elles ne croient pas à l'explication. Elles sont "pseudos". Comme Duchamp, elles pourraient dire, chacune : *"Je ne crois pas à l'explication, je dois en donner une pseudo : pseudoscientifique. Je suis un pseudo en tout ; c'est ma caractéristique*[1]."

Note 2 : Leur feuilleton des *Patrick* poursuit son destin de dérangeur de performance à Paris au Musée de la Chasse et de la Nature en février et à la Fondation Cartier en mars. Quelque chose d'alerte et de décentré dans le travail des deux artistes désorganise et déjoue les conventions de la conférence-performance en plein essor actuellement. Cette surprésence du genre alors que nous vivons dans un régime scopique. En observant leurs dernières créations, nous trouverons, sans aucun doute, les raisons d'une forme ou d'un genre qui réfléchit l'incarnation des discours et du regard.

Note 3 : Vite, très vite, elles vont "vite" faire déborder le langage de ses gonds. Elles adorent cela, même. Très logiquement, elles le prennent comme un lainage pour le tourner dans le sens de la singularité ou dans tous les sens. Elles avaient défait et augmenté des laines – recyclées comme avant elles par leur grand-mère – pour en faire de curieuses sculptures. Envers/endroit. Endroit/envers. Le revers du langage de l'avers de la performance. Elles ont quitté la peinture, la couture pour continuer à sonder les énigmes en écoutant les mots, les lisant, les parlant, les chantant. La tendance véhiculaire du langage est définitivement confondue dans une syntaxe nouvelle.

Note 4 : Elles pensent à deux, les sœurs Martin, Marie-France et Patricia sont des jumelles. Leurs notes sont des emballements littéraires qu'elles s'échangent par mail ou par skype, pour tisser d'autres expériences visuelles et sonores autour d'un type-prétexte prénommé Patrick. Dans l'effervescence de la connaissance et du parti archivistique, elles travaillent sur le vif. Les références à Gertrude Stein, Olivier Cadiot, Pierre Klossowski, Hélène Bessette, etc, se marient ou se tricotent aux peintures médiévales. Les anecdotes ont des valeurs équivalentes à tout savoir scientifique. Les chansons à la mode ou issues du folklore de leur enfance font partie de leur procès affectivement chargé. La Suisse natale, les souvenirs d'une institutrice qui les a révélées à elles-mêmes, le trauma d'un frère mort, leurs amours, leur travail, font la généalogie de leurs performances-parlées. Ça se frôle drôlement dans leurs conférences. Beaucoup de pensées diverses, de la liaison amoureuse autopsychanalysée à la philosophie, l'histoire de l'art, la littérature et l'art vivant, c'est-à-dire le théâtre, la danse. Elles chantonnent, dansottent, parlent, lisent, discutent avec le public qui ne les lâche pas. Parfois elles dépassent leurs partitions : la fin n'est jamais là où elles la pensent. Apologie du hasard. Elles font du défi une norme et de l'attendu un geste libératoire. Ironie, humour, malice, tous les jeux déplaçant le langage remettent du désordre là où l'on pensait s'installer. Pourtant, l'improvisation et l'instantané sont ici *"le fruit d'une lente maturation*[2]".

Note 5 : *Qui part à la chasse perd Patrick.* (Musée de la Chasse et de la Nature, Paris, 4 février 2015.) Mesdames rêvent devant *La Dame à la Licorne* au Musée de Cluny. La tapisserie retrace leur destin. Ce petit monde sera une machine à remonter le temps. Car si *"un monde parfait est un monde en petit"* pour Novalis, elles décident d'approcher la taxidermie de ce lion du Musée en incarnant La Dame courtoise qui égraine avec ennui et intelligence un Abécédaire animalier, peut-être. Ubu Reines, elles approchent avec fantaisie le monde de La Dame, à travers le double féminin et une autre manière de songer à Patrick, un homme chassé. La grande oisiveté de La Dame reçoit en contrepoids les chamboulements d'une histoire qu'elles ne pensaient pas finir ainsi. Quand Duchamp[3] tapisse de cartes Michelin sa chambre chez son amie, Mary Reynolds, rue Hallé, il les place en désordre, sans itinéraire. Nos drôles de dames regardent la tapisserie pour penser la miniature, et comment réduire Patrick et le monde, de la même manière. Réduire, disent-elles.

L'artiste réveille l'habitude en faisant de l'habitude une "*vision-phénomène*" comme l'appelait Larbaud : quand elles nous placent *devant* les choses "*comme inconnues*", le spectateur retravaille son regard pour aller aux choses - aux choses-mêmes. Ainsi dans cette partition singulière, P. & MF Martin répondent en toute innocence au spectateur-témoin *la* phrase de La Dame : - "Vous ne m'aurez pas !" Patrick parti à la chasse, le fantasme ne retrouvera pas sa place.

Note 6 : *Patrick, simplement.* (Fondation Ricard, Paris, 30 mars 2015.) Elles racontent que "*quand tu tricotes à l'endroit, tu produis de l'envers*[4]". La métaphore du tricot leur permet de revenir sur leurs expériences de "performeuses". Des filles qui performent autour d'une bibliothèque idéale avec des dispositifs et des outils qui passent de la peinture à la vidéo, du document à la chanson, etc. pour faire remonter à la surface les choses indifférentes aussi. Duchamp et l'idée de la "*beauté d'indifférence*[5]" leur plaît aussi

Marie-Claire Mitout, *R. ce soir, Les Plus Belles Heures*, 2014
gouache sur papier, 19,5 x 28 cm.

pour son anti-méthode dont elles savourent les autres logiques possibles à scénographier : fausses démonstrations, faux raisonnements, pour finalement retomber sur leurs pieds. Le hasard conserve.

Note 7 : *R. ce soir.* C'est une fantaisie pour un livre[6] – elles entraînent dans leur jeu l'artiste Robin Pourbaix qui les a invitées à y intervenir, et invitent à leur tour une peintre à y apporter sa contribution. Reprise du principe de l'hospitalité pensé par Pierre Klossowski dans *Roberte ce soir*[7], dans lequel l'hôte (le maître de céans) convie l'hôte (l'invité étranger) à se comporter comme lui-même chez lui, pour fabriquer "*une relation de soi à soi-même*". Ainsi, poursuivant dans l'univers de Klossowski, elles réincarnent l'invité léchant la paume de la main ligotée de Roberte[8] et le voyeur maîtrisant son pied, dans une scène mémorable de *Roberte et les barres parallèles*[9]. Dans ce jeu de rôle au drôle de genre, Robin endosse Roberte, bien sûr ! Invitée par les sœurs, la peintre Marie-Claire Mitout[10] propose des saynètes de voyance pure où Actéon entre dans le contrat pour participer à un ouvrage tissé de performance photographique, de texte et d'imagerie qui parviennent à réaliser ce passage extraordinaire du "Fais voir ?!" de Lacan face aux *Ménines*, au "Regardez-moi" comme cri d'un Robin-Roberte à moitié nu et muet.

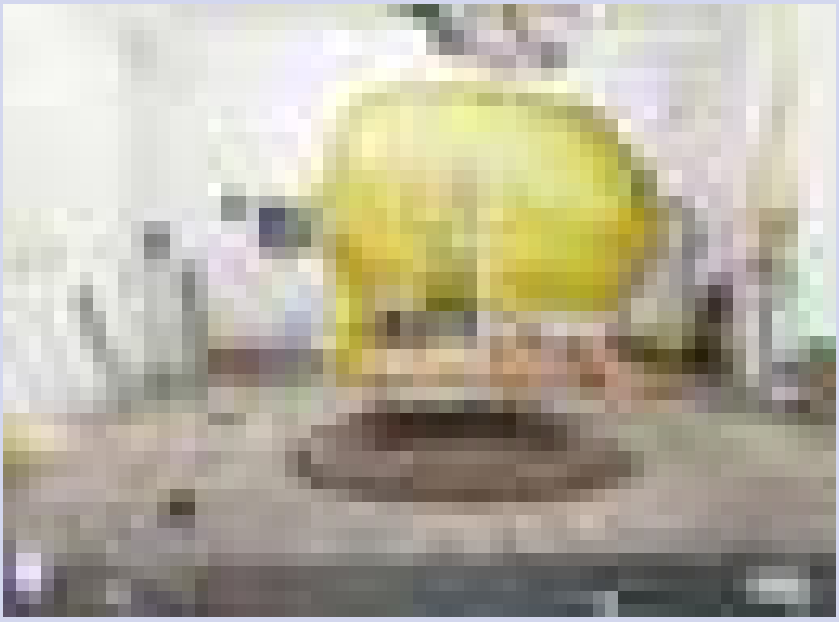
Note 8 : Renversement scopique. Robin-Roberte vaut désormais pour Denise-Roberte, l'égérie épouse de Klossowski. L'artiste n'est finalement qu'un Actéon *renversé* comme un gant. L' "épreuve de l'étranger" chez Klossowski renverse la délimitation du sujet et de l'autre. Et rend caduque l'idée de vérité. Patricia & Marie-France peuvent se déprendre l'une de l'autre ou pas.

Note 9 : Comme elles ne craignent pas d'être transformées en cerf comme Actéon, elles jouent avec l'arrêt de mort proclamé du voyeur dévoilé et avec la punition du retournement du regard vers le voyeur, nommé par Klossowski le *cervage*.

Patricia & Marie-France Martin, deux "pseudos", qui s'exceptent de l'ordinaire, pour échanger leurs conférences, grâce au spectateur comme Hôte, avec l'acte de voir.

Diane Watteau

1 Marcel Duchamp in Calvin Tomkins, *Marcel Duchamp, the afternoon interview,* 2013, Brooklin, NY, Badlands Unlimited, p.84. **2** Michel Sanouillet, in *M. Duchamp, Duchamp du signe* suivi de *Notes*, Paris, Flammarion, 2008, p.59. **3** Y. Peyré, E. Toussaint, *Duchamp à la Bibliothèque Sainte-Geneviève*, Paris, Les éditions du Regard, 2014. **4** Patricia Martin, *L'envers et l'Endroit de Patrick*, conférences performées au collège de Belgique les 8 et 14 octobre, relaté par Marie-France Martin, entretien téléphonique avec D. Watteau, 31 décembre 2014. **5** op. cit. , p.66. **6** *Showroom* Robin Pourbaix, La Lettre volée, mai/juin 2015 **7** Pierre Klossowski, *Roberte ce soir,* Paris, Les éditions de Minuit, 1981. **8** Pierre Klossowski, *Roberte et les barres parallèles n°6,* 1980, (220 x 132 cm), dessin aux crayons de couleur. **9** Voir note 7. **10** Marie-Claire Mitout, *http://mcmitout.com.*



"Don't cheat me out of the fullness of my capacity!", c-o-m-p-o-s-i-t-e, 2014
© Emmanuelle Lainé

Chaque rentrée culturelle à Bruxelles se voit augmentée d'un nouveau lot d'espaces d'exposition, auxquels l'étiquette d'*artist-run spaces* semble de moins en moins convenir. Fussent-ils parce qu'ils ne sont pas entièrement gérés par des artistes, mais aussi par des commissaires, théoriciens, enseignants ou parce qu'ils cherchent à constituer de nouveaux modèles économiques, en privilégiant des partenariats public-privé, ces espaces en marge des institutions s'organisent et mettent au point des stratégies pour pérenniser leurs actions. Si dans la première partie de cette enquête[1], nous nous étions attardés sur des lieux qui la plupart du temps, pour des raisons pragmatiques, s'articulent autour d'un atelier partagé, nous nous intéressons ici davantage à des espaces aux formes hybrides qui ont vocation à travailler dans les interstices, à la rencontre de plusieurs champs disciplinaires, privilégiant la coopération comme mode d'existence; leur programmation, souvent assez pointue et exigeante, ne se contente pas d'arborer un caractère expérimental et prend le parti d'un accompagnement de l'artiste, qu'il soit sous forme de dialogue, de participation aux frais de production, d'un soutien matériel ou d'un hébergement.

Sébastien Bonin, *Salon indien*, vue d'exposition, Island, 2014.
Courtesy de l'artiste

TRAVAILLER DANS LES INTERSTICES

En dépit de l'effervescence et de l'essor que connaissent ces nouvelles initiatives, il nous semblait important de resituer le travail d'une structure qui œuvre depuis plus de vingt ans à la jonction entre architecture et art contemporain, en étroite collaboration avec un réseau local. **L'escaut**, à la fois coopérative d'architectes et espace de création et de production créé par Olivier Bastin en 1989, fait partie de ces lieux dont on entend toutefois trop peu parler dans le champ des arts visuels mais qui poursuit son chemin patiemment, à l'instar du fleuve dont il tire son nom. Installé au n°60 de la rue de l'Escaut à Molenbeek, dans un ancien entrepôt réaménagé en bureaux au fond d'une cour intérieure, le bâtiment est à la fois un lieu de travail et un espace de vie. C'est précisément de cette imbrication des différentes strates d'activités, et du potentiel créatif qu'engendre cette transversalité, que se nourrit l'escaut. Le modèle ici adopté est transversal, chacun assumant la responsabilité de ses projets tout en demeurant à l'écoute de son voisin, partenaire et collaborateur. Ce mode de fonctionnement repose sur des valeurs, comme le partage et la convivialité, qui s'inscrivent dans le projet artistique et culturel du lieu, accueillant des artistes en résidence et des expositions depuis sa fondation. Plusieurs artistes ont ainsi pu bénéficier au cours des dernières années du vaste espace du rez-de-chaussée, comme ce fut le cas pour Boris Thiébaut, qui y a réalisé un ensemble de dessins de grands formats, commandés par la Fédération Wallonie-Bruxelles. D'autres, comme les collectifs MPVite et ClaireNadiaSimon, ont conçu des propositions spécifiquement adaptées au lieu qui possède également un atelier en sous-sol. Citons encore quelques collaborations, notamment avec L'iselp dans le cadre de l'exposition *Archives – déplier l'histoire* où l'escaut a accueilli l'installation de Claire Angelini sur la cité de la Muette à Drancy, en région parisienne, ainsi qu'un workshop réalisé avec les étudiants d'architecture de l'École supérieure de Sint-Lukas. Célèbre pour ses *Open Pasta* organisés à intervalles réguliers, l'escaut s'est taillé une place de choix dans le quartier, favorisant la bonne entente et la mixité au sein de la communauté.

La Loge est née en septembre 2012 à l'initiative de l'architecte et mécène Philippe Rotthier. Elle est située, comme son nom l'indique, dans un ancien temple maçonnique construit au milieu des années trente et occupé jusqu'à récemment par les archives d'architecture moderne. À l'origine, l'idée était donc de trouver un point de rencontre entre l'art contemporain et l'architecture. Pour mener à bien ce projet, le conseil d'administration a porté son choix sur Anne-Claire Schmitz, qui fut notamment commissaire au Witte de With à Rotterdam. Sa programmation fait la part belle à des artistes internationaux et, dans une moindre mesure, à des artistes de la scène belge puisqu'environ une exposition par an lui est dédiée. Elle se prête particulièrement à l'étude des systèmes et processus de production, comme dans le cas de l'exposition de l'artiste Michael Beutler (°1976, Oldenburg; vit et travaille à Berlin), qui a investi tout l'espace de ses réalisations, maquettes et dessins en une sorte de mini-rétrospective de son œuvre. Ainsi, le bâtiment singulier est-il un acteur à part entière de cette offre qui encourage souvent les productions *in situ*. En outre, La loge favorise une relation directe, intime et conviviale aux œuvres. Ce contexte particulier ainsi que la liberté d'expérimentation qui est laissée aux artistes induisent un cadre et des situations de travail uniques qui réussissent à la plupart d'entre eux. La loge donne ainsi à chaque artiste invité l'opportunité de développer la spécificité de sa pra-

Michael Beutler, *Haus Beutler*, vue d'exposition, La Loge, 2014.
Courtesy de La Loge et de l'artiste

tique et de pouvoir sortir du cadre attendu. Un bon exemple est la rencontre improbable entre Roe Ethridge et Zin Taylor, qui a conduit à une collaboration à plus long terme à travers un projet de publication. Certains artistes, comme Emily Wardill, se sont même servis du lieu comme décor pour tourner un film durant les deux mois de fermeture estivale. Ainsi, la Loge s'engage bien souvent dans un processus de coproduction et établit des partenariats avec d'autres institutions culturelles. Elle invite des commissaires étrangers à remettre en perspective la pratique de l'artiste en proposant un programme de conférences, avec des spécialistes ou universitaires de renom. Les symposiums sont également l'occasion de pousser plus loin la réflexion sur une thématique. Ainsi, le lieu bénéficie-t-il déjà d'une renommée à l'international. Cependant, comme toute structure, la Loge est encore à la recherche d'un équilibre financier qui lui permettrait notamment d'engager du personnel afin de pérenniser et de développer son projet culturel. Jusqu'ici, la structure fonctionne sur fonds propres et grâce aux subsides qui lui ont été accordés ponctuellement, de projet en projet. La solution semble pointer du côté de la mobilisation des pouvoirs publics, conjointement à l'apport de mécénat privé. Des expériences sont menées de ce côté avec le programme *First Sight,* qui propose, moyennant une cotisation annuelle, des rencontres inédites avec les artistes et des activités en lien avec la programmation.

Mis en place par le photographe Sébastien Bonin en 2012 pour répondre à ses propres besoins de monstration, **Island** a accueilli dans son espace de la chaussée de Wavre des projets d'horizons artistiques divers. Laissant carte blanche à des artistes et commissaires, le lieu servait ainsi de laboratoire d'expérimentation pour une jeune scène bruxelloise et internationale. Un coup du destin a voulu que le propriétaire cherche à réinvestir son bien, menaçant de mettre fin aux activités d'Island. De l'autre côté d'Ixelles, près de la place du Châtelain, le galeriste Charles-Antoine Bodson décidait au même moment de fermer boutique pour se consacrer à son *skateroom*, se métamorphosant soudainement en mécène et hôte bienveillant. La première exposition à inaugurer ce nouvel espace au mois de novembre dernier fut celle de son fondateur, Sébastien Bonin, qui réaffirme sa volonté originelle d'inscrire le lieu dans l'extension de l'atelier d'artiste. Il entend préserver des zones d'expérimentations en dehors de l'institution, même s'il admet que le changement de lieu conduira sans doute à une mutation qui ne peut encore être définie. Parions que cette évolution aura certainement quelques incidences sur le succès de la programmation auprès d'une frange de collectionneurs.

De l'autre côté de la ville, rue du Marché-aux-Porcs, la vitrine de **c-o-m-p-o-s-i-t-e** peut surprendre. Ce local contigu à la galerie dépendance a été réaménagé totalement fin 2013 par un petit groupe de quatre personnes, dont deux doctorants, qui confèrent une approche plus théorique et analytique à la programmation. Comme son nom l'indique, c-o-m-p-o-s-i-t-e est issu d'un mélange hétérogène. L'intérêt pour le processus de création favorise un échange avec les artistes et un travail d'accompagnement, qui se déroule souvent sur plusieurs mois. Le temps de préparation et de montage des expositions est généralement assez long, ce qui permet à l'équipe de nouer avec les artistes une véritable relation de confiance. Ce temps de gestation fait partie intégrante du protocole mis au point par c-o-m-p-o-s-i-t-e. La programmation, assez pointue et exigeante, privilégie des artistes qui sont confrontés à une phase de transition dans leur parcours et qui ont, par exemple, envie d'expérimenter d'autres médiums. Cette approche a été particulièrement fructueuse dans le cadre de la collaboration avec l'artiste française Emmanuelle Lainé pour qui l'utilisation de la vidéo représentait une nouvelle étape dans sa démarche. Même si beaucoup d'œuvres sont coproduites, les financements proviennent principalement de fonds personnels ainsi que, dans une moindre mesure, de subsides. L'équipe en est pour l'instant à se questionner sur le modèle de financement à adopter et réfléchit notamment à intégrer du mécénat privé.

L'espace d'exposition, **Dehors, Contemporary Art Window** l'a réduit à sa plus simple expression : une vitrine sise chaussée de Charleroi, à deux pas de l'enseigne Schleiper, autrefois occupée par l'agence de graphisme Speculoos, qui a elle-même exploité cet outil commercial à des fins artistiques, avec un certain succès. C'est désormais le studio rvb, société de web design, qui occupe le rez-de-chaussée de l'immeuble et prête gracieusement sa vitrine. Le projet mené par deux artistes peintres, Damien De Lepeleire et Amélie de Brouwer, est rapidement devenu un rendez-vous mensuel intime et convivial. Le choix des invités s'effectue de façon collégiale entre les deux organisateurs. On note une alternance entre des artistes plus jeunes, comme Manon Bara, Thibaut Espiau, Emeline Depas et d'autres plus confirmés, comme Pascal Bernier ou Benoît Félix, le plus souvent liés à la scène belge et qui ne sont représentés par aucune galerie. Le commissariat y est pour ainsi dire absent, bien que le soutien technique et moral soit bien sûr de mise, car il s'agit de laisser carte blanche aux créateurs. Ceux-ci se saisissent le plus souvent de cette opportunité de façon ludique, en effectuant un pas de côté dans leur pratique ou en tentant d'expérimenter un autre médium. La vitrine favorise ainsi l'autonomisation de l'œuvre par rapport à un contexte de monstration qui a tendance à la sacraliser, mais comporte également une part de risques et de contraintes, puisque l'exhibition y est frontale. Tout en conservant une distance instaurée par la vitre, ce mode d'exposition offre au visiteur lambda la possibilité d'un rapport décomplexé à l'art. Avec le décloisonnement des pratiques et des générations, l'accessibilité reste sans doute le plus grand des atouts de Dehors.

Odradek, du nom d'un personnage hybride et insaisissable tiré d'une nouvelle de Kafka, est un nouvel espace inauguré en juin 2014 à l'initiative de Simone Schuiten et Maud Salembier qui, à l'image de cette figure tutélaire, ont des lignes curatoriales distinctes. La première cherche à créer des ponts entre la Belgique et la Chine, en mettant en parallèle l'esthétique et la philosophie occidentale et extrême-orientale, tandis que la seconde encourage une réflexion autour des pratiques contemporaines, ainsi que le développement de projets expérimentaux *in situ*. Le lieu situé rue Américaine, à Ixelles, dispose d'un rez-de-chaussée commercial pouvant servir à la fois d'atelier et d'espace d'exposition et d'un sous-sol aménagé en logement. Il propose des résidences de trois mois maximum, incluant un mois durant lequel les travaux, en ce compris ceux en cours, sont exposés. L'enjeu est d'arriver à créer des partenariats avec d'autres lieux culturels qui auraient besoin d'un logement pour des artistes de passage et de leur proposer ainsi un écho sous forme de workshop ou d'expositions.

S'il est vain de chercher le dénominateur commun de ces structures pour le moins hétérogènes, l'on peut du moins souligner la complémentarité de leurs actions, qui donnent une visibilité à des artistes de générations et d'horizons divers, attirant un public tout aussi varié. À ce titre, d'autres espaces auraient mérité d'être cités parmi les derniers arrivants, tels par exemple *apes&castles* et *Clovis XV* qui s'inscrivent tous deux dans des cadres domestiques. Le premier est géré par deux artistes et une commissaire qui ont fait le pari de propositions curatoriales à l'éclectisme assumé, réunies dans les deux pièces principales d'un appartement aux volumes spacieux. La seconde initiative est à l'origine du collectif d'artistes IDIOM, qui occupe une maison de maître de style Art nouveau et qui, lors de son exposition inaugurale, revisitait avec audace un accrochage façon salon bourgeois, rassemblant ainsi plus de 80 artistes. La tendance aux rapprochements incongrus pourrait bien être plus qu'une mode, ou plutôt un mode de pensée créatif qui multiplie les effets de superpositions et de collages, caractéristique de notre société contemporaine qui consomme l'image plus vite qu'elle ne la digère.

Septembre Tiberghien

L'ESCAUT
60 RUE DE L'ESCAUT
1080 BRUXELLES
WWW.ESCAUT.ORG

LA LOGE
À VENIR AU MOIS DE MARS :
SÉMINAIRE DÉDIÉ À OSCAR HANSEN
(1922-2005), ARCHITECTE
86 RUE DE L'ERMITAGE
1050 BRUXELLES
WWW.LA-LOGE.BE

ISLAND
GROUP SHOW : HOUSTON
DU 5.02 AU 7.03.15
21 RUE DU MAIL
1050 BRUXELLES
WWW.ISLANDISLAND.BE

C-O-M-P-O-S-I-T-E
ANNA BARHAM
DU 14.02 AU 4.04.15
10 RUE DU MARCHÉ-AUX-PORCS
1000 BRUXELLES
WWW.C-O-M-P-O-S-I-T-E.COM

DEHORS CONTEMPORARY WINDOW
SELÇUK MUTLU
DU 3 AU 21.02.15
BÉRÉNICE MERLET
DU 3 AU 21.03.15
159 CHAUSSÉE DE CHARLEROI
1060 BRUXELLES
WWW.DEHORS-ART-WINDOW.BE

ODRADEK
RÉSIDENCE D'EVA LA COUR
FÉVRIER – AVRIL 2015
35 RUE AMÉRICAINE
1050 BRUXELLES
ODRADEKRESIDENCE.BE

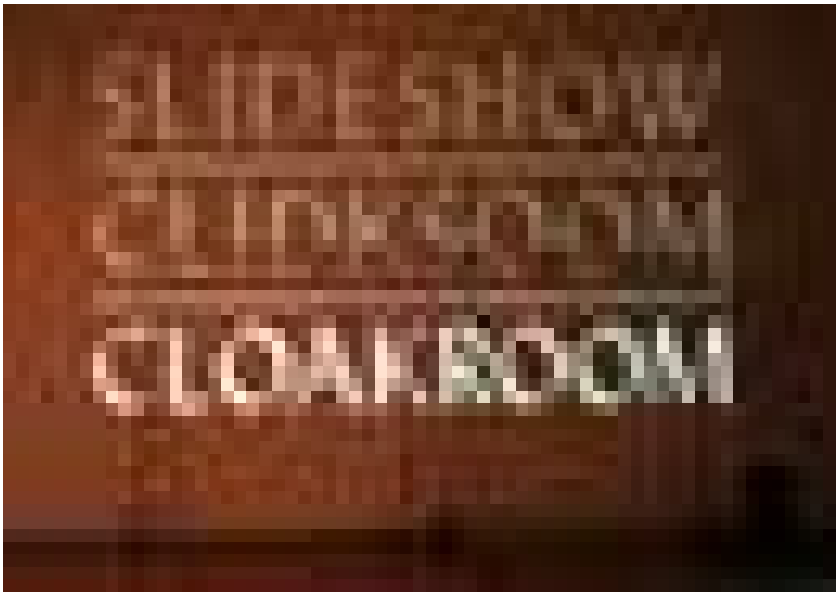
APES&CASTLES
29 RUE DE L'AUTONOMIE
1070 BRUXELLES
WWW.APESANDCASTLES.COM

CLOVIS XV
15 BOULEVARD CLOVIS
1000 BRUXELLES
WWW.CLOVISXV.TUMBLR.COM

1 Voir "Le boom des *artist-run spaces* à Bruxelles", parus dans *l'art même* 62, mai-août 2014, p. 30-31.

LE MUSÉE DES ERREURS : ART CONTEMPORAIN ET LUTTE DES CLASSES

Voilà comment les choses se sont passées pour moi. Le mois dernier, à l'occasion d'un colloque, Aline me parle du milieu de concurrence effrénée que constitue le vivier artistique de Brooklyn. La conversation s'oriente rapidement vers le livre de Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur.* — Lors d'un récent souper, j'avoue à Raphaël en venir fréquemment à souhaiter me soustraire à toute activité professionnelle pour me consacrer entièrement à la confection de galettes, façon tout à la fois, sans doute, de rendre les armes devant le système sociétal dont les valeurs dominantes semblent par principe exclure jusqu'à son existence même l'historien de l'art, et de lui opposer une forme de résistance passive. Raphaël me recommande aussitôt la lecture du livre de Maurizio Lazzarato, *Marcel Duchamp et le refus du travail*, qui vient tout juste de paraître ; l'auteur y discute notamment les thèses de Menger, avec celles de Boltanski et Chiapello. — Pascale me propose d'écrire un article sur le travail de Pierre Leguillon, dans la perspective de sa future exposition au Wiels. — Lorsque je sollicite un rendez-vous auprès de Pierre pour discuter de la chose, il m'enjoint, si j'en ai le temps, de lire avant notre rencontre *Marcel Duchamp et le refus du Travail* de Lazzarato qui, dit-il, éclaire sous un jour particulièrement lumineux la justification du titre *Le musée des erreurs : Art contemporain et lutte des classes.*



Pierre Leguillon, *Slideshow/Cloakroom* (titles by Conny Purtill), Artists Space, New York, 28 janvier, 2009.
Photo Pierre Leguillon.

Si j'évoque ces quelques épisodes, dont la coïncidence n'étonnera que les esprits superstitieux, c'est parce que s'y jouerait quelque chose dont le travail de Pierre Leguillon est le lieu ou le support, et que l'exposition du Wiels devrait rendre sensible : circulation de motifs ou thèmes, circonstances institutionnelles, dialogues et rapport de l'art au monde.

Pour le dire d'un mot, trop vite proféré, le travail de Pierre Leguillon concerne l'image ; problématique actuelle s'il en est eu égard notamment aux nombreuses propositions théoriques qui, depuis près d'une trentaine d'années maintenant, ont accompagné un intérêt renouvelé pour la spécificité des mécanismes qu'elle déploie et les spéculations plus globales quant à sa fonction symbolique à l'intérieur de la culture.

Ainsi, *Non-Happening after Ad Reinhardt* (2011) (soit la réactivation des interminables projections diapositives organisées dans les années 1960 par l'artiste américain à partir des photos prises lors de ses nombreux voyages) rappelle assez comment le dispositif de projection de diapositives constitue, en tant qu'opérateur d'analogies formelles, un outil privilégié de réappropriation et de redistribution des œuvres d'art ou autres éléments de cultures matérielles en des séquences qui désobéissent à l'ordre chronologique traditionnellement privilégié par l'histoire de l'art. Ou encore, *Diane Arbus : Rétrospective imprimée, 1960–1971* (2008), qui rassemble la quasi-totalité des images commandées par la presse anglo-saxonne à la photographe américaine dans les années 1960. En présentant ces clichés dans leur contexte éditorial originel d'apparition, cette exposition emmène avec elle une réflexion sur la reproductibilité des images, sur leurs conditions d'existence et de circulation. Comme souvent chez Leguillon, la modestie ou la banalité du support libère des opérations décomplexées de manipulation et de remontage du matériau visuel. Ainsi, les logiques formelles, décoratives, voire même sentimentales auxquelles semblent obéir les mises en série ne sont pas sans rappeler, par exemple, celles qui président à l'affichage de posters aux murs des chambres d'adolescents (*cf.* la longue fresque murale qui se déploiera au Wiels). La pratique de l'artiste renvoie donc l'individu à sa fréquentation quotidienne des images et de l'art, lesquels, en retour, se trouvent reconduits à leur existence publique, à leurs usages collectifs et populaires. Mais le soin et l'élégance apportés par Leguillon à la mise en œuvre de ses dispositifs – et attentif et extrême, le soin l'est toujours, en dépit souvent d'une apparente simplicité – ne devraient pas nous divertir de l'obligation de porter attention au cadre, c'est-à-dire au dispositif à travers lequel ces images nous apparaissent. Nous en divertiraient-elles, les interventions de Leguillon nous instruiraient encore, bien entendu, de la fascination voire de l'obnubilation que les images persistent à exercer sur le regard, mais sous le coup ironique alors d'un art qui, à se vouloir trop méticuleux dans la maîtrise de ses effets, travestirait partie de ses intentions. Or, à dire vrai, les indices de l'importance accordée au hors œuvre, au hors image parsèment ses pièces : montrer non pas les films mais leur générique (*cf.* la *Promesse de l'écran : Effets d'annonces : Saul Bass/Sacha Guitry*, 2009) ou leur matériel promotionnel, non pas les peintures de Josef Albers ou de Bruno Munari mais leur activité de graphiste pour quelque maison de disques (*Le Tapis*, 2014), non

Pierre Leguillon,
Non-Happening after Ad Reinhardt (avec Barbara Rose), La Maison Rouge, Paris, 7 avril 2011.
Photo Marina Faust.

pas l'art de Dubuffet mais ses pratiques typographiques (cf. le livre *Dubuffet typographe*, Bruxelles, (SIC), 2013), etc. (Et c'est peut-être d'abord cela, le "musée des erreurs" : ces épisodes parallèles, ces manques qui échappent au discours dominant sur l'art et aux collections du musée qui l'incarne, et qui frayent dans l'épaisseur de son histoire de nouvelles trajectoires). Car donc, ce qu'il faut voir aussi, c'est précisément comment le contexte se découvre par cela qui semble le masquer : la méticulosité réglée de la mise en scène. Tous ces dispositifs en effet, c'est bien l'artiste qui en dirige la bonne exécution et en assure le bon déroulement, fût-ce au prix de l'obéissance tacite à un strict règlement. Troubadour ou colporteur d'images certes, qui, la valise à la main, fait voyager ses dispositifs portatifs à travers l'Europe et au-delà. Mais Monsieur Loyal aussi bien. Ainsi, ne respecterait-elle pas le format d'un écran 4/3 ouvrant sur un bar au format 16/9 qu'une institution se privera du privilège d'être autorisé à programmer une *Promesse de l'écran* (2007-). Ne se plierait-on pas au rituel du portemanteau qu'on n'accédera pas à la dimension spectaculaire de *Diaporama/Vestiaire* (2006). Encore, il n'est pas jusqu'à la présentation de ses collections qui ne réponde à une sélection et un accrochage précis (comme déjà chez Broodthaers), soit à un choix dont la nature subjective entre en tension avec le systématisme et l'absence d'arbitraire présidant d'ordinaire à la constitution de collections ou d'archives.

En d'autres termes, tout dispositif de Pierre Leguillon instituerait incidemment un lieu où se maillent des rapports de force sinon d'autorité, c'est-à-dire de pouvoir ; autant de gros mots dont le concept pourtant pesant et suranné de "lutte des classes" commande l'évocation. Par pouvoir entendons tout de même, par prudence, toute relation asymétrique qui s'instaure entre tel ou tel individu, tel ou tel groupe (Foucault). À l'image par exemple du comptoir qui, fut-il guichet, bar ou vestiaire, incarne ce rapport toujours déséquilibré entre ceux qu'il sépare (client/vendeur, assoiffé/étancheur, dévêtu/habilleur ; mais en sens inverse aussi bien : monnayeur/débiteur, oisif/travailleur, propriétaire/concierge) et qui, invisible, se dresse en travers de tout échange. Or, cette relation de pouvoir, Leguillon n'en est pas l'initiateur –personne ne peut l'être : on en est tantôt le point d'articulation tantôt le relais (Foucault encore). Aussi, s'il la joue momentanément face au spectateur, ce serait plutôt aux fins de la mettre en abîme et, ainsi, de rendre ce dernier réceptif à celle dans laquelle il se trouve momentanément pris à l'intérieur de l'institution artistique, et l'artiste avec lui. Car cette relation asymétrique, c'est d'abord au détriment de l'artiste lui-même qu'elle semble devoir s'exercer[1].

À l'intérieur du système de l'art, l'artiste tient en effet une position singulière. Auteur de l'œuvre autour duquel toute l'entreprise artistique se met en branle, il est pourtant le dernier payé au motif que la gratification symbolique et sociale apportée par l'acte créateur suffit. Personnalité au service de laquelle se place toute l'institution, il est pourtant contraint de mener seul quantité de tâches au prétexte que l'accomplissement de telle ou telle échappe aux prérogatives, contractuellement établies, du directeur, du conservateur, du curateur, du régisseur, du gardien, etc. Individualité dont l'originalité bénéficiera d'autant plus à l'institution que celle-ci aura su s'assurer l'exclusivité de sa découverte, nul artiste ne sera pourtant autorisé à exposer qui n'aura préalablement intégré le réseau des galeries.

Et c'est ici que Lazzarato, Menger et les autres font leur entrée. Envié pour la nature créatrice de son activité, pour l'autonomie dont il bénéficie dans l'accomplissement de son travail, pour la liberté dont il jouit dans son emploi du temps, il n'est pas semble-t-il de catégorie de travailleurs davantage soumis à la disparité des revenus, à la spécialisation, à l'arbitraire des critères de talent, à la concurrence, à l'intermittence de l'activité que l'artiste contemporain (à l'exception peut-être du chercheur et, donc, de l'historien de l'art…). D'où cette hypothèse que l'art, en dépit d'une posture traditionnellement rétive au système de marché capitaliste (posture que l'hypothèse rendrait donc suspecte), ait anticipé sur l'établissement du modèle de production le plus récent : un modèle fondé sur une identification forte du travailleur avec son activité, sur une valorisation de l'autonomie et de la créativité, sur une organisation du travail par projets, sur une très grande flexibilité et une grande mobilité, sur l'entreprenariat de sa propre carrière, sur le capital humain, etc., j'en passe et des meilleurs. D'où d'ailleurs que l'antidote soit à chercher dans la sphère de l'art elle-même, à suivre Lazzarato, qui, sur le modèle offert par Marcel Duchamp, suggère d'opposer à cette situation tristement ironique un refus du travail comme nouvelle modalité de lutte (proposition qui repose pourtant, à mon sens, sur une compréhension de Duchamp manquant un peu de subtilité, car du métier et de l'opiniâtreté aux tâches méticuleuses, il en a bien montré l'animal ! De même qu'à l'inverse, Warhol, convoqué par l'auteur au titre de chantre du capitalisme, a fait montre de paresse. Mais peu importe ici). Ainsi, ce que Menger et Lazzarato questionnent au registre socio-économique, c'est la supposée autonomie ou coupure symbolique que l'art introduirait vis-à-vis du quotidien : l'activité artistique est une activité comme les autres dans la mesure où elle obéit aux mêmes lois économiques, aux mêmes impératifs sociaux, aux mêmes règles hiérarchiques que toute autre sphère d'activité.

Et c'est bien en faveur du postulat d'une même porosité ou continuité entre le domaine artistique et le domaine mondain que semblent plaider tour à tour la réflexion de Leguillon sur le statut et la circulation des images, son intérêt pour les créations artisanales ou industrielles, ou encore, bien sûr, ses renvois indirects aux aspects institutionnels et professionnels du fonctionnement de l'art, ces forces de subjectivation que nous venons de rappeler, à travers lesquelles se constitue la figure du plasticien aujourd'hui, et dont il rejoue ou déjoue les codes. Aussi, prenant appui sur les images et leurs modes d'apparition, la discussion pourra-t-elle s'engager. Car de ses conditions de travail, tout le monde à un mot à dire, une expérience à faire partager, une solution à proposer. Moi-même, plus haut, je me proposais de faire des galettes.

Anaël Lejeune

PIERRE LEGUILLON
LE MUSÉE DES ERREURS: ART CONTEMPORAIN ET LUTTE DES CLASSES
SOUS COMMISSARIAT
DE DEVRIM BAYAR
WIELS
354 AVENUE VAN VOLXEM
1190 BRUXELLES
WWW.WIELS.ORG
ME.-DI. DE 11H À 18H, CHAQUE 1ER ET 3ème MERCREDI DU MOIS JUSQU'À 21H
JUSQU'AU 22.02.15

PIERRE LEGUILLON
LE MUSÉE DES ERREURS: BARNUM
SOUS COMMISSARIAT
DE SANDRA PATRON
MUSÉE RÉGIONAL D'ART CONTEMPORAIN LANGUEDOC-ROUSSILLON
146 AVENUE DE LA PLAGE - BP4
F- 34410 SÉRIGNAN
HTTP://MRAC.LANGUEDOCROUSSILLON.FR
DU 14.03 AU 7.06.15

1 De cela, la nature du travail de Leguillon (°1969, Nogent-sur-Marne ; vit et travaille à Bruxelles notamment) en constituerait du reste le premier indice : créer des dispositifs nomades qui fondent momentanément ce lieu institutionnel que l'institution elle-même lui refuse longtemps, présenter non pas ses œuvres (lesquelles ?) mais ses collections personnelles, etc.

NOCTURNES

***(Hi)Story[X]-IV – Théâtre des opérations (…une suite) -*: c'est sous cet intitulé que CLAUDE PANIER propose, à la MH Gallery, un ensemble de tableaux – dessins et peintures sur papiers, cires peintes– prolongeant son investigation de l'existence féminine. Existence féminine? Oui, disons cela avant de vérifier de quoi il retourne. D'une tentative de rencontre en tout cas, expérience qui s'opère dans la chair de la peinture. Expérience exposée ici plus qu'ailleurs à l'offense, à l'emprise, au démembrement, à la domination.**

Ailleurs ? Une part essentielle de l'œuvre de Claude Panier est mobilisée par cette recherche de l'Autre[1], recherche conduite au pinceau, à la brosse, au couteau, au pastel ; sur le grain du papier, sous et sur le derme de la paraffine, sous les calques et les voiles, dans les surpeints, par les sillons et vibrations de la ligne. Et ce qui est donné à voir : des brumes d'étreintes, des sucs qui s'éreintent, des dichotomies premières qui se fondent puis s'éloignent (rouge / noir, grille / cercle, trait /masse…), des émois bruissant dans les fonds. C'est l'action puissante du désir et de ses délivrances qui dissout la fermeté des contours dans la discontinuité vivante de l'informe : *"Le passage de l'état normal à celui du désir érotique*, indique Georges Bataille, *suppose en nous la dissolution de l'être constitué dans l'ordre discontinu. (…) Toute la mise en œuvre érotique a pour principe une destruction de la structure de l'être fermé qu'est à l'état normal un partenaire du jeu"*[2]. Peinture désirante donc, désir comme moteur de l'acte pictural, peinture comme territoire d'action du désir et, par suite, du regard.

Témoins X

Ce mobile trouve matière à se préciser – à se focaliser – dans les variations sur le thème de *L'Origine du monde* de Gustave Courbet (1866), l'un des premiers gros plans de l'histoire de la peinture selon d'aucuns[3], cadrage serré sur les jambes ouvertes d'une femme nue, offrant à l'œil la précision de sa carnation, de ses lèvres et de sa toison. Mystère faisant l'objet d'une étude vidéographique et de déclinaisons picturales avec *Naked Screen (Nude)* en 1996-1997. Source irriguant les séries *(Hi)Story X* initiées en 2008. Le motif est démultiplié de cadre en cadre, décousu, suturé, caressé, absorbé, irisé... Porté aux incandescences, aux secousses, aux tremblements. Approché, non comme l'objet muet d'un plaisir onaniste, mais comme sujet espéré d'un dialogue charnel, donc pictural.

Par endroits cependant, l'orage : rôde une poussière d'ombre. Elle épouse un contour et le gangrène, l'efface, l'épaissit de ses obscurs desseins. Cet autre intrus fait son nœud au cœur de l'offrande, lie à traits insistants, entrave, absorbe toute l'énergie du tracé dans la reprise obsessionnelle des ligatures. C'est l'action des outrages, de la mainmise, de l'enfermement, des infibulations, du viol, de l'oppression, du pouvoir mâle, territoire investigué dès le troisième volet d'*(Hi)Story[X]* (2012) auquel nous expose désormais une suite.

Claude Panier,
(HI)STORY (X) -IV-2 - 2014
huile/cire - 109x145 cm
© Luc Schrobiltgen

Chromosome Y

Suite sur un mode obstiné : la nuit. La palette s'est réduite : plus d'excitations sanguines ni d'apaisements azurés, pas même de condensations terreuses. Le noir, le blanc, les gris. Non comme annotations pathétiques, mais comme outils de clarification : une moitié du monde brime l'autre, c'est ce fait que la série décline ; il n'est plus d'espace pour l'éclat des plaisirs. Noir et blanc : instruments de précision, répertoire de l'épure d'architecte et de la carte d'état-major, *disegno* du planificateur, du stratège, du conquérant. C'est lui qui étire les contours de ce mystère primordial pour tracer le périmètre d'enclaves à soumettre. C'est lui qui délimite le damier des perspectives habitables, qui dénie l'informe des étreintes. C'est lui qui échafaude les tours de l'orgueil, dresse l'échelle des cupides ascensions. C'est lui encore qui endort d'un voile noir, camoufle les éveils sous le quadrangle des censures. Elle demeure cependant ; d'offense en déni, elle délie ses reliefs sur le plan du monde…

"C'est bien aimable Maître", direz-vous (diront-elles surtout), *"d'offrir aux regards la délicate attention de vos obséquieuses empathies. Mais, pour nos peines – en guerre, au sol et dans la poussière ; en paix, dans la chambre des époux, dans les latrines et en cuisine -, n'y a-t-il pas plus puissant, plus percutant, plus vrai que vos tableaux ? La vérité des images, la précision des chiffres, la vigueur des cortèges ?"*

Au Maître qui ne voulait plus l'être, on prêtera ces mots : *"Mon Ange, de longue date, le tableau est aussi une terre qui te plie, t'annihile, te dénie. C'est cette terre que j'ai appris à pétrir, celle qui a fait – et fait encore – le paysage offert aux regards, à l'attention, à l'histoire. C'est cette terre que je peux t'offrir, c'est là que je peux dire et tenter de connaître tes trésors enchâssés, tes enfers camouflés. Instituer, à tes côtés, cet héritage dont tu es privé. La terre que je connais et qui me permet de connaître. Pour le Droit, bien sûr, je suivrai les cortèges …"*.

Laurent Courtens

CLAUDE PANIER
(HI)STORY[X]-IV – THÉÂTRE DES OPÉRATIONS (…UNE SUITE)

MH GALLERY
11 RUE LÉON LEPAGE
1000 BRUXELLES
WWW.MATHILDEHATZENBERGER.EU
JUSQU'AU 28.02.15

1 Elle traverse assurément les séries intitulées *Corps à Corps* et *États du sang* (1989), *Desire* (1990), *TXT* (1991) et bien d'autres par la suite, voir http://www.claudepanier.com/

2 Georges Bataille, *L'érotisme*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1957 (1ère édition). Réédition, 2007, p.27

3 Jean-Jacques Lebel dans l'émission *Les Regardeurs* du 24 mai 2014 consacrée au sulfureux tableau de Courbet. France Culture, *Les Regardeurs* ; production, Jean de Loisy et Sandra Adam-Couralet ; réalisation, Annabelle Brouard. http://www.franceculture.fr/emission-les-regardeurs-l-origine-du-monde-de-gustave-courbet-1866-2014-05-24

Quelle est la place de l'œuvre d'art lorsqu'elle n'est pas prise en charge par une institution ? A-t-elle un rôle à jouer dans la constitution d'un réseau social ? Le projet mené par les ETS. DECOUX, en partenariat avec l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles, interroge le circuit "production-conservation-exposition" de l'œuvre d'art et soulève la question du rôle social de l'économie.

Ets. Decoux
Phileas Fogg à la hauteur des circonstances, 2015
© Ets. Decoux

LE TOUR DU MONDE : SOUSTRACTIONS

UNE DONATION/ EXPOSITION

ETS. DECOUX
LE TOUR DU MONDE : SOUSTRACTIONS
ARBA-ESA ACADÉMIE ROYALE DES BEAUX-ARTS DE BRUXELLES
144 RUE DU MIDI - 1000 BRUXELLES
WWW.ARBA-ESA.BE
DU 6.03 AU 3.04.15
DU LU.AU VE. DE 13H À 18H

UNE DONATION / EXPOSITION
PRÉSENTATION DE LA DONATION/
EXPOSITION PAR LES ÉTS. DECOUX LE JOUR DU VERNISSAGE,
LE 5.03.15 À 19H
CONFÉRENCE LE 18.03.15 À 18H30
RENSEIGNEMENTS SUR LA DONATION ET SES MODALITÉS DISPONIBLES DÈS LE 16.02.15 SUR LE SITE WWW.ETS-DECOUX.COM

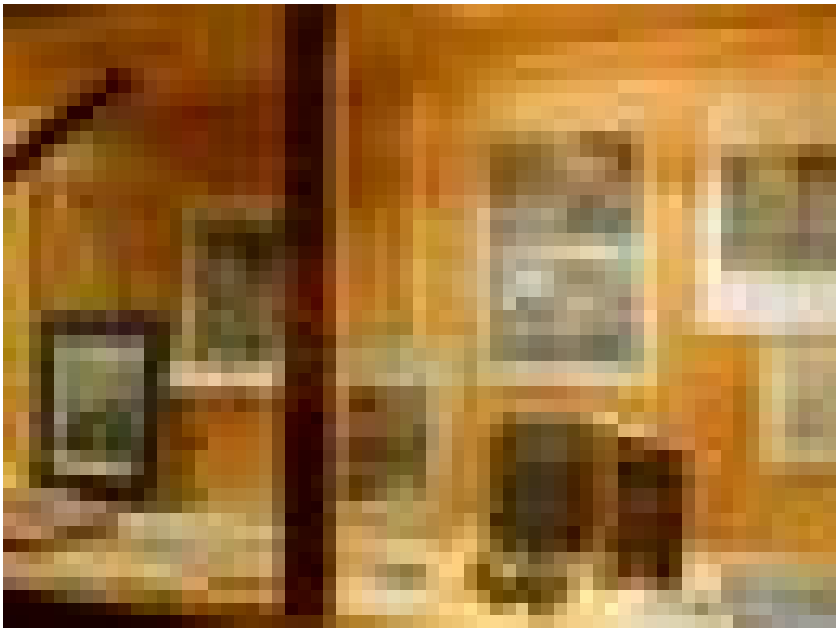
La donation/exposition du *Tour du monde* à l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles propose une relecture de l'œuvre produite par Didier Decoux entre 1996 et 2000. Conçu comme une série de quatre-vingt pièces, en référence au livre de Jules Verne, le *Tour du monde* a fait récemment l'objet d'un remaniement touchant l'ensemble des objets qui le compose. Alors que la contrainte guidant sa création, l'idée d'une transposition plastique de l'œuvre littéraire par le biais d'une production sérielle matérialisant la notion de déplacement, mettait en évidence la vision expansionniste inhérente à l'esprit de découverte du dix-neuvième siècle accompagnant les progrès issus de la révolution industrielle, le remaniement de l'œuvre a été effectué selon le principe de la soustraction. Réalisées dans des matériaux communs (du bois composite et des tubes de caoutchouc servant de liens entre les formes), ces pièces se présentent comme des compositions abstraites reposant sur une mise en tension de leurs différentes parties. Ces structures apparemment simples sont basées sur des constructions géométriques parfois inspirées de celles déterminant la composition de dessins de la Renaissance. La soustraction vient contraindre physiquement chaque pièce en réduisant son volume, tout en conservant les critères formels qui rendent manifeste l'idée de déplacement. Chaque pièce a en effet été reconsidérer dans un but pratique, face au problème posé par son stockage, mais cette opération a conduit à reconsidérer de façon plus générale l'économie de l'œuvre, en trouvant une alternative au marché.
La soustraction apparaît donc comme un revirement de situation, l'artiste arrêtant la production d'objets en même temps que les Ets. Decoux se substituent au créateur afin d'assurer la conservation et l'exposition de cette production. Cette fictionnalisation de l'institution artistique n'est pas sans rappeler le *Musée d'Art Moderne. Département des Aigles* de Marcel Broodthaers. Mais la soustraction, c'est-à-dire l'intervention sur les pièces d'origine, va au-delà de l'arrêt de la production dans la mesure où l'artiste consacre autant d'énergie et de réflexion à transformer ces pièces qu'à les créer. Cet "à rebours" productif semble lui-même interroger la théorie de la valeur que Marx fonde sur la quantité déterminée de temps de travail, et qui conférerait à l'objet produit la possibilité de devenir une valeur d'échange[1].
C'est dans la recherche d'un moyen d'assurer la pérennité de l'œuvre comme sa visibilité que les Ets. Decoux parviennent à une alternative. Echappant à l'institution et au marché de l'art, la valeur d'échange des pièces constitutives du *Tour du monde* est mise en avant dans le principe de la donation. L'exposition n'est ainsi pas la finalité du projet, mais sert de tremplin à une expérience participative. Chaque visiteur est en effet convié à se porter garant d'une ou deux œuvres exposées, qu'il peut donc conserver en dépôt moyennant la somme de son choix. Ce qui distingue ici le don du prêt est, d'une part, la liberté d'appréciation laissée à l'acquéreur et, d'autre part, l'activation d'une chaîne de réciprocité telle que décrite par Marcel Mauss dans son essai[2]. Confirmant l'hypothèse selon laquelle chaque don est suivi d'un contre-don, la somme récoltée doit servir au financement d'une publication, qui sera elle-même donnée aux participants. L'instauration d'un contrat entre les Ets. Decoux et le donataire engage ce dernier à conserver l'œuvre dans les meilleures conditions et à fournir des informations quant à son accrochage, lui donnant la possibilité de communiquer son approche personnelle de l'œuvre. Le contrat contribue donc à veiller à l'échange entre les parties plus qu'à régir les conditions d'exposition ou de conservation.
Chacun peut ainsi jouer le rôle du collectionneur dans la mesure où il accepte de ne jamais être le propriétaire de l'œuvre. Chacun peut, selon ce même principe, faire don de l'œuvre à quiconque s'engage à remplir le contrat. Là où le *Tour du monde*, dans sa version initiale, matérialisait l'idée de déplacement, celui-ci semble désormais se manifester à travers la création d'un lien social. Broodthaers l'avait compris, là où le musée fait défaut, c'est à l'art qu'incombe la tâche d'inventer de nouvelles possibilités d'exposition des œuvres.

Laurence Pen

1 La théorie de la valeur est développée par Karl Marx dans le livre I du *Capital*.
2 Marcel Mauss, *Essai sur le don. Formes et raisons de l'échange dans les sociétés archaïques*, PUF, 2007.

La réparation : depuis une dizaine d'années, c'est là le noyau conceptuel du travail de Kader Attia. Son soubassement, son motif, sa force motrice. C'est elle qui fondait l'installation très remarquée à la dOCUMENTA (13) (*The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures*, 2012). C'est elle qui associe livres, marbres, télescopes, planches de minéralogie et tablettes coraniques dans le dispositif proposé à BOZAR (*Continuum of Repair : The Light of Jacob's Ladder*, 2013). C'est elle qui érige dans le pavillon Het Huis du Middleheim ces bustes de gueules cassées taillés dans un bois exotique (*Culture, Another Nature Repaired, 2014*). C'est elle encore qui mobilise textes, images et archives dans une épaisse monographie, comme de juste intitulée *RepaiR* (Blackjack éditions, Paris, 2014).

Kader Attia,
Repair, Culture's Agency, 2014
Sculpture de marbre, planche de bois ancienne 'réparée' portant des inscriptions arabes (Ketab), vue de l'installation à la Whitechapel Gallery - Londres, 2013, courtesy de l'artiste et Galleria Continua. Crédit photo: Patrick Lears



Kader Attia,
Continuum of Repair: The Light of Jacob's Ladder, 2013
installation, étagères et présentoirs métalliques, vitrine en bois, documents d'archives, lithographies, télescopes, microscopes, éclairage néon, miroirs, vue de l'installation à la Whitechapel Gallery, Londres, 2013, courtesy de l'artiste, Irene Panagopoulos Collection, Galerie Krinzinger, Galerie Nagel Draxler et Galleria Continua. Crédit photo: Stephen White

KADER ATTIA L'AGRAFE-CŒUR

Réparation : par-delà l'acte technique, il faut aussi lire suture, couture, scarification. Recomposition, cellulaire, tissulaire, psychique, énergétique, sociale, culturelle… Tous mécanismes de restitution des équilibres, de remise en fonction des ustensiles, des machines, des organismes, des êtres, des collectivités. Principe transversal et comme premier, qui inscrit les choses du monde dans une continuité, dans une chaîne de corrélations. Principe à l'acte dans les mutations génétiques, l'évolution des espèces, les dynamiques historiques, les processus de décolonisation, les traités de paix… Principe révélé par des objets et des formes, prospecté au fil d'un glanage d'artefacts et de témoins matériels, puis activé, animé, amplifié à l'appui d'articulations multiples, de juxtapositions, de liaisons.

Missing links

À l'origine est un tissu : un raphia traditionnel de type "Nchak", reçu en 1996 au Congo-Brazzaville, dont la surface, à plusieurs endroits, est rapiécée avec des morceaux de vichy. Constellation de fragments quadrillés s'intégrant au tracé du motif initial : la réparation est un acte de réappropriation par le colonisé d'un textile manufacturé en Métropole. Le signal explicite, au cœur de l'ornement, de l'assimilation d'un motif colonial. Ce que le poète brésilien Oswald de Andrade désignait, dans son *Manifeste anthropophage* de 1928, comme une résistance par ingestion, un cannibalisme culturel[1].

Dont la réparation est ici le signe (et l'outil). Palpable, manifeste : une expression. Comme en bien d'autres cas : ces boutons de chemise de l'armée belge remplaçant les yeux en cauris d'un fétiche Songhaï (ailleurs ce seront des clous, des morceaux de verre ou de faïence, une bande d'étain), ces crochets en métal soudant la fissure d'un masque, ces crevasses de calebasses jointoyées de fibres végétales ou plastiques[2]… Objets rafistolés qui, dans les musées occidentaux, ne trouvent généralement d'autre destination que les fonds poussiéreux des réserves. Chevauchant les catégories de la classification, ils sont grevés du pêché d'inauthenticité. Habitant des interstices non pensés, ils sont impensables. Hybrides, ils sont impurs. Obstinés dans leurs usages, voire grandis par leurs prothèses, ils manifestent l'inconcevable persistance d'un temps supposé révolu. Ils ne sont ni primitifs, ni archaïques, ni modernes, ni contemporains. Ils sont anachroniques.

C'est là leur indécence. La modernité – dont les musées constituent l'une des sédimentations institutionnelles – peut étudier les ruines, les tessons, les reliques, les statues ébréchées. C'est l'archéologie. Elle peut les contempler, les pleurer, les poétiser,

cela se nomme nostalgie, romantisme, mélancolie. Mais peupler des villes raccommodées, non. Passer les poteries rapiécées au micro-ondes, non. Saliver devant la *Vénus au miroir* de Velasquez suturée après son agression par Mary Richardson, non[3]. Il faut restituer, vaincre l'injure en l'effaçant. L'abolir.

Approche aussi ta main

La tradition exprime la réparation, la modernité la nie : ce clivage se matérialise de manière très sensible dans *Continuum of Repair : The Light of Jacob's Ladder* à l'endroit où se juxtaposent quatre bustes en marbre et quatre tablettes d'étude coranique. Produites et utilisées par des populations berbères arabisées du Sud du Maroc, ces stèles en bois sont griffées par le bâton de récitation, fissurées par l'usure et les usages, pansées avec des plaques de métal clouées. À l'opposé, le marbre de Carrare – taillé sur place – est lisse, poli, cristallin. Pourtant ces visages sont froissés, meurtris. Leur blancheur fière et immaculée s'enlise dans l'orage de profondes cicatrices.

Ce sont des gueules cassées, ces invalides de la Grande Guerre au faciès défait, pulvérisé, crevassé, puis recomposé, maçonné, agrafé. Fantômes vivants de l'enfer des charniers, figures héroïques, victimaires ou expérimentales selon qu'elles figurent dans les recueils patriotiques, les brûlots pacifistes ou les manuels de chirurgie. Subites et brutales expressions de la réparation également, sans suite ni précédent dans l'histoire de la modernité occidentale. Et c'est précisément au moment où celle-ci s'engouffre dans le chaos et la destruction qu'émerge, comme un symptôme, la figure du réparé. C'est à l'endroit de la cassure que la chirurgie recoud les chairs meurtries sans pouvoir le camoufler[4].

Dès lors, ce sont les images stupéfiantes de ces tronches reconstituées que Kader Attia inspecte et prospecte pour signifier la continuité de la réparation. Ce sont elles qui donnent l'écho le plus radical au tissu Nchak, au fétiche Songhaï, au masque Bakongo, à la table de récitation berbère… Et la juxtaposition des deux répertoires – sous la forme de témoins photographiques, de diapositives, d'éditions ou d'objets – suggère un maillage possible entre modernité et tradition. Une possible réparation en somme…

Archéologie du savoir

-Et qu'y aurait-il, en la matière, à réparer ? Assurément, le colonialisme, dont Kader Attia assure qu'il demeure la blessure essentielle que notre monde continue d'habiter[5]. Colonialisme qui est, on le sait, une violation des terres et des territoires, un dressage des corps et des consciences, une spoliation des ressources, une cartographie des sols et des espèces, une organisation mentale, physique, sociale, spirituelle, économique, militaire, politique… Une totalité, une ontologie.

L'expression ultime, en même temps que la confirmation et le terrain d'expansion, du Sujet occidental souverain. Être clos, étanche, convaincu de sa complétude prochaine, seul Sujet pensant et animé, appelé par la grâce divine - ou par celle de la Raison - à domestiquer un univers muet peuplé d'objets inanimés[6]. À l'organiser, à le structurer, à le classer, à le dresser. Jusqu'à oublier ses propres fondements : "*La colonisation européenne*, indique Kader Attia, *aveuglée par son ambition hégémonique, nie l'héritage fondamental de ce qui lie les civilisations modernes occidentales à leurs plus profondes origines, dont les sociétés traditionnelles colonisées étaient les derniers et plus intimes témoins*"[7].

Tout le corpus de connaissance édifié en plusieurs siècles s'appuie sur ce rapt et sur cette négation. C'est la raison pour laquelle les objets, livres et documents collectés, archivés et exposés par Kader Attia imbriquent les témoignages de l'entreprise coloniale (singulièrement les études sur les Arts "primitifs" devenus "premiers") dans les supports d'accumulation, de construction, de diffusion et de patrimonialisation des savoirs, des sciences, des arts et de la philosophie. À savoir : la bibliothèque, l'étagère de stockage, la vitrine de musée, le cabinet de curiosités.

To be continued…

Voyons comment cela se passe : à BOZAR (et auparavant à la Whitechapel Gallery de Londres), le visiteur n'appréhende pas d'emblée l'espace, ni la succession de bustes et de tables coraniques alignés contre le mur du fond, mais bien le revers d'une haute étagère métallique organisant un déambulatoire sur le pourtour de la pièce.

Sur les rayonnages, des livres (près de 4000 en tout), posés en pile ou sur présentoir. C'est un cheminement, une invitation au voyage dans l'épaisse matière des connaissances. L'architecture moderne d'abord : Le Corbusier et ses sources tues ou proclamées (Les Cyclades, Rome, l'Egypte, un dictionnaire de l'ornement, Vinci…). Les prolongements : Berlin, laboratoire d'architecture ; l'urbanisme, les grands ensembles, le fantasme de structuration totale de l'espace. On tourne à gauche (pour faire original) : Dürer, Van Dyck, *Le Christ aux outrages de Chancelade* par Bernard Reviriego (outrage : demande réparation…), Michel-Ange, Rousseau, Klee, l'art ottoman bien sûr, le Japon, l'orientalisme, l'exotisme… L'irruption de l'offense : Dieter Blum, *Africa* ; Pierre Alexandre, *Les Africains. Initiation à une longue histoire et à des vieilles civilisations de l'aube de l'humanité au début de la colonisation*. Une histoire avant, tout de même. Chaînons manquants, peut-être ; pour eux, pour ce que nous avons ôté en ôtant. À réparer. Puis, *Notre guerre au Katanga* (colonel Tringuier), *Ma Merveilleuse Guinée. Souvenirs d'Afrique Noire…* Suivent les armes à feu, la Grande Guerre, la bataille de la Somme. Ombre de cette autre histoire : l'aviation, les trains, les technologies. On croisera encore Pasolini, Elvis Presley, Stravinsky, Husserl, Bergson, Derrida, Newton, Einstein, la physique quantique, les trous noirs, la conquête spatiale, Spoutnik, Darwin, Diderot et d'Alembert, la chimie, la paléontologie, la vulcanologie, *Paris dans sa splendeur…* Le labyrinthe que nous sommes, le labyrinthe où nous sommes. Pas n'importe quoi, soyons clairs : la progression est parfaitement maîtrisée. Ça sonne et résonne, de crescendos en contrepoints.

Au cœur, autre chose : un cabinet de curiosités. C'est une vitrine, on y fourre pas les mains. C'est là que, de longue date, le gentilhomme a savamment disposé les excentricités du monde échappant à son entendement. Phallus de baleine et silex mayas, défenses de narval et coiffes Yanomami, fugus enflés, coraux et têtes réduites : réserves fantasmatiques en un certain ordre agencées. Ici, non : c'est la sédimentation scénographiée de la progression du pourtour. Les propulsions de la science depuis Descartes jusqu'aux plongées dans l'atome et aux fulgurances de Spoutnik. La décomposition du spectre solaire, les éclipses solaires, l'éclipse de l'histoire : *géologie de l'Afrique,* la représentation d'un Africain (légende : "The Negro"). Des télescopes scandent la partition…

Puis vient ce tête-à-tête : le *Discours de la méthode* et l'Échelle de Jacob. La méthode pour marcher vers l'infini (grand et petit), le rêve de gravir l'infini. Tout près, on peut monter quelques marches et entrer dans l'image : deux miroirs opposés élèvent une échelle sans fin à partir d'un trait de néon, chaîne perpétuelle de réparations.

Cette somme tramée d'oppositions et de paradoxes est une immense plaie. Elle est l'image d'un fractal que nous habitons encore mais que nous sommes en train d'abandonner au profit de raccourcis digitaux. Or, c'est au cœur de ce foisonnement que les liens peuvent encore se tisser, c'est en son sein que la réparation peut encore opérer. C'est pourquoi, il faut tout retenir. C'est pourquoi, il faut tout regarder. C'est pourquoi tout n'a pas encore été dit sur la rencontre de la machine à coudre et du parapluie…

Laurent Courtens

KADER ATTIA
CONTINUUM OF REPAIR : THE LIGHT OF JACOB'S LADDER,
BOZAR
23 RUE RAVENSTEIN
1000 BRUXELLES
WWW.BOZAR.BE
JUSQU'AU 22.02.15

CULTURE, ANOTHER NATURE REPAIRED,
MIDDLEHEIM
61 MIDDELHEIMLAAN
2020 ANVERS
WWW.MIDDELHEIMMUSEUM.BE
JUSQU'AU 29.03.15

REPAIR
BLACKJACK ÉDITIONS, PARIS, 2014
21 X 28 CM
512 P. (1000 ILLUS N/B)
EDITION ANGLAISE
49 EUROS
ISBN : 978-2-018063-36-0

1 Traduction française chez Blackjack éditions, collection Pile ou face, Paris, 2011

2 Voir e.a. http://www.artscape.fr/les-enjeux-de-la-reparation-en-afrique/

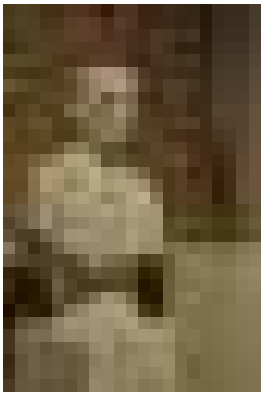
3 En 1914, la suffragette Mary Richardson taillada la toile de sept coups de hachoir. Entièrement restaurée, l'œuvre n'en préserve aucune trace visible.

4 Quand bien même elle y tend. Les premières réparations d'invalides de guerre seront truellées, artisanales, pas très éloignées des plaques de métal cloutées sur le bois des tables coraniques. D'année en année, le travail de recomposition cherche à camoufler les réparations et les progrès immenses réalisés en la matière pendant la Grande Guerre constituent une base importante des évolutions consécutives de la chirurgie plastique.

5 Kader Attia, "Show Your Injuries", newsletter, novembre 2014

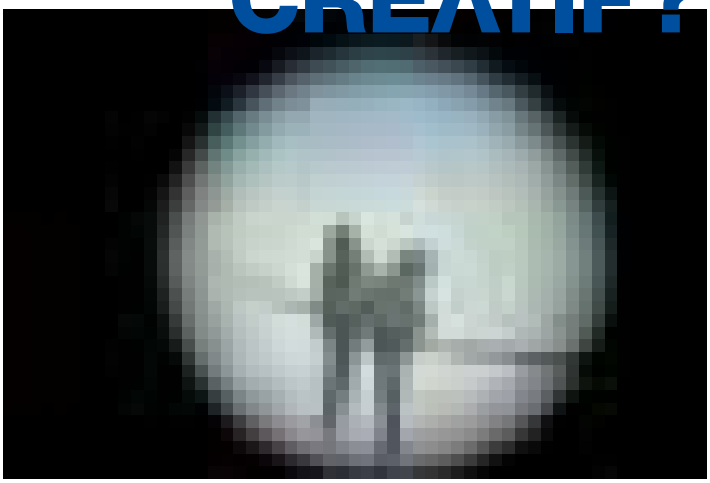
6 Voir Miguel Benasayag, *Le mythe de l'individu*, La Découverte / Poche, Paris, 2004

7 Kader Attia, *op. cit.*



Kader Attia,
Repair, Culture's Agency, 2014
Sculpture de marbre, planche de bois ancienne 'réparée' portant des inscriptions arabes (Ketab), vue de l'installation à la Whitechapel Gallery - Londres, 2013, courtesy de l'artiste et Galleria Continua. Crédit photo: Patrick Lears

PLAIDOYER POUR UN ANTAGONISME CRÉATIF ?



Eléonore Saintagnan et Grégoire Motte, *Les Perruches de Bruxelles*, 2014 (photographie)
© Eléonore Saintagnan et Grégoire Motte

Hostipitalité, c'est sous ce terme imagé, contrasté et quelque peu rocailleux que s'ouvre, en ce début d'année à L'iselp (Bruxelles), l'exposition conçue par la curatrice Florence Cheval.

HOSTIPITALITÉ
EFFI & AMIR / ÉLISE FLORENTY & MARCEL TÜRKOWSKY / OLIVE MARTIN & PATRICK BERNIER / ÉLÉONORE SAINTAGNAN & GRÉGOIRE MOTTE
SOUS COMMISSARIAT DE FLORENCE CHEVAL
L'ISELP
31 BOULEVARD DE WATERLOO
1000 BRUXELLES
WWW.ISELP.BE
LU.-SA. DE 11H00 À 18H30
JUSQU'AU 23.03.15

AUTOUR DE L'EXPOSITION :

CONFÉRENCE CHANTAL MOUFFE ***PRATIQUES ARTISTIQUES ET DÉMOCRATIE AGONISTIQUE***
JEUDI 12.02 / 18H30-20H30

SÉMINAIRE ERG / ***PERSONNE ET LES AUTRES,*** BIENNALE DE VENISE 2015 : ***L'ÉCHIQUETÉ***, OLIVE MARTIN ET PATRICK BERNIER
MERCREDI 18.02 / 14H-18H

JOURNÉE D'ÉTUDE ***JEU D'ÉCHECS ET ÉDUCATION*** (FEFB) + TOURNOI ***ÉCHIQUETÉ*** AVEC OLIVE MARTIN ET PATRICK BERNIER
VENDREDI 20.02 / 9H30-18H

PROJECTION ***HOLY TIME IN ETERNITY HOLY ETERNITY IN TIME*** (2011) D'ÉLISE FLORENTY ET MARCEL TÜRKOWSKY EN LEUR PRÉSENCE
MERCREDI 11.03 / 18H30-20H

LECTURE JACQUES DERRIDA ***HOSTIPITALITÉ*** PAR FLORENCE CHEVAL
JEUDI 12.03 / 12H30-13H30
FINISSAGE ***OTHER HOST*** CONFÉRENCE-PERFORMANCE DE EINAT TUCHMAN
SAMEDI 21.03 / 18H-20H30

VISITES GUIDÉES (GRATUITES) PAR FLORENCE CHEVAL
LUNDI 2.02 ET 2.03 / 16H30-17H30

RÉSIDENCE ***UNE BRÈVE RENCONTRE*** RED/ LABORATOIRE PÉDAGOGIQUE DU 23.01 AU 21.03

Le terme est un néologisme forgé en 1997 par Derrida, frappé par la parenté apparente entre le mot français d'hôte (et donc le concept même d'hospitalité) et le latin *hostis, hostis* : ennemi, qui a donné dans notre langue hostilité.
Derrida ne s'embarrassa guère de vérification étymologique trop stricte, à savoir que l'hôte français - dans sa propre dualité sémantique désignant à la fois l'invité et l'amphitryon - est bien plutôt dérivé *d'hospes, hospitis* qui est justement à la source du mot hospitalité pour déclarer que le terme, *"à l'origine troublante et troublée", "se laissait parasiter par son contraire"*[1].
Comme quoi, les confusions et les approximations ont parfois du bon et peuvent se révéler précisément séminales. Car il reste vrai que le radical "hos" est commun aux deux termes latins, qui sont suffisamment proches pour donner lieu à et suggérer cette proximité dialectique et agonistique.
Depuis Freud, on sait également que les langues indo-européennes primitives utilisaient vraisemblablement le même terme pour qualifier deux concepts opposés et extrêmes (tels que bien / mal, grand / petit, etc...). C'est en fonction du contexte que le vocable prenait dès lors son sens spécifique et circonstanciel, ce qui expliquerait notamment la proximité surprenante des termes exprimant le froid dans les langues germaniques (*kalt, cold, koud…*) ou, au contraire, le chaud dans les langues latines *(caldo, caliente, chaud)*. En tout état de cause, c'est assurément l'idée même d'une proximité à double tranchant, à la fois inclusive et répulsive, qui ferait se rejoindre les notions d'accueil, d'hospitalité et d'hostilité. Il est vrai au fond que l'on ne se sent jamais réellement menacé (ni n'éprouve donc d'hostilité à l'encontre de) que par ce ou ceux dont on se sent proche.
En marge de ces considérations sémantiques et linguistiques, il s'agit en l'occurrence pour la commissaire de *"garder vivant l'antagonisme en faisant de l'autre non plus un ennemi mais un adversaire"*.
Pour illustrer son propos et le concept, large, inclusif, auquel elle se réfère, Florence Cheval a invité huit artistes, ou, plus exactement, quatre couples d'artistes, tous étrangers et dont deux habitent Bruxelles. En soi, même s'il ne s'agissait guère d'une stratégie curatoriale délibérée, cette coïncidence interpelle. La notion de couple peut en effet être appréhendée comme le collectif de base, l'espace transactionnel premier où souvent se jouent simultanément des enjeux d'accueil, de fusion et de proximité mais aussi de dissensions, de frontières, de limites, à poser et à respecter.
Le choix d'artistes étrangers (dont la moitié connaissent bien le contexte belge et bruxellois et peuvent ainsi l'appréhender au travers de leur regard extérieur) se comprend, lui, directement par rapport aux enjeux de l'exposition. Mais, on le verra, l'exposition ne se limite pas à convoquer la simple dialectique induite par le néologisme du titre. De l'un à l'autre, se tissent (et c'est le cas de le dire) entre les œuvres des lignes et des rapports sur les notions d'oralité, de récit, d'histoire (parfois avec un grand H), derrière lesquels se dessinent, entre autres, des thèmes tels que le passé colonial hégémonique de l'Occident, les dynamiques de métissage, voire d'anthropophagies culturelles croisées qui l'emportent sur la notion même d'acculturation..
Ressort également le thème du regard, qu'il s'agisse d'ailleurs des regards - tour à tour croisés, filtrés, stratifiés ou différés - des artistes, des performeurs et /ou des visiteurs, qui, d'une façon ou d'une autre, sont invités à activer l'exposition.
L'introduction du projet se fait au travers de la proposition d'Eléonore Saintagnan et de Grégoire Motte, à la façon d'une parabole, et sur le mode d'une altérité qui n'est sans doute pas aussi radicale qu'on ne veut bien le croire généralement.
Les deux artistes français s'intéressent en effet depuis plusieurs années à des cas spécifiques de confrontations de l'homme à l'animal féral : à l'instar de ces renards de la frontière franco-belge, supposément utilisés par les trafiquants de drogue pour brouiller le flair des chiens des brigades anti-drogues, ou encore de ces hippopotames importés par le narco trafiquant colombien Pablo Escobar pour son *hacienda* personnelle et qui, ayant prospéré, représentent les seuls exemplaires de l'espèce hors du continent africain et commencent à devenir un poids sans cesse croissant sur l'écosystème local.
En l'occurrence, c'est le phénomène de ces milliers de perruches vertes[2] dites "à collier et Alexandre" qui peuplent ou, pour certains, infestent désormais les parcs bruxellois (en posant de sérieux problèmes de concurrence aux espèces volatiles autochtones) qui sert de point de départ à la proposition des deux artistes français.
L'arrivée de ces volatiles en Belgique remonterait à l'ouverture du Meli Park, un parc d'attractions

installé, à l'initiative de Guy Florizoone, au pied de l'Atomium en 1958, dans la foulée de l'Exposition Universelle. Ce parc comprenait notamment une volière d'oiseaux exotiques, dont ces fameuses perruches. Confronté à la fermeture du parc pour des raisons économiques, Florizoone décida, de concert avec son ami vétérinaire Luc Lauwaerts, de relâcher les quelque soixante perruches de ses volières dans le ciel bruxellois afin de "donner des couleurs" au ciel souvent gris de notre ville.
Ils ne crurent pas si bien faire: car ce sont effectivement des myriades de descendants de ces perruches coloniales qui peuplent désormais les parcs bruxellois et délogent les espèces indigènes.
Adoptant de façon mimétique la logique de l'objet-trophée colonial et parodiant, en l'infiltrant, le système mercantile de *merchandising* auquel n'échappent plus les centres d'art, Saintagnan et Motte proposent, non sans humour, des bijoux faits en plumes de perruches dans les vitrines qui font face au comptoir d'accueil de L'iselp. Des planches de dessins associés à des textes racontent, à leur façon, l'histoire de ces nouveaux habitants des cieux bruxellois, tandis qu'une vidéo reprend plusieurs séquences de rencontres inopinées avec ces volatiles.
La proposition double et monumentale d'Olive Martin et Patrick Bernier occupe, quant à elle, le centre de l'espace de L'iselp, véritable fosse qui permet à cette installation ascendante de monter jusqu'au visiteur lorsqu'il accède à l'espace d'exposition proprement dit. L'installation résulte de l'imbrication intégrée de deux pièces autonomes des deux artistes nantais: *L'Echiqueté* et *Le Déparleur*. Plastiquement, elle prend la forme d'un château d'échafaudages de chantier, reliés par des escaliers où sont intégrés trois tables pourvues d'échiquiers tissés ainsi que trois métiers à tisser. Les visiteurs sont invités à activer l'œuvre en prenant place aux tables de ce jeu d'échecs d'un nouveau genre, pour y jouer, certes, mais aussi, s'ils le préfèrent, en y participant de façon discursive, en commentant les parties.
Dans cette reformulation personnelle du jeu d'échecs, qui reprend dans son titre le terme héraldique correspondant à la notion d'écartelé, il est en effet question de dérèglement, de métissage, et de remise en question de toute forme de logique et de stratégie bipolaire. Réalisés en acier anodisé, les pions sont démontables et peuvent à tout moment changer d'identité. Lorsque l'un des joueurs prend un pion, il peut en effet décider d'en faire un *échiqueté*, une pièce qui, dès lors, peut à chaque tour être également utilisée par son adversaire et donc se retourner contre lui. La logique des échecs, appréhendés comme une métaphore quelque peu manichéenne d'un monde bipolaire qui a fait long feu, est ici adaptée en conséquence, d'autant que les spectateurs et commentateurs du spectacle (gratifiés des nom et titre de *kibitzers*) peuvent aussi intervenir et décider que les pions "échiquetés", métissés, s'affranchissent, devenant ainsi un troisième acteur du jeu. Ce qui bouleverse naturellement la donne et la partie, et renvoie implicitement à ces mutations sociétales qui affectent désormais notre monde multipolaire.
Si les pions sont réalisés de façon tout à fait industrielle, les échiquiers sont, eux, le fruit artisanal de l'activation du *Déparleur*, l'autre versant matriciel de l'installation.
Cette reformulation des métiers traditionnels des Dogons se compose de trois métiers à tisser, activés tour à tour par les artistes, par des volontaires et autres performeurs.
Le titre de la pièce, emprunté à l'auteur Edouard Glissant, évoque la *"nouvelle figure du griot, (...) le délirant verbal à la croisée des routes, (qui) prend sur lui les déséquilibres de la société*", et souligne à rebours la connexion, plus que simplement linguistique, qui existe entre le champ de la narration et celui du textile. Ne parle-t-on pas en effet de façon usuelle de tisser les fils d'une histoire ?
En l'occurrence, agissant telles des chambres d'enregistrement textile, les métiers transcriront la mémoire des parties d'*Echiqueté* sous la forme de phylactères bicolores, reproduisant de façon cryptée l'alternance de période de repos et d'activation des échiquiers[3]. On retrouve l'élément textile dans l'installation d'Elise Florenty et de Marcel Türchovsky, comme vecteur (activable) de narrations à la fois entrecroisées, éclatées et filtrées, dans la forme comme dans le fond. La proposition prend sa source dans la fable éponyme *Shut up Like a Telescope* que le duo franco-allemand a écrite pour l'occasion. Ils y mélangent des références à des récits, mythes et fables bien connus, tels que le *Chat Botté, Alice au Pays des Merveilles, les Voyages de Gulliver* mais aussi à des personnages de la mythologie gréco-latine. Le récit débute par une évocation de la bulle spéculative de 1720, premier crash lié à l'expansion coloniale de l'Occident, pour évoquer ensuite l'agonie actuelle et inéluctable de l'Europe en particulier. Dans son repli névrotique, notre continent fonctionne pour eux à l'instar d'un télescope refermé sur lui-même, qui n'arrive plus à voir l'autre, et, par là-même, à remettre les choses en perspective.
Des bribes du récit, parlant justement d'expansion, de cannibalisme anthropophage (fût-il culturel), de repli et de peur[4], sont imprimées sur les parois et les bandelettes de textiles colorés et aériens qui rythment et délimitent de façon poreuse et volatile l'installation. Leur gamme chromatique fait écho à la vidéo *Delirium Ambulare* qui y est intégrée. Ici encore, le visiteur a le loisir d'activer la pièce en se saisissant de ou en déplaçant l'un des bâtons pourvus de bandes de tissu imprimé, afin d'éclater, imbriquer et métisser encore davantage les fils de la narration.
La proposition d'Effi et Amir, duo d'artistes israéliens installés à Bruxelles depuis 2005, est étroitement liée à leur biographie personnelle et à leur appropriation de leur nouveau territoire de vie. La vidéo *The Vanishing Vanishing-point* recourt sans s'encombrer de fioritures à ce dispositif sec et temporellement stratifié qu'est Google Earth, entremêlant du *footage* numérique à des séquences filmées par les artistes eux-mêmes entre 2005 et 2012. Suivant un style et un ton qui ne sont pas sans rappeler ceux d'une enquête policière, le film, échappant à toute linéarité narrative (il débute en effet par une invitation à commencer par le milieu...), tourne autour de la présence fantomatique d'un olivier méditerranéen jadis planté au Parc Léopold, en plein cœur du quartier dit européen, au centre de la capitale belge.
Ce n'est qu'à la fin du film que l'on apprend que l'arbre fut très symboliquement planté à l'occasion du 10e anniversaire de l'assassinat d'Yitzhak Rabin le 4 Novembre 2005, avant d'être définitivement déterré en 2012 pour être remplacé par une espèce plus apte à s'adapter au climat de nos contrées.
Le maillage progressif de la narration correspond à l'enchevêtrement de séquences pixellisées issues de la "toile", en se jouant de la linéarité du récit, à l'instar même du net et de Google Earth, qui brouillent volontiers les repères classiques de notre espace-temps[5].
Ainsi qu'Effi et Amir le soulignent, leur investigation virtuelle demeure essentiellement une enquête de surface, en écho signifiant à la difficulté qu'eut l'arbre de paix à prendre racine et en questionnant sans doute aussi leur propre enracinement personnel, multiple et flottant.

L'exposition se construit autour de ce maillage littéralisé de références et métaphores multiples, en questionnant de façon foisonnante la question du récit, de la narration comme tissage et jeu de constructions identitaires, la question aussi des normes et du dérèglement, du jeu, ainsi que les problématiques du métissage, du colonialisme, voire de l'anthropophagie ou de l'entre-capture culturelle chère à Isabelle Stengers. Formellement et conceptuellement, la métaphore textile se concrétise dans les pièces choisies de façon tour à tour concrète ou plus indirecte. Seul bémol, une certaine sécheresse formelle ou, *a contrario*, un manque de concision discursive ou d'efficacité plastique dans certains dispositifs. Le propos de l'exposition sera efficacement complété par une programmation alléchante de débats et conférences, mettant à l'honneur i.a. Chantal Mouffe (*pratiques artistiques et démocratie agonistique*) ou encore introduisant la présentation de Bernier et Martin au sein du pavillon belge de la prochaine Biennale de Venise, dans le cadre de la proposition *Personne et les autres* de Vincent Meessen. Et n'oublions pas de mentionner le catalogue qui prendra la forme de posters cartographiant les propositions une par une, insérés dans une pochette éminemment mobile.

Emmanuel Lambion

1 En mai 1997, Jacques Derrida a participé, à l'Université de Bogaziçi (Istanbul), à une rencontre qualifiée d'"Atelier interdisciplinaire", où il a prononcé un texte intitulé "Hostipitalité", qui a été publié en 1999 en édition bilingue franco-turque dans le cadre de la revue *Cogito*. Il y parle notamment (p.42) de *"l'impossibilité comme condition de possibilité, à savoir l'origine commune, entre l'hostis comme hôte et l'hostis comme ennemi, entre hospitalité et hostilité"*.

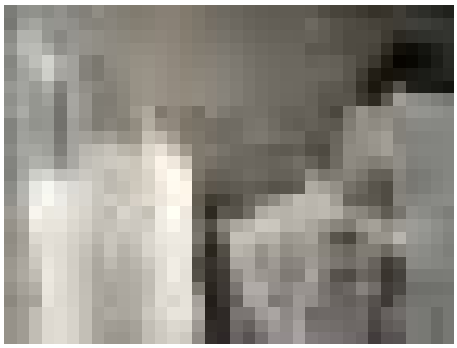
2 Elles seraient à présent plus d'une douzaine de milliers et logeraient la nuit plus particulièrement dans le Parc Elisabeth de Koekelberg et sur le site de l'OTAN.

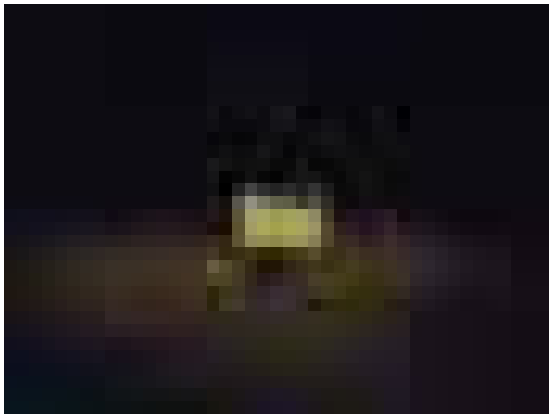
3 Ces phylactères ne sont pas non plus sans évoquer les Wampuns, ceintures traditionnelles à rangs de perles imaginées par les Mohawqs et autres tribus amérindiennes pour sceller et symboliser leur coexistence pacifique avec les colons blancs.

4 Dans une citation de Fassbinder et, à la suite de ce dernier, de Rikrit Tiravanija, on peut y lire notamment *Fear ate Soul*.

5 Dans Google Earth notamment, les vues aériennes et au sol se révèlent, en l'occurrence, participer de temporalités différentes

Elise Florenty et Marcel Türkowsky, *Shut Up Like A Telescope*, 2013 (installation, détail)
© Elise Florenty et Marcel Türkowsky

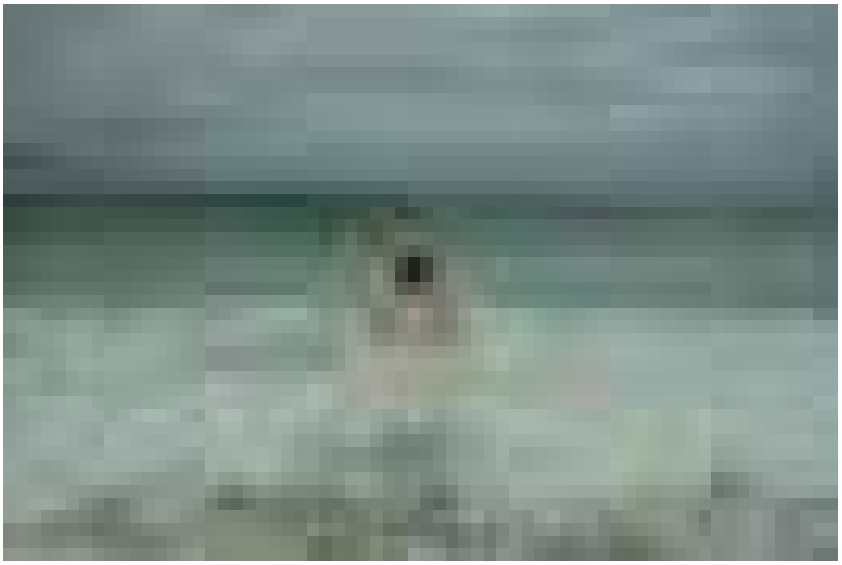




Tabulation, 232U
Photo : Lysiane Bourdon
Septembre 2014

Dessiner sur l'océan,
Nazaré
Photo : Maria Dos Milagres
Juin 2013 Nazaré, Portugual

SYLVIE PICHRIST SE MET À TABLE



SYLVIE PICHRIST
RÉSIDENCE AUX BAINS CONNECTIVE
54 RUE DES ALLIÉS
1190 BRUXELLES
WWW.BAINS.BE
DU 30.03 AU 30.04.15

RÉSIDENCE ET EXPOSITION
KKKC
KLAIPÉDA, LITHUANIE
WWW.KKKC.LT
SEPTEMBRE 2015

WWW.SYLVIEPICHRIST.COM

Dernièrement en résidence au 232U théâtre de chambre à Aulnoye-Aymeries (Nord de la France), SYLVIE PICHRIST sera prochainement aux Bains Connective (Bruxelles) pour provoquer de nouveaux déséquilibres. Cet intervalle entre deux étapes de travail est le moment idéal pour appréhender les derniers développements d'un art en mouvement, ancré dans le vivant et la magie de l'instant.

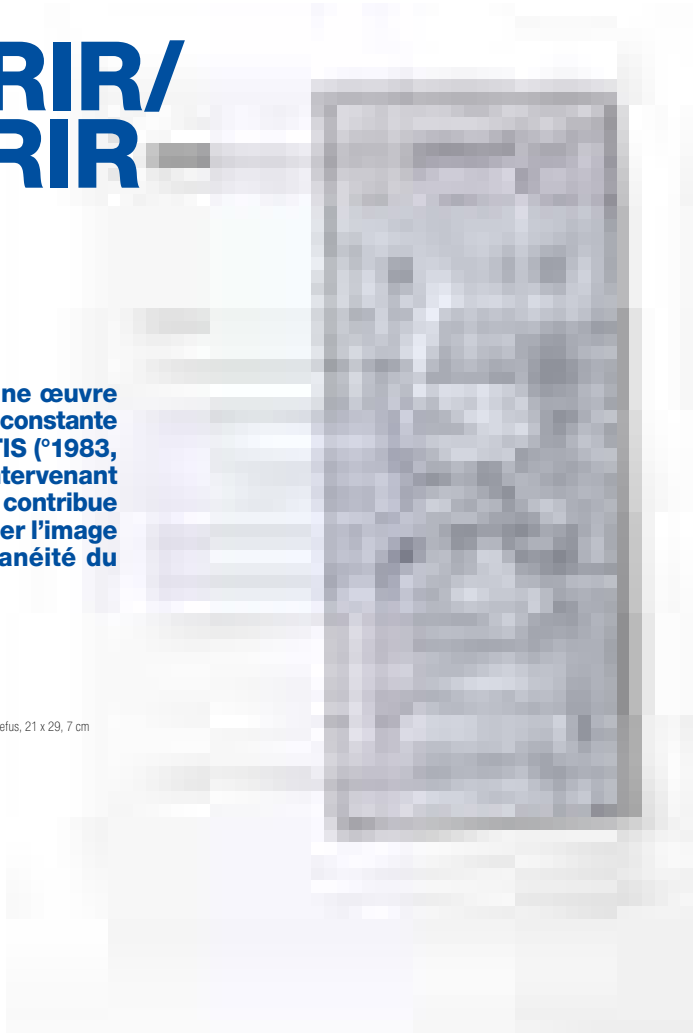
Les performances, installations ou dispositifs de Sylvie Pichrist (vit et travaille à Bruxelles) sont des fictions poétiques qui explorent le passage du temps, avec le déséquilibre comme personnage récurrent. Photos et vidéos conservent une mémoire figée ou animée, mais toujours parcellaire, d'événements éphémères, déroulés dans un lieu, à un moment donné. En résidence durant un mois au 232U, entrepôt ferroviaire réhabilité en lieu d'expérimentations, Sylvie Pichrist s'est livrée à toutes sortes d'exercices. Seule dans ce vaste espace, avec une petite table comme principal accessoire, elle a défié les lois physiques. En 2013, à Recyclart (Bruxelles), sa performance acrobatique *Déséquilibre et Table 1* (table, verre, apéritif, miroir) mettait une première fois à mal la stabilité de cet élément de mobilier destiné à divers usages de la vie domestique et sociale. Quelques mois plus tard, à Nazaré (Portugal), munie d'une table et d'un bloc de papier, elle se lançait l'impossible défi de *Dessiner sur l'Océan* (performance, photos, vidéo), telle une funambule sur la crête de l'écume.
Avec ce même accessoire, Sylvie Pichrist a transformé l'ancien garage à locomotives 232U en fabrique d'expériences en tous genres (corporelles, spatio-temporelles, textuelles, sensorielles), avant de dévoiler une "forme" au public, lors d'une présentation unique. Portée par l'histoire du lieu, elle a monté sa table sur roulettes, commuant ce symbole de stabilité en appareil locomotif apte à se mouvoir, à émouvoir et à sortir des rails. Elle en avait préalablement scié les pieds, afin qu'elle soit toute petite, comme une table d'enfant, sous laquelle on peut jouer à se cacher. Avec l'épais rideau noir censé protéger le lieu du froid, elle s'est confectionnée une robe de scène improbable (elle le fait fréquemment, avec des éponges, des épingles ou des bouts de miroir), une robe-accessoire, pouvant être pliée ou dépliée, telle une nappe que l'on étend sur la table ou l'autel, avant un repas ou une célébration communielle. D'un petit spot suspendu à un fil, elle a fait un balancier, évocateur de l'écoulement du temps et de la vie toujours en mouvement, avec ses rythmes réguliers, mais aussi avec ses hésitations, ses contradictions ou ses ratés, dans une alternance sans cesse réitérée entre lumière et obscurité. Sous cet éclairage alternatif, Sylvie Pichrist a engagé son corps et sa parole dans une action physique. Telle l'aiguille d'une horloge autour de la petite table comme pivot central, elle a scandé un texte improvisé (enregistré au dictaphone puis consigné), avec tout ce qui lui passait par la tête pendant qu'elle travaillait, au gré d'une marche giratoire et incantatoire. Quand le mouvement pendulaire de la lumière s'est stabilisé, Sylvie Pichrist a pu s'installer à table car le texte aussi était terminé, sur ces mots : *"tout peut enfin commencer…"*.
Après un long intermède de silence, suivi d'extraits sonores du septième art où la table joue un rôle clé dans le dénouement de l'histoire, elle a râpé de la mine de plomb, ressuscitant le bruit métallique et machinique qui animait jadis ce lieu immense empli de résonance. Pour évoquer le temps qui s'effrite, elle s'est grimée le visage avec la poudre de graphite (comme elle l'avait fait précédemment avec des cendres de papier d'Arménie) et elle a dessiné sur la table, avant de déverser sur le sol ce tableau éphémère réduit en poussière. Le public du 232U a surtout retenu la dimension mortuaire (robe-linceuil, cendres) de cette présentation-performance aux allures cérémonielles ou rituelles, mais la mort n'est jamais une fin dans les fictions poétiques de Sylvie Pichrist régies par un mouvement perpétuel où tout se renouvelle. Au prochain printemps, l'artiste sera en résidence durant un mois aux Bains Connective. Guidée par les principes de métamorphose et d'interaction, elle s'y livrera à de nouvelles explorations (fictionnelles, spatio-temporelles, relationnelles), avec sa petite table comme principal accessoire et le déséquilibre comme personnage récurrent.

Sandra Caltagirone

DÉCOUVRIR/ RECOUVRIR

LES ENTÊTEMENTS DE MARCO DE SANCTIS

L'instauration d'un dialogue avec une œuvre autre, qui lui sert de support, est une constante dans l'œuvre de MARCO DE SANCTIS (°1983, Milan; vit et travaille à Bruxelles). Intervenant sur des gravures anciennes, l'artiste contribue à en détourner le sens, ou à prolonger l'image de façon à signifier la contemporanéité du regard qu'on y pose.



Marco de Sanctis,
Refused Projects, 2011
dessin au crayon sur lettre de refus, 21 x 29, 7 cm

L'intérêt de l'artiste s'est récemment porté sur le médium pictural, après la découverte dans l'atelier d'un peintre de toiles préparées il y a longtemps, mais qui n'ont jamais été utilisées. *L'idée qui fût* nous donne donc à voir le passage du temps sur une série de toiles blanches, sur lesquelles Marco de Sanctis est intervenu, non pour ajouter, mais pour supprimer de la matière, faisant ainsi apparaître la phrase titre. Enigmatique, le mot ne vient pas ici se substituer à l'image, mais renvoie de façon elliptique à son absence. En nous faisant parcourir du regard un certain nombre de toiles qui auraient pu constituer une série conséquente, l'artiste signifie qu'il y a bien eu une idée conduisant à leur préparation, mais qu'une raison indéterminée en a arrêté le projet.

Supprimer des couches picturales pour atteindre un stade antérieur de l'œuvre est une pratique utilisée dans la restauration des œuvres d'art, qui permet parfois de retrouver l'origine d'une idée. Ici, il s'agit d'un retour à la toile brute, qui pourrait amener à considérer le monochrome blanc, non comme une base, mais comme un aboutissement. Montrer l'interruption du processus de création donne sens à l'œuvre inachevée, en lui attribuant le rôle de témoin de la fragilité de ce même processus, tout en conférant un aspect romantique à cette vision, qui semble appartenir au passé.

La même technique de suppression de la matière est à l'œuvre dans la série *Marine*. Plusieurs toiles relevant de ce genre sont quasi entièrement effacées, avec la minutie chirurgicale qui appartient à ce genre d'exercice. La trace picturale que conserve l'artiste est le ciel peint, sur lequel se découpent les contours des voiles des navires disparus. En considérant cet élément de manière isolée, Marco de Sanctis met en évidence l'importance qu'il occupe dans un genre paradoxalement dévolu à un autre sujet. La suppression du sujet principal, la mer et ses navires, aboutit également à ne conserver qu'une part abstraite du tableau (le ciel), qui peut d'ailleurs aisément se substituer à son double (la mer), et rend ainsi compte des codes de construction du genre.

Ces deux séries témoignent d'une approche archéologique de la peinture via sa dissection. La croyance vaine de pouvoir saisir une idée dont la seule preuve d'existence est la trace de sa disparition, va ici de pair avec l'effacement de l'artiste par la négation de son statut de créateur.

Au contraire, *Refused Projects* intègre des éléments biographiques révélateurs des activités périphériques à la création de l'artiste proprement dite. Il s'agit d'un échange épistolaire entre Marco de Sanctis et le centre de la tapisserie de Tournai (TAMAT). L'œuvre affiche d'emblée son caractère administratif, par l'apparence formatée des courriers, mis en évidence à travers leur répétition. Chacune des lettres constitue une réponse négative à une candidature posée par l'artiste en vue d'une résidence. Marco de Sanctis expose donc une situation d'échec, accentuée par le côté répétitif de l'entreprise et l'impossibilité de communiquer face à la réponse type émise par l'administration du centre. En poursuivant l'échange épistolaire, et en l'intégrant dans un projet artistique, l'artiste trouve le moyen de dépasser l'absurdité de la situation, et de tirer parti de sa persévérance. Chaque lettre de refus est ainsi recouverte d'un dessin minutieux illustrant une broderie ou une tapisserie, en référence aux activités du lieu. Le soin particulier apporté à chacune des réponses, réexpédiée à l'institution, contraste avec la rigueur administrative, et signifie que le temps passé par l'artiste à élaborer des projets ne peut se dissoudre dans une simple formalité.

L'entêtement de Marco de Sanctis face à l'institution finit de fait par contraindre celle-ci, et renverser la donne en l'intégrant malgré elle dans un projet de collaboration auquel elle s'était opposée. Le même type de dialogue a été établi avec les responsables d'un prix octroyé par le secteur bancaire. L'ironie du sort a conduit l'artiste à exposer ce projet refusé dans une banque concurrente, le désintérêt de l'un exacerbant l'intérêt de l'autre.

Laurence Pen

MARCO DE SANCTIS ET ASTRID BOSSUYT
GALERIE 10/12
12 RUE DE LA GRANDE ÎLE
1000 BRUXELLES
WWW.10-12.BE
JUSQU'AU 14.02.15

EXPOSITION PERSONNELLE
RIVOLIDUE
2 VIA RIVOLI
I-20121 MILAN
WWW.RIVOLIDUE.ORG
SEPTEMBRE 2015

EN AVOIR OU PAS

Signe du temps, les collectionneurs se dévoilent, voire s'affichent. Les manières de le faire sont multiples; l'exposition *Passions secrètes – Collections privées flamandes* au Tri Postal de Lille, l'ouverture en grande pompe du nouvel espace d'exposition de la Fondation Louis Vuitton conçu par l'architecte Frank Gehry à l'initiative de Bernard Arnault, ou encore, dans une perspective plus historique, le livre de Julie Verlaine sur les femmes collectionneuses (*Femmes collectionneuses d'art et mécènes, de 1880 à nos jours*, paru chez Hazan en Avril 2014). Toutes ces initiatives témoignent d'un réseau de l'art où la surface (les œuvres) et l'ombre (les collectionneurs, les institutions) endossent des rôles (parfois) réversibles. Longtemps dissimulés derrière une barrière invisible, ceux qui font de ces œuvres un marché, mais qui garantissent également leur transmission, se révèlent donc. Le film de JOACHIM OLENDER, *La collection qui n'existait pas*, rajoute sa pierre à l'édifice et exploite une nouvelle facette de ce nouveau monde visible, en choisissant de faire le portrait d'une de ses figures singulières, Herman Daled.

Film stills extraits de *La collection qui n'existait pas*, 2014
©Joachim Olender

L'histoire de la collection d'Herman et Nicole Daled est connue. De 1966 à 1978, Herman Daled, radiologue, et sa femme Nicole, juriste, achètent des œuvres à des artistes qu'ils fréquentent, notamment lors de dîners organisés autour de la figure centrale et essentielle de leur ami Marcel Broodthaers qui emmène dans son sillage de nombreux autres créateurs. Ces derniers proposent une nouvelle forme esthétique – l'art conceptuel – et trouvent chez les Daled une grande écoute et disponibilité. Politiquement solidaire avec les artistes qu'ils fréquentent et dont la position de résistance l'interpelle, Daled accumule les pièces sans jamais les montrer. En 2010, une grande partie de la collection (des œuvres, des documents, des notes) est exposée à la Haus der Kunst de Munich sous l'impulsion de Chris Dercon. Cette initiative suscite le vif intérêt du MoMa de New York qui propose de racheter ce qui, suite à l'exposition, est devenu une collection. Elle leur est finalement vendue en 2011, générant étonnement et réflexion puisqu'aucun musée ou institution belges n'avait marqué son intérêt pour cet ensemble pourtant emblématique d'œuvres.

La collection qui n'existait pas s'articule non pas autour de la collection mais bien de la figure peu conventionnelle d'Herman Daled. Bénéficiant d'une proximité et d'un accès en apparence privilégié au personnage, Olender s'inspire du portrait d'artiste, sous-genre particulièrement illustré du documentaire, exploitant, sous des formes extrêmement variées, les facettes d'une personnalité sans céder pour autant aux détails biographiques. Les différents chapitres qui s'enchaînent (souvent de façon aléatoire et aux durées variables) suivent Daled de très près dans ses déplacements (à Bruxelles, Venise, ou New York), ses réflexions, des fragments de son quotidien. Dans des saynètes suivant le principe de l'incident contrôlé, Olender déclenche des rencontres pour en filmer le résultat ; entre Daled et Chris Dercon, Dirk Snauwaert, Jacques Charlier ou encore Daniel Buren, les échanges sont tour à tour sincères ou plus artificiels. Seuls les chapitres et quelques intertitres orientent le propos et viennent s'inscrire comme des balises miniatures, le réalisateur choisissant (sauf exceptions peu nombreuses ou peu notables) de s'effacer devant son objet d'étude.

Le portrait s'avèrerait sans aucun doute assez simple à composer si Daled n'était pas une personnalité complexe, paradoxale, voire parfois opaque jusqu'à l'insaisissable. Si le sujet fuit les définitions et se dérobe, au final, ce sont les questions qu'il suscite, davantage peut-être que ce que le film montre, explique,

JOACHIM OLENDER
LA COLLECTION QUI N'EXISTAIT PAS
2014, 93', COULEUR ET N/B, FRANÇAIS, SOUS TITRÉ NÉERLANDAIS

LE FILM SERA DIFFUSÉ SUR ARTE LE 11.02.2015
COPRODUCTION BOZAR CINÉMA ET MAN'S FILMS PRODUCTIONS

ET PROJETÉ À LA CINEMATEK "FLAGEY" EN AVRIL

et tente de révéler, qui font l'intérêt du documentaire d'Olender. Au-delà des conversations filmées, ce sont des instants, des gestes captés, qui suscitent un réseau de questionnements sur le rapport à l'art au travers de ceux qui achètent les œuvres, les possèdent et les transmettent. A cet égard, le film s'ouvre sur une scène à la fois emblématique et presque incongrue. Assis à son bureau, Herman Daled consulte une série de fiches sur lesquelles sont inscrits des noms d'artistes prestigieux, chaque fiche reprenant les informations d'une œuvre acquise. Fragments d'une collection sur un ensemble de cartons rectangulaires… qu'il rassemble et met dans un tiroir aussitôt refermé. Geste étonnant que cette classification (dont il semble être le seul à avoir l'accès) mais, plus encore, ce rangement vif, cette disparition d'un ensemble d'œuvres mises 'hors de la vue'. Là où d'autres exhibent sans retenue leurs acquisitions, il choisit de vivre le lien qui les unit avec parcimonie et en dehors de tout étalage. Un premier questionnement s'enclenche dès lors, comment définir un collectionneur ?

Fuyant les catégorisations trop faciles, Daled réfute lui-même le terme. Comme il le précise au détour d'un chapitre du film injustement intitulé "Le collectionneur", Daled explique que lorsqu'on accumule des œuvres d'art (contrairement aux livres), le statut de 'collectionneur' surgit inéluctablement, et "*menace celui qui se livre à des collections*". Cette distinction entre 'collecteurs' et 'collectionneurs' apparaissait déjà dans le texte rédigé pour l'exposition de Munich. Les Daled (Nicole et Herman qui signent ensemble cette partie du texte) y insistaient sur la différence existant entre FAIRE une collection et AVOIR une collection : si FAIRE une collection présuppose un but fixé au préalable *"AVOIR une collection est la rançon de tout amateur/dilettante amené à côtoyer le monde culturel et qui, au cours du temps et au hasard de ses déplacements, a acquis en nombre des objets/œuvres (…). A la longue, par le biais de l'accumulation et pour autant que ces possessions revêtent un quelconque intérêt esthétique, historique ou financier, il se trouve être possesseur d'une collection sans à aucun moment avoir voulu la faire/constituer*".[1]

Si, comme le dit Daled lui-même, "*Il n'y a pas de raisons vraies. L'art est quelque chose que fait l'artiste, c'est tout*", on ne peut que se poser une question elle aussi incessante: que fait donc le collecteur/collectionneur/acheteur, quel que soit le mot utilisé pour le désigner ? Cette définition est le point nodal d'articulation du film ; le rapport entretenu face aux œuvres est perpétuellement questionné à la fois par Daled, mais aussi par les personnalités qu'il rencontre. Dercon argumente de la nécessité de considérer la personnalité du collectionneur et de ses choix comme à l'origine d'une mise en réseau signifiante. Une collection ressemblerait ainsi à un travail d'archivage – de sélection, de mise à l'écart et de redistribution. Mais encore une fois, cette vision interventionniste dépend entièrement d'une démarche intentionnelle dans les achats, très loin de ce que Daled revendique. Derrière cette posture se dessine la question que pose également le titre du film, celle d'une 'collection qui n'existait pas' ; s'il n'y a pas de collectionneur, existe-t-il dès lors une collection et non un ensemble d'œuvres rassemblées uniquement sous le coup de la disponibilité montrée par Daled envers ces artistes, ou tout simplement du hasard ?

Sur la question essentielle du lien entre l'acheteur et l'œuvre, la position de Daled étonne à plus d'un titre. Dans le chapitre "Hôtel Wolfers" où l'on pénètre dans son espace privé aux murs dépouillés, il explique : "*Je prends une œuvre d'art, je la regarde, je m'y intéresse, elle me pose des questions et puis je la remets en place. Il n'y a aucune raison à ce qu'une œuvre d'art reste accrochée.*" Accompagnant le geste à la parole, il décroche des tableaux, les pose à terre, puis les remballe. "*Tous les plaisirs sont éphémères, absolument tous" ; "Quand on demande à une œuvre d'art d'accomplir un rôle décoratif permanent, on la tue, elle devient muette"*. La nature conceptuelle des œuvres achetées n'est bien évidemment pas étrangère à ce positionnement (comme en témoigne cette discussion entre Snauwaert et Daled à propos du happening de Marcel Broodthaers rue de la Pépinière et dont il ne reste aucune trace photographique ou filmique mais qui demeure essentielle d'un point de vue historique). Pourtant, le choix de vendre et de se séparer de toutes ses œuvres (et donc, de ne plus rien 'avoir') semble, à posteriori et malgré la logique exposée (celle d'une volonté que le plus grand nombre puisse y accéder et qu'elle soit l'objet du plus grand soin), toujours aussi énigmatique.

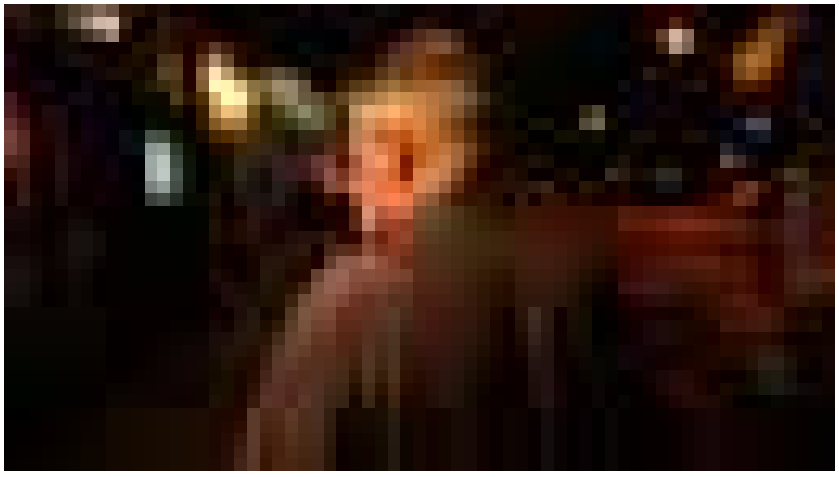
Malgré l'intérêt indéniable de ces questions, le film d'Olender se retrouve limité par le caractère hermétique de son personnage principal. Au travers de ce portrait, on s'éloigne sensiblement de toute la diversité et la complexité de l'art conceptuel. Ironie suprême et douloureuse vis-à-vis des artistes 'collectionnés', le film se noie parfois dans un trop plein de paroles. Les séquences où apparaît Daniel Buren confirment cruellement cette idée ; lui seul semble rendre compte, avec concision, des enjeux et des pratiques, des questionnements essentiels de l'art conceptuel. Etrange parenthèse que cette séquence filmée "dans la cabane éclatée", en rupture avec un dispositif filmique qui privilégiait le portrait exclusif de Daled, et qui pourtant articule de façon limpide les paradoxes du sujet. Buren insiste ainsi sur la difficulté de collectionner des œuvres qui remettent en question la notion même d'objet, ou qui s'inscrivent *"loin du chef-d'œuvre mais tout près de l'archive*". Il revient enfin sur le statut particulier de Daled qui, en phase avec le mouvement artistique de l'époque, ne pouvait calquer sa façon d'acquérir (des œuvres) sur celle d'autres collectionneurs.

En cherchant à dévoiler, ne fut-ce qu'en partie, la figure énigmatique de Daled, le réalisateur fait le choix de mettre de côté les œuvres qui ont fait de cet homme l'objet de tant d'attention et devant lesquels il s'efface. La scène finale renverse finalement cette option ; après avoir dîné avec Buren, Daled lui montre son dernier (hypothétique) achat, une œuvre de Rebecca Quaytman. Face à la photographie qui unit Buren et Broodthaers lors d'un dîner chez Daled, revenant aux origines ontologiques d'un monde, un instant fulgurant de révélation : "*Sur la photographie, image naturelle d'un monde que nous ne savions ou ne pouvions voir (…)"*[2]. Une fois passé l'instant, l'œuvre choisie sera, une fois encore et en toute logique, remballée. Emotion palpable, d'une fissure dans le temps, qui laisse enfin transparaître les artistes, les liens, au-delà du collecteur, du transmetteur, du passeur.

Muriel Andrin
Université Libre de Bruxelles

1 Herman & Nicole Daled, "Avertissement", *A Bit of Matter and a Little Bit More … La Collection et les Archives de Herman et Nicole Daled*, Bruxelles: Wiels, 2011, p.104.

2 André Bazin, "*Ontologie de l'image photographique" dans Qu'est-ce que le cinéma I*, Paris : Cerf, 1958, p.16.



Film still extraits de *La collection qui n'existait pas*, 2014
©Joachim Olender

MESURE ET DÉMESURE DU CORPS

Une installation dans l'espace public a toujours un effet démultiplicateur sur une situation de fait, à l'instar de *Hey ! C'est…Heu… Machin…Heu…Tarzan !* reprise pour l'exposition rétrospective consacrée à EMILIO LÓPEZ-MENCHERO à la CENTRALE for contemporary art (Bruxelles). Du haut de la Tour Sainte-Catherine, on entend, à heure fixe, le cri de Tarzan dans tout le quartier. D'un côté, ce dispositif maquille le réel d'un air de fête libertaire, de l'autre, il parvient à occuper l'espace comme le fait l'excès de développement de nos sociétés industrialisées.

Emilio López-Menchero
Torero-Torpedo au Col d'Aubisque
© Menchero
Courtesy galerie Nadja Vilenne

Emilio López-Menchero
Trying to be Picasso, 2000
© Menchero
Courtesy galerie Nadja Vilenne

"Lorsqu'une activité outillée dépasse un seuil défini par l'échelle ad hoc, elle se retourne d'abord contre sa fin, puis menace de destruction le corps social tout entier."[1] écrit Ivan Illitch. A l'heure où notre espace de vie et de circulation est grignoté chaque jour un peu plus par la consommation de masse et les pouvoirs publics, Emilio López-Menchero, par ses coups d'éclat, tente avec humour de rétablir un équilibre entre des forces devenues inégales.

Qu'est-ce qu'un corps dans l'espace ? Une obturation du champ visuel, une béance, une augmentation ? Qu'il soit l'expérience d'un vide ou de la plénitude d'une présence, il est un problème à résoudre autant qu'une question. Pour les architectes, ce problème a été pendant longtemps l'expression d'une mesure dans l'espace, c'est-à-dire d'une échelle à partir de laquelle il a d'abord été possible de construire pour pouvoir adapter un bâtiment à son usage. Si à l'origine la mesure étalon était directement issue des mesures du corps, pour les urbanistes plus encore que pour les bâtisseurs, rendre compte de cette mesure s'est ensuite traduit par la capacité de distribuer la mesure entre les choses qui concourent au projet, entre le projet et le monde, et entre le projet et les hommes. Emilio López-Menchero est architecte de formation, son regard sur l'espace est structuré par les corps qui l'habitent selon une dimension, qui de normative et rationnelle, peut se révéler poétique. *"Cette mesure diamétrale n'est pas une chose que l'homme entreprenne à l'occasion, mais c'est en elle seulement que l'homme, d'une façon générale, est homme. C'est pourquoi, il peut faire sans doute obstacle à cette mesure, la diminuer ou la fausser, mais il ne peut s'y soustraire (…) C'est seulement pour autant que l'homme de cette manière mesure et aménage son habitation qu'il peut être à la mesure de son être."* [2] De sorte qu'un plasticien s'intéresse à l'espace, parce que l'occupant lui-même, au moins autant que l'humanité qui s'y meut et se mesure à lui comme dans une deuxième peau, il trouble sa surface. La nouvelle exposition d'Emilio López-Menchero s'articule ainsi autour des deux axes forts de son parcours : le corps intime habité ou dépersonnalisé à travers portraits et mises en scène de lui-même, aussi fictives que surréelles, et le corps social, à partir d'une pratique artistique intégrée dans le tissu urbain. Dès le départ, l'ouvrage bien

Emilio López-Menchero
Checkpoint Charlie, 2010
© Menchero
Courtesy galerie Nadja Vilenne

connu des architectes, *Les éléments des projets de construction* (Berlin, 1936) d'Ernst Neufert — membre du Bauhaus —, qui décline toutes les mesures standards en architecture, de la taille des portes et fenêtres, jusqu'à la dimension des tombes ou des chevaux de bois des carrousels, a fasciné Emilio López-Menchero. Une rationalisation de l'architecture, qu'il a lui-même récupérée à son compte.

A l'exemple de *CAP.MAX*, intervention sur le sol de 2006. Sur un tapis en vinyle sérigraphié, l'agrandissement à l'échelle 1/1 du schéma en plan de la jauge anthropométrique, voulue par Neufert, pour mesurer la capacité humaine maximale tolérée pour les espaces publics réduits (ascenseurs, téléfériques…) — une capacité de 6 personnes au mètre carré, c'est dire combien, pour le Viennois, l'homme doit pouvoir résister à l'entassement au détriment de la circulation d'air recommandée entre individus dans un endroit exigu—. Et ce n'est pas un hasard, si le même motif, de profil et de dos, à échelle réelle, s'est également retrouvé sur les bâches et les portières des camions de la société de transport De Sautter pour la proposition *station 2 station* en 2002. Les individus retranscrits rendaient visible, dans le trafic routier international, le transport clandestin d'êtres humains. Aujourd'hui encore, le camion circule sous cette forme.

Dans l'exposition, ce "motif" en surplomb, du plus bel effet décoratif, est reproduit sur le sol. Au lieu d'avoir une œuvre plastique, explique López-Menchero, on a plutôt affaire à l'espace qu'occupent les spectateurs, et l'artiste, à l'occasion. En somme, les objets doivent disparaître pour redonner leur place au matériel humain "à l'œuvre", c'est-à-dire au travail dans une société "engorgée d'objets", selon les propres termes de López-Menchero. Occuper l'espace, prendre "la place de" ; une image chez Emilio López-Menchero en cache toujours une autre plus prosaïque moins statufiée. Dans son *Autoportrait adolescent de mon éblouissement jaloux et de mon ébahissement illimité face à histoire de la peinture*, performance et vidéo de 2011, il se déguise en gardien de salle admiratif, copiant son "Maître" Rubens au Bic quatre couleurs. Un exercice d'admiration qui tourne bientôt à la farce, dès lors que les feuillets A4, jetés au sol comme des mouchoirs usagés, sont ramassés quasi religieusement par des visiteurs subjugués autant par Rubens que par les "œuvres" du gardien de salle. Les propres peintures d'Emilio López-Menchero, dont certaines se réfèrent très directement à ses interventions, et à ses portraits photographiques, sont autant de "repentirs", comme si ce qui était recherché, et sans doute retrouvé, était son rapport inaugural à la peinture.

Tout naturellement, et pour y revenir, Emilio López-Menchero, pousse la pratique expérimentale jusqu'à incarner lui-même une image déjà faite, déjà là, en définitive déjà dans le cadre. Il bat en brèche toutefois la question de l'auteur, puisque rentrant dans la peau d'un autre, son identité retourne paradoxalement à l'anonymat. Et plutôt que d'aller dans le sens d'une pérennisation du travail plastique, López-Menchero, bouscule l'histoire qu'il retravaille à l'aune du réel, via des expérimentations *in vitro*, et *in vivo*. Sumo japonais, Torero, Emilio López-Menchero prend la pose et le costume de toute une série de "Maîtres".

"Ce que j'aime en ma folie, c'est qu'elle m'a protégé, du premier jour, contre les séductions de 'l'élite': jamais je ne me suis cru l'heureux propriétaire d'un 'talent'(…) Si je range l'impossible salut au magasin des accessoires, que reste-t-il ? Tout un homme, fait de tous les hommes et qui les vaut tous et que vaut n'importe qui."[3] L'art, en effet, a toujours entretenu avec l'identité un rapport trouble, fait de rejet et d'envie. Quand Emilio López-Menchero est Balzac à la bretelle immortalisé par Nadar, Frida Kalho mise en scène en coquette altière, Carlos terroriste caméléon, il ne se contente pas de singer le portrait original. A chaque fois un autre et lui-même, il retraverse l'histoire par un processus de réactivation d'un temps révolu. Ses portraits sont "des Mythologies" au sens où Barthes l'entendait, c'est-à-dire des représentations collectives, communes au monde culturel. Et cette démarche d'appropriation qui pastiche l'économie du signe permet à Emilio López-Menchero d'expérimenter son propre devenir en tant que forme.

En cela, López-Menchero, se rapproche des travaux d'Esther Ferrer, invitée pour cette rétrospective. Féministe et performeuse, elle est également l'objet et le sujet principal de ses photos (*Face B. Image/Autoportrait*, Mac Val, 2014), quand elle n'est pas, en situation performative, le point de mire des regards. Esther Ferrer, dont on découvre dans l'exposition, la réponse vengeresse et solennelle, à la commémoration de la conquête de l'Amérique par les Espagnols. Son installation "s'élève" au propre comme au figuré— un cercueil suspendu au-dessus du sol — contre la récupération par l'Etat de la question de l'identité au prix de l'élimination de ceux qui se différencient de la norme. Dans une autre de ses performances, c'est avec un mètre qu'elle mesure centimètre par centimètre un homme nu. Normaliser, proportionner la nature humaine non domestiquée, c'est aussi, semble-t-il, interdire que l'homme puisse s'inventer lui-même. L'identité de chacun est-elle alors une norme à dépasser ? Qu'il s'agisse d'Emilio López-Menchero ou d'Esther Ferrer, interroger ce carcan, en en faisant une expérience de dédoublement entre corps réel et corps représenté est, en tous les cas, certainement un acte de dissidence.

Le portrait, genre commun à la peinture et à la photographie, a, de tout temps, participé de ce calibrage. Pour *Trying to be Picasso* (2000), Emilio López-Menchero explique que ce portrait de 1915, où Picasso se fait photographier en position triomphante de boxer, jambes et bras tendus le long du corps, est presque l'exacte réplique de l'humain standard dessiné par Neufert.

Se voudrait-il Minotaure inscrit dans la construction de son propre mythe, Picasso n'en demeure pas moins dans les bornes d'une éternelle identification au risque de perdre en singularité. Ces explorations de la mesure et de la démesure du corps, le sien, celui des autres — la série des *Trying to be*— passent également par l'exploration du corps politique, fût-il celui des institutions culturelles. On pense aux actions clandestines, venues perturber certaines grandes messes de l'art contemporain. A Venise, durant la Biennale (*Vucumprà ?* 1999), Emilio López-Menchero se fait passer ainsi pour un vendeur à la sauvette qui baratine les passants avec des miniatures de l'Atomium. A Bruxelles (*The Pipe*, 2010), il introduit un cylindre de 12 mètres de long, porté par des manœuvres au travail, à l'intérieur de la foire d'art contemporain.

Un canal qui divise des quartiers entre eux, un pont qui les relie. Les clivages sociaux, économiques et culturels s'inscrivent dans la géographie même de la ville. Et reconstituer, avec les outils du décorateur de cinéma le fameux *Checkpoint Charlie* berlinois, au détail près, sur le pont reliant un quartier populaire majoritairement peuplé d'habitants de culture maghrébine à un quartier animé par ses bars et commerces branchés, c'est aussi scruter à nouveau le champ social. Emilio López-Menchero posté devant la guérite, costumé en militaire américain, ralentit au passage le flux habituel des voitures et des passants. Il installe alors une zone d'échanges transfrontalière faite à la fois de gestes et de paroles martiales : *" Vous quittez le secteur américain et vous entrez dans le secteur soviétique !"* et ensuite informatives et pacifiées : donner plutôt que prendre des papiers, en tendant aux conducteurs des voitures arrêtées, un texte retraçant l'histoire du Checkpoint. La cahute du Checkpoint a fini par être incendiée, ce qui montre sans doute que l'intervention, par son marquage symbolique, a suscité une réaction du même ordre, sans pour autant déclencher une véritable émeute urbaine.

Des multiples passages d'Emilio López-Menchero dans la ville, les musées, les lieux d'exposition, mais également dans ses images, et celles des autres, il reste une empreinte dont on pourrait dire, pour tenter de conclure, qu'elle a la valeur d'un regard émancipé sur notre époque.

Raya Baudinet-Lindberg

Emilio López-Menchero
CAP MAX, cf Neufert, 1996-2014
© Menchero

EMILIO LÓPEZ-MENCHERO & ESTHER FERRER
MESURE ET DÉMESURE DU CORPS
LA CENTRALE ÉLECTRIQUE
44 PLACE SAINTE-CATHERINE
1000 BRUXELLES
WWW.CENTRALE-ART.BE
ME.-DI. DE 10H30 À 18H00
JUSQU'AU 29.03.15

PERFORMANCE
D'EMILIO LÓPEZ-MENCHERO
LE 28.03.15 À 16H30

AL ANDAR SE HACE CAMINO
PERFORMANCE D'ESTHER FERRER & EMILIO LÓPEZ-MENCHERO
DANS LE CADRE DE PERFORMATIK 2015
KAAITHEATER
1000 BRUXELLES
LE 22.03.15

Emilio López-Menchero
Trying to be Frida, 2005
© Photo : Sophie Bibet et Emilio López-Menchero
Courtesy galerie Nadja Vilenne

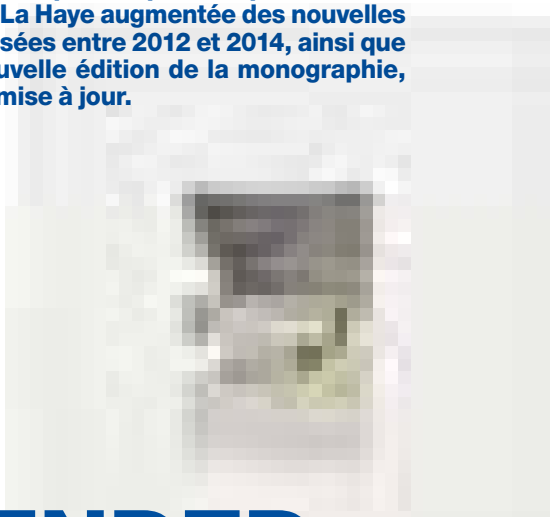
1 Ivan Illitch, *La Convivialité,* Paris, Seuil, 1973, p.11.

2 Martin Heidegger, *L'homme habite en poète.* Essais et Conférences, Gallimard, 1958, p.234.

3 Jean-Paul Sartre, *Les Mots,* Paris, Gallimard, 1964, pp. 213-214

Sous l'impulsion de Manfred Sellink, nouveau directeur des Musées Royaux des Beaux-Arts d'Anvers, Peter Ruyffelaere, éditeur chez Ludion, et Catherine de Braekeleer, Directrice du Centre de la Gravure et de l'Image imprimée, LUC TUYMANS présente entre les mois de février et mai 2015 à La Louvière la quasi totalité de son œuvre imprimée. Celle-ci avait fait l'objet d'une première exposition rétrospective à La Haye en 2012 et d'une première édition monographique néerlandaise et anglaise chez Ludion. Ainsi se prolonge donc le projet en Belgique francophone: par la reprise de l'exposition de La Haye augmentée des nouvelles pièces réalisées entre 2012 et 2014, ainsi que par une nouvelle édition de la monographie, également mise à jour.

Luc Tuymans,
Valley, 2012
sérigraphie, imprimée par Tubbax, Anvers, supervisée par Roger Vandaele.
Courtesy de l'artiste

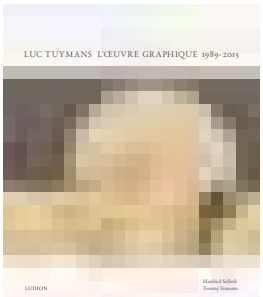


Luc Tuymans,
Suspended, 2007
sérigraphie, imprimée par Roger Vandaele.
Courtesy de l'artiste

SUSPENDED

LUC TUYMANS
SUSPENDED, L'ŒUVRE GRAPHIQUE (1989-2014)
EXPOSITION EN PARTENARIAT AVEC MONS 2015
CENTRE DE LA GRAVURE ET DE L'IMAGE IMPRIMÉE
10 RUE DES AMOURS
7100 LA LOUVIÈRE
WWW.CENTREDELAGRAVURE.BE
MA.-DI. DE 10H À 18H
DU 7.02 AU 10.05.15

LUC TUYMANS: LŒUVRE GRAPHIQUE 1989-2015
TEXTE DE MANFRED SELLINK ET TOMMY SIMOENS
288 PAGES, 27,90 e, 28,4 X 24 CM
ISBN: 978-94-9181-926-1
PUBLIÉ PAR LUDION, 2015.



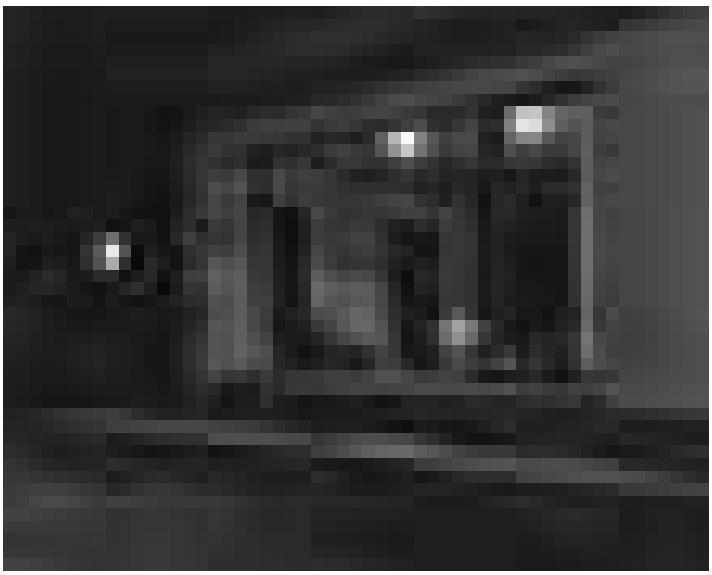
Tout récemment, à l'occasion de la *NY Editions/Artists Book Fair*, l'éditeur anversois Graphic Matter publiait une version sérigraphiée de *Surrender*, une série de trois dessins de Luc Tuymans (°1958; vit et travaille à Anvers) inspirés du film *Twist of Sand* (1968, Don Chaffey), en un tirage limité à 80 exemplaires, plus 20 numérotés en chiffres romains et exclusivement réservés au Centre de la Gravure de Louvain. Si le premier exemplaire a déjà rejoint leur collection, les 19 suivants permettent de financer une bonne part de l'exposition à venir qui, par ailleurs, se verra encore adaptée en 2016 au LaM de Villeneuve d'Ascq.
L'exposition, tout comme l'ouvrage qui l'accompagne, suit les principes les plus élémentaires de la rétrospective: exhaustivité et chronologie. Répartie sur trois étages, l'œuvre complète des impressions de Tuymans, réalisée entre 1989 et 2014 sera visible, à trois ou quatre exceptions près. C'est l'artiste lui-même, en étroite concertation avec Catherine de Braekeleer, qui s'est chargé de la scénographie: on connaît en effet cette tendance de l'artiste à maîtriser tous les aspects de son travail, depuis sa création jusqu'à sa diffusion et monstration, faisant de l'exposition une part intégrante de son œuvre.
Comme il en va de sa peinture, le processus créatif des estampes semble répondre à une nécessité de mise à distance, par l'image, d'un contenu qui, dans l'immédiateté, s'y accroche: chacune d'elles se présente telle une réduction de son original, offrant de ce fait de nouvelles lignes de fuites. Prêtes à accueillir la panoplie des regards subjectifs à venir, elles s'élèvent au-delà de tout ancrage historique. Il est très intéressant de voir naître ces images épurées, brumeuses, aux tons passés, pleines d'une nostalgie propre aux arrêts sur images filmiques ou photographiques. C'est que, justement, l'artiste travaille essentiellement au départ de films Super8 et de photographies rapportées ou que lui-même produit au format polaroïd et sur Smartphone. Partant d'une image explicite, Tuymans dégage son sujet de tout rapport contextuel, de toute relation spatiale et temporelle. Bien que chargées d'histoire et souvent d'un contenu politique, les images qu'il produit et reproduit flottent de façon indéterminée… Elles présentent du jeu, une sensation de décalage et dégagent une forte prégnance introspective, voire méditative. S'il est intéressant d'envisager la naissance de ces images, ça l'est tout autant d'en suivre le fil: dans le mouvement de ce processus de dépouillement, Tuymans décline souvent ses images sous différents angles techniques ou formels, insufflant à l'ensemble de son œuvre les qualités d'un récit à multiples rebondissements. Aussi, l'artiste parle aisément de son travail, décortiquant les ressorts du jeu de piste qu'il construit: il en éclaire la genèse et les multiples référents.
Le bref développement de ces caractéristiques font résonner le titre de l'exposition: *Suspended / En suspens*. Derrière cet état de suspension, d'interruption, peut-on lire une forme d'indécision, d'ambiguïté, voire de méfiance vis-à-vis de l'image elle-même. En cela réside toute l'épaisseur du propos de l'artiste: si l'on peut dire qu'il "traite des sujets", il est essentiel de prendre la mesure du métalangage qui les filtre. L'œuvre qui donne son titre à l'exposition, une huile sur toile de 1989, est très représentative de cet effet de densité réflexive qui contraste avec l'impression visuelle de légèreté issue du dépouillement et des teintes. Trois personnages sans visage se font face au bord d'une piscine; la maison est toute proche, le soleil est là et, au loin, par delà une barrière blanche, un paysage de rochers et de pins coupe l'horizon; une ligne ocre clair le traverse. Cette image anodine est troublante de silence et d'absence. Elle résonne tout en étant parfaitement inaudible. Sa source est pourtant chargée d'histoire puisqu'il s'agit d'un décor produit par l'entreprise allemande Märklin, spécialisée en modèles miniatures de trains électriques, à la fin de la seconde guerre mondiale. De cette œuvre a été tirée une sérigraphie, comme c'est le cas de bien d'autres œuvres.
Sérigraphies, lithographies, photogravures, papier-peints, photocopies, … Autant de techniques et matériaux associés qui rythment l'ensemble de cette production parallèle, pour laquelle l'artiste fait appel depuis ses débuts au savoir-faire de l'imprimeur Roger Vandaele, véritable complice de ce travail à découvrir pour la première fois en Belgique.

Jérémie Demasy

GILBERT FASTENAEKENS
IN SILENCE
LE BOTANIQUE
MUSEUM
236 RUE ROYALE
1210 BRUXELLES
ME.-DI. DE 12H À 20H
HTTP://BOTANIQUE.BE
DU 5.02 AU 29.03.15

Des livres, des essais, des missions. Des expositions, en Belgique et à l'étranger; des prix, une aura et une incontestable reconnaissance, tant pour l'artiste que pour le pédagogue… Se pourrait-il que GILBERT FASTENAEKENS (°1955; vit et travaille à Bruxelles) soit en quelque sorte – pour paraphraser ce que l'on a souvent dit de Chris Marker en matière de cinéma[1] – le plus méconnu de nos photographes célèbres, ou même le moins célèbre de ces photographes que l'on croit connaître?…

LE PHOTOGRAPHE SOUS SES APPARENCES



Gilbert Fastenaekens
Nocturne (Extrait), Zeebrugge, Belgique
1980
© Gilbert Fastenaekens

Nous vivons des temps où quelques clichés chocs, comme des troncs trop voyants, masquent quelquefois des forêts d'images clairsemées, voire l'indigence d'un propos de fond. Très réactif, vite oublieux, le rythme médiatique aime passer d'une tendance, d'une série, d'une nouveauté à l'autre, au mépris des continuités plus discrètes; en l'absence de talent, beaucoup d'obstination, un peu de hargne et un battage sur les réseaux sociaux peuvent même à la rigueur faire l'affaire, ou en tout cas illusion. A l'inverse, peu d'images saillantes ou de faits marquants semblent jaillir spontanément à l'évocation du nom de Fastenaekens qui est pourtant, à n'en pas douter et depuis plus de trente ans, l'un de nos photographes artistes dont l'exigence et l'intelligence du regard se sont le moins démentis, à la lisière de bien des champs – le portrait, le concept, l'architecture et l'urbanisme surtout – sans jamais s'y laisser cataloguer et qui, s'il est souvent exposé et publié[2], n'avait manifestement pas encore eu les honneurs d'une rétrospective digne de ce nom et convenablement dessinée.

C'est chose faite, à l'initiative du Botanique et sous la houlette d'une curatrice, Danielle Leenaerts, dont l'acuité et la rigueur ne sont pas, elles non plus, à prouver. Elle a su affirmer quelques partis pris pour ne pas se laisser enfermer dans les "pièges" d'un lieu très grand ou d'une œuvre trop vaste: de croiser une approche chronologique et une accroche thématique (au gré de travaux souvent très cadrés dans le temps, et incluant ceux, plus récents, en vidéo) et en pointant, d'emblée, l'enjeu sous-jacent de toute la photographie et de l'observation du paysage – naturel ou construit – de Fastenaekens, qui ne nous informent ou ne nous renseignent pas à proprement parler sur les lieux, les espaces, mais qui en infléchissent notre perception, qui l'informent (la déplacent, la contrarient, la modifient, l'enrichissent: questionnent les formes perçues, très littéralement) ainsi que nos représentations.

De *Nocturne* (1983), paysages urbains photographiés de nuit en noir et blanc, aux récents essais vidéo *Libre de ce monde* (2011), réflexion, sous forme de portraits sur fond noir, sur le rire (mais aussi bien entendu sur le délicat dosage entre maîtrise et spontanéité ainsi que sur la notion même de dispositif, tant en matière artistique que de communication[3]), le trajet se voit ainsi découpé en sept autres étapes intermédiaires: *Essai pour une archéologie imaginaire* (1985), mission photographique pour la Datar; *Mulhouse. Hommage irrévérencieux à Robert Adams* (1986); *Noces* (1988-1995) qui quadrille, la stratifiant et la poétisant à la fois, une aire précisément délimitée dans la Forêt de Vauclair et le Chemin des Dames; *Site I* (1990-1996) où la ville de Bruxelles se décline en cahiers de nuages, de verdure, de grands espaces, de chantiers, etc. puis *Site II* (1999-2003), dont les impressions monumentales semblent isoler d'insolites perspectives urbaines en suspens; *Linea di confine* (commande réalisée à Milan en 2000) et enfin *Correspondance* (2007-2009), travail évolutif qui confronte des cartes postales anciennes de Bruxelles à leur reprise à l'identique, un siècle plus tard.

Toutes ces séries portent les marques de fabrique du sérieux: investigation, application, investissement, patience, décantation - mais on sent que le fou rire "final" tient lieu de contrepoint constant, discret, malicieux - mais sérieux ne veut pas dire laborieux. Car, non pas pour faire joli mais par une nécessité impalpable les liant à leur sujet, les formes revêtues par ces travaux ont toujours été prises en compte et promues par Fastenaekens: formats et supports, matérialité et plasticité de l'image, décisions quant à la production et à la monstration, variété des accrochages et des présentations. Plusieurs univers en un, somme toute, et mûrement réfléchis. Cela contribue à aller à l'encontre des risques lénifiants de nivellement inhérents à tant d'entreprises rétrospectives; mais, s'appliquant à une photographie volontiers référentielle ou diachronique (cette conscience, ce geste délibéré de venir *après*, de rejouer un jeu, de tenter *autrement*[4]…), cela soutient surtout le beau paradoxe qui se niche si souvent dans l'appréhension des images de Fastenaekens: cette impression de déjà-vu, doublée du frisson d'un regard – peut-être – inédit. Et une volupté, régulièrement, vient alors transcender le banal, feuilleter les surfaces, faire vibrer l'immuable…

Emmanuel d'Autreppe

Une importante monographie sera publiée par Arp2 à l'occasion (***In Silence/ En silence***), conçue selon les mêmes principes que l'exposition (mais dans un dialogue, au niveau de la mise en forme, avec Renaud Huberlant) et reprenant également un ensemble de textes, reflets de la fortune critique de l'œuvre de Fastenaekens depuis ses tout débuts. En introduction, la commissaire Danielle Leenaerts y aligne de façon judicieuse, comme proposition d'axe de lecture, *"trois éléments qui (…) semblent constituer les pivots de son travail: le rapport à la durée; une méthode qui associe la typologie à la contemplation; le recours à des mises en forme spécifiques des images"*.

1 Mais il semble bien que la paternité initiale soit à trouver chez Philippe Dubois.

2 Notamment chez Arp éditions, maison que Gilbert Fastenaekens a fondée et longtemps dirigée.

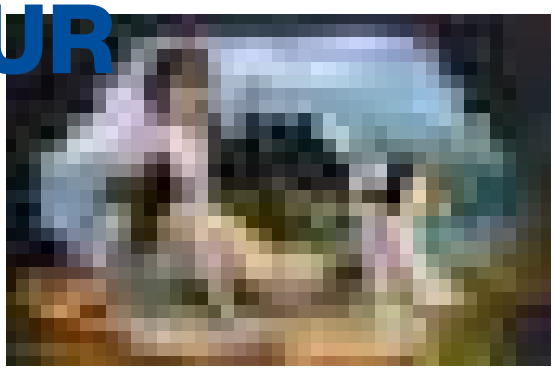
3 L'œuvre est conçue comme une installation, dans une forme quelque peu adaptée au contexte du Botanique.

4 Symptômes du post-moderne, pour le dire vite et très approximativement.

FÉMINISME CONDUCT-EUR

FÉMINISME(S)
Fanny Viollet (Fr), Elodie Antoine (B), Sophie Langohr (B), Charlotte Beaudry (B), Dominique Castronovo (B), Anne-Françoise Schmitz (B), Alexia Creusen (B), Cathy Alvarez (B), Marie Zolamian (Liban, Belgique), Isabelle Copet (B), Audrey Frugier (Fr), Romina Remmo (B), José Picon (B), Evelyne Axell (B), Fanny Germeau (B), Pauline May (B), Julie Arnould (B), Anne-Sophie Arnould (B), Sofie Vangor (B), Laetitia Bica (B), Annabelle Guetatra (B), Aurore Dal Mas (B), Sandrine Morgante (B), Sheila De la Cal-Perez (SP), Karine Marenne (B), Fang Zhaolin (Chine)
Sous commissariat de Marie-Hélène Joiret
LA CHÂTAIGNERAIE
19 CHAUSSÉE DE RAMIOUL
4400 FLÉMALLE
WWW.CWAC.BE
DU 14.02 AU 5.04.15
GALERIE JUVÉNAL
6 PLACE VERTE
4500 HUY
DU 19.02 AU 22.03.15
EDITION D'UN CATALOGUE

BODY TALK: FÉMINISME, SEXUALITÉ ET CORPS DANS L'ŒUVRE DE SIX ARTISTES AFRICAINES
Zoulikha Bouabdellah, Marcia Kure, Miriam Syowia Kyambi, Valérie Oka, Tracey Rose, Billie Zangewa
Sous commissariat de Koyo Kouoh
WIELS
354 AVENUE VAN VOLXEM
1190 BRUXELLES
WWW.WIELS.ORG
DU 14.02 AU 03.05.15



Zoulikha Bouabdellah, *L'Araignée*, 2013.
Acier peint, 95 x 137 x 154 cm. Avec l'aimable autorisation de la galerie Anne de Villepoix, Paris.

En février 2015, le féminisme est à l'honneur au Wiels à Bruxelles et à la Châtaigneraie à Flémalle. La programmation des deux institutions n'est ni délibérée, ni répétitive. Les deux expositions révèlent chacune des ramifications du mouvement politique et idéologique qui a forcé et maintenu l'introduction des femmes dans la sphère publique dès la fin des années 60.

A la Châtaigneraie, *Féminisme(s)* renoue avec la période militante des années 60-70 et insiste sur la variété des expressions féminines actuelles.
Lorsque des artistes se rassemblaient sous la bannière féministe au début de la période dite contemporaine, elles s'engageaient corps et âme dans un mouvement à contre-courant. Leur volonté de changer la condition des femmes sur la scène artistique et dans la société était sans limite et nécessitait leur regroupement porté par un acharnement et une inventivité également illimités. Militantes et minoritaires, elles étaient ralliées par des membres qui n'ont cessé de démontrer qu'être femme ne signifie pas exclusivement être hétérosexuelle, blanche, jeune et appartenir à la classe moyenne. Même si celles-ci étaient et restent les plus expressives et les plus visibles. Résolument révolutionnaires, les revendications féministes font modifier des lois qui à leur tour façonnent de nouveaux types de rapports humains. En quatre décennies ces revendications se sont institutionnalisées en études de femmes, pour devenir des études de genres, ramifiées en études queer et LGTB à la fin du 20e siècle. Quant aux productions plastiques, elles sont passées du statut d'avant-garde expérimentale à celui d'icônes des années 60-70. Transition soutenue par le fait que les artistes ont pratiqué l'installation, la performance, l'art vidéo et la photographie à travers lesquels elles ont impunément exposé leur corps et recouru à la narration. L'émergence des connexions internet au début des années 90 a considérablement accéléré la visibilité et l'accessibilité aux archives de l'époque pionnière. Depuis, leur diffusion globale circule, éclairée par les investigations récentes d'ordre académique ou purement subjectives. Ces années correspondent à l'entrée des artistes-femmes dans l'histoire de l'art et de son industrie propre. On leur consacre expositions, catalogues, colloques, films, sites, citations et autre re-enactment. La contamination féministe s'observe également dans les formes culturelles plus populaires telles les feuilletons télévisés, la bande dessinée, les magazines de mode et les groupes de musique. L'ensemble présente parfois d'étranges flexions par rapport aux concepts politiques. D'autrefois, il tient plus de la récupération mimétique déformant le fond et les buts tout en marquant l'ère nouvelle caractérisée par la multiplicité des voix. *Féminisme(s)* conçu par Marie-Hélène Joiret, directrice du Centre La Châtaigneraie regroupe une vingtaine d'artistes occidentales, une Chinoise et une Libanaise, avec lesquelles elle a déjà eu l'occasion de collaborer. Les œuvres jalonnent des époques contrastées. Les plus anciennes remontent à la période où l'artiste avait avantage à camoufler son prénom si elle espérait exposer ses toiles abstraites. Les œuvres plus récentes sont des pratiques *in situ*, recourant aux arts numériques, la vidéo, le détournement d'objets et l'installation. Des artistes développent des thématiques reliées à l'image et aux conditions dites féminines. D'autres relisent l'histoire de l'art au moyen d'une grille de lecture qui dénonce les rapports de genres asymétriques. Les œuvres interpellent la subjectivité et l'engagement du public avec gravité et/ou humour.
Au Wiels l'exposition *Body Talk. Le féminisme, la sexualité et le corps dans l'œuvre de six artistes africaines* introduit une facette importante de l'art féministe africain contemporain. L'institution, qui se distingue par sa programmation d'artistes-femmes depuis son ouverture, a fait appel à la spécialiste Koyo Kuoh, commissaire, conseillère sur la scène internationale et directrice du centre d'art contemporain RAW Material Company à Dakar.[1] Afin d'exposer ce que les artistes africaines expérimentent et élaborent de manière locale et globale, Kuoh a sélectionné des artistes originaires d'Afrique du Sud, d'Algérie, de Côte d'Ivoire, du Kenya, du Malawi, du Nigéria.[2] Plus qu'une connivence géo-politique, ces artistes partagent une communauté générationnelle. Nées dans les années 70, elles émergent sur la scène artistique des années 90. Décennie de la dissémination du féminisme dans l'art, certes, mais aussi du développement théorique et plastique des thèmes identitaires, de la construction de plusieurs musées d'art en Afrique comme du développement de l'art contemporain africain.[3] Deux autres dénominateurs communs marquent le vécu et la sensibilité des six artistes. L'un, le nomadisme, qui caractérise la scène culturelle et la diaspora africaine sur tous les continents, Afrique y compris. Le phénomène de migrations répétées atomise les concepts de proche et de lointain comme il affecte la conscience de soi et de l'altérité. L'autre réfère au cursus de ces artistes en Afrique et en Occident. Toutes possèdent une formation académique à l'art et à la pensée critique et résistante. Leurs œuvres, délicates ou agressives, contribuent aux nouvelles pistes discursives du post-modernisme et du post-colonialisme. Mais les artistes bousculent l'aspect occidental de ces savoirs interconnectés au féminisme.[4] Leurs démarches d'activistes créent un lieu qui révèle l'histoire, les fantasmes, le pouvoir des femmes dans les sociétés africaines et questionnent leurs statut et rôle aux époques pré-, post- et coloniales. Ce faisant, elles s'opposent ou subvertissent les codes féministes et artistiques occidentaux, en apprivoisent certains et véhiculent ceux d'une mouvance en devenir.
L'invocation *Body Talk* annonce la symbiose du corps et des discours. Qu'il s'agisse du corps nu ou travesti, du corps présenté de l'artiste ou du corps d'autrui représenté par l'artiste – au moyen de performances, vidéo, photographies, dessins, collages, assemblages, sculptures, broderies – le sujet est aussi l'objet de l'œuvre. Le corps comme "médium" intensifie la visibilité des expériences humaines. Les paradigmes de sexe, de genre, de "race" sont inscrits sur la peau et les membres comme dans les organes, les mémoires et les relations établies ou subies par ces corps. Etant exposés, ces paradigmes fluctuent continuellement. La divulgation d'une voix singulière ou de récits collectifs autrefois exclus remodèle les savoirs et les discours tant des artistes que des publics.[5] A ce stade, *Body Talk*, libère des corps avec une chance d'avenir et se profile comme la pointe infinitésimale du continent africain.

Véronique Danneels

1 Centre pour l'art, le savoir et la société comprenant une bibliothèque, des archives de l'art contemporain, un espace d'accueil pour les artistes et les chercheurs. Dans les études post-coloniales anglophones le terme *Raw Material* désigne les matières premières (marchandises, capitaux, informations et êtres humains) extraites des colonies en Afrique et s'oppose à celui des colonies d'établissement (Australie et Amériques). Cfr Anne d'Alleva, *Methods & théories of Art History*, Laurence King Publishing, London, 2005. **2** Et si on reprenait le jeu de nommer 5 artistes de chacun de ces pays, comme on le faisait il y a 30 ans pour les artistes-femmes … sans certitude d'y arriver. **3** Claude Ardouin : on : http://www.globalartmuseum.de/site/publication1_text1_2. Janvier 2015 **4** Pour un aperçu de l'histoire du féminisme africain voir les textes de Christine Eyenne dans le catalogue de son exposition *Where We're At. Other Voices on Gender*, BozarBooks, 2014. **5** Les vingt dernières années, les six artistes ont exposé en Afrique, Europe, Amérique et en Chine.

La critique est en crise, les utopies en berne. Le militantisme serait-il devenu suspect et l' "artiste engagé" réduit à la prise d'otage ou à la dénonciation symbolique? L'indignation se suffit-elle au point de délaisser l'analyse – trop didactique et vulgairement concrète? Ne resterait-il à l'art qu'une aristocratique distance comme antidote à la pesanteur sociale dans laquelle semble irrémédiablement grenouiller le peuple? Rares sont les artistes travaillant à rebours des slogans, préférant la complexité sociale aux symboles.

Le barbier de Tunis,
Bernard Mulliez
avec la collaboration de Benoît Eugène
vidéo, 116', 2014

UNE RÉVOLUTION

LE BARBIER DE TUNIS

BERNARD MULLIEZ AVEC LA COLLABORATION DE BENOÎT EUGÈNE, VIDÉO, 116', 2014

BERNARD MULLLIEZ (vit et travaille à Bruxelles) n'est pas Jota Castro ou Kendell Geers… Point de George Bush planqué dans un baril de pétrole, de matraques ou de voitures calcinées ; pas de prise de conscience du "problème grec" réduit en une opération bancaire (Gianni Motti), ou d'images issues des reliquats misérabilistes et esthétisants de la barbarie industrielle (Salgado). S'il existe quelques images très fortes -on pense notamment à la performance *le passant fait son devoir* et au film éponyme qui en étend la portée réflexive-, l'essentiel de l'œuvre tient d'abord en sa pédagogie. Il faut s'entendre sur ce terme, trop vite disqualifié, et disqualifiant, dans le champ de l'art - en particulier lorsqu'il se veut contemporain. Les chemins empruntés par Bernard Mulliez ne relèvent pas de démonstrations, ou alors de celles ouvrant bien plus aux questionnements qu'à la vérification unidimensionnelle et donc bien trop rapide de quelques hypothèses de départ. On n'enfoncera pas de portes ouvertes, même si les thématiques abordées (la gentrification dans *Art Security Service*, la nostalgie du deal fordiste et les justifications qu'il offre au capitalisme dans *Un pied dans le jardin de miel*) se prêteraient à merveille à toutes les réductions possibles.

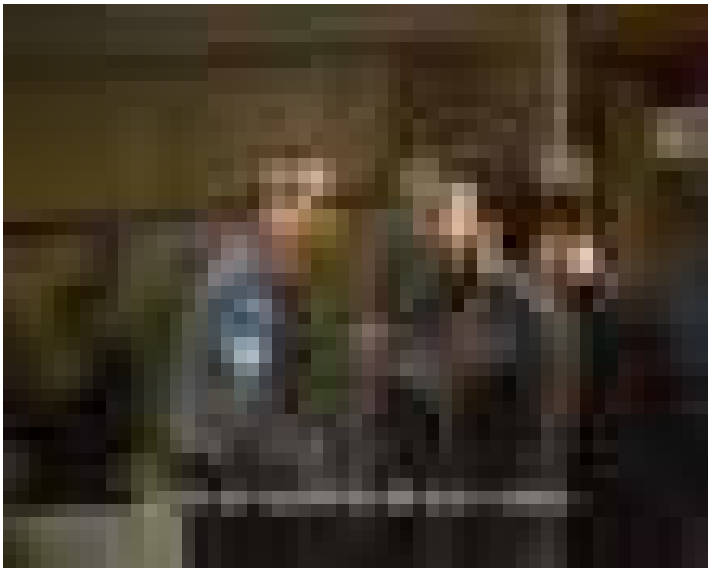
Le barbier de Tunis, dernier film réalisé en collaboration avec le sociologue Benoît Eugène, s'ouvre sur l'interview d'un universitaire tunisien schématisant sur tableau blanc les rapports de force structurant historiquement la Tunisie. En quelques minutes, le pays ayant inauguré le Printemps arabe se voit rendu à son hétérogénéité culturelle, économique et sociale. Ce premier plan, désamorçant déjà les simplifications abusives et ethnocentristes, lève le voile sur la complexité d'un Etat dont l'évolution ne se résumera jamais en une simple quête démocratique. Des tensions historiques entre populations urbaines et tribales à la récupération de l'autorité Ottomane en faveur des villes côtières ; de l'héritage colonial à la hiérarchisation sociale actuelle…voilà dépliée la carte d'un peuple et d'un territoire dont l'histoire et la sujétion à marche forcée au libéralisme expliquent en grande partie les tensions dont les médias occidentaux n'ont jamais rendu compte.

Le film s'appuie sur une démarche ethnographique collationnant les témoignages d'informateurs issus de différents milieux sociaux, de l'universitaire à l'éboueur indépendant (!). Bernard Mulliez n'est pas un spécialiste de la Tunisie mais parvient à réunir suffisamment d'acteurs pour composer un portrait inédit et toujours contradictoire d'une population tiraillée entre l'appel de l'occident, la multiplicité de ses traditions religieuses, son désir d'émancipation politique et sa soumission économique. Ce faisant, l'objet du film n'est pas l'universalisme démocratique confronté aux résistances forcément islamistes d'un peuple issu d'un autre âge. Cet écueil évité, reste l'écheveau des rapports de force et de domination induits par le capitalisme, et la transition, loin d'être évidente, vers plus de liberté d'expression (laïque comme religieuse, le titre du film faisant référence à la stigmatisation des "barbus" sous le régime autoritaire de Ben Ali) C'est là que sensibilité et le travail de montage font merveilles. De facture faussement classique, le film distille bien plus qu'un constat, fût-il des plus instruits (à ce sujet, on ne peut s'empêcher de penser au *Chagrin et la pitié* de Marcel Ophüls – le *barbier* étant tout aussi passionnant et dense). Bernard Mulliez enregistre des discours mais aussi des corps, en prise au découragement ou à la ferveur, au renoncement ou à de vaines tentatives de justification. On sent ici l'influence de Pierre Bourdieu : les personnages du film sont autant d'*habitus* évoluant dans les contextes qui sont les leurs. Dans ce cadre, chaque détail compte : de l'intonation d'une voix à l'habillement, des mots hésitants aux regards, des décors aux gestes. Tout cela témoigne de positions, de capitaux plus ou moins légitimes… d'un champ social où les agents sociaux, parfois si opposés les uns aux autres, s'accordent néanmoins sur l'intérêt même de lutter.

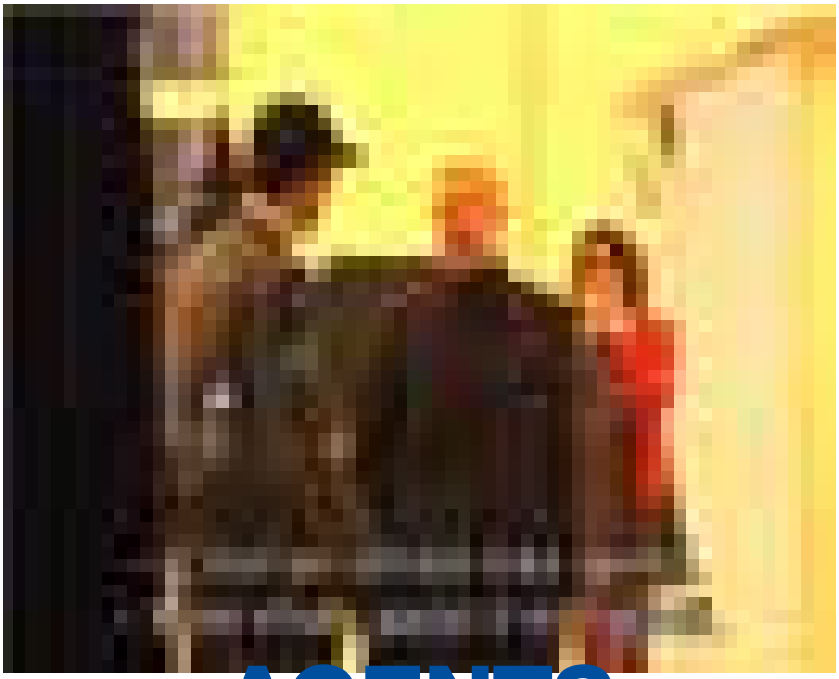
Parfaitement singulier dans le paysage artistique actuel, le travail de Bernard Mulliez brouille la frontière de l'art et des pratiques documentaires. Peu importe finalement ces classifications. Reste la possibilité offerte au spectateur de se réapproprier une problématique débordant ici les schématisations idéologiques ambiantes, en-deçà ou au-delà de tous symboles et autres tentatives de réification.

Benoît Dusart

Depuis le tournant des années 2000, il est de plus en plus question, à Bruxelles comme aileurs, de gentrification. Ce processus d'embourgeoisement des quartiers populaires dans les métropoles, connu depuis les années 1960 à New York puis en Europe, est souvent identifié à la présence d'artistes et de populations intellectuelles qui en favoriseraient la transformation et la requalification, attirant de nouvelles populations aisées. Comment appréhender cette problématique de façon générale et plus particulièrement à Bruxelles? Devons-nous plaider coupable ou plutôt nous interroger sur la captation de notre capital symbolique?



Bernard Mulliez,
Art security service, Film still, 2007
© l'artiste



Bernard Mulliez,
Art security service, Film still, 2007
© l'artiste

AGENTS DOUBLES ET CAPTATIONS DE CAPITAL SYMBOLIQUE

À Bruxelles, comme déjà dans les années 1960-70 à New York puis à Londres et Paris, le processus de gentrification est communément identifié à la valorisation des quartiers populaires urbains par l'implantation de populations artistes et intellectuelles. La précarité financière (revenus non salariés irréguliers) et le besoin d'espaces de travail conséquents (ateliers) sont les premières raisons de ces choix de localisation dans des quartiers dont les loyers sont parmi les moins onéreux et qui peuvent offrir des espaces de travail individuels ou collectifs spacieux à moindre coût, souvent dans des anciennes fabriques et locaux commerciaux ou artisanaux désaffectés. Les études sociologiques des processus de gentrification, dès leur apparition au cours des années 1970 aux États-Unis et en Grande-Bretagne, relèvent aussi que, réputés de gauche ou du moins porteurs de valeurs de tolérance et d'altérité, artistes et intellectuels peuvent envisager de vivre dans des contextes populaires et multi-culturels, voire même revendiquer ce choix au nom d'un parti pris éthique ou politique: si leurs clients appartiennent aux classes sociales supérieures, leurs lisses et homogènes quartiers bourgeois n'offriraient pas de contextes stimulants et vivants pour les créateurs qui voudraient vivre et traduire une réalité contrastée, complexe, voire dissensuelle. Enfin, pour ce qui concerne Bruxelles depuis le tournant des années 2000, il est important de constater que ces populations artistes et intellectuelles proviennent majoritairement d'autres villes et d'autres pays européens que la Belgique, de France d'abord mais aussi d'Allemagne, de Suisse, d'Espagne, d'Italie, de Grande-Bretagne… L'augmentation souvent considérable du coût du logement dans les capitales et grandes villes européennes est la raison principale de ces migrations puisque, par contraste, Bruxelles demeure une capitale peu chère avec une offre locative importante — malgré l'augmentation du coût du logement, contemporaine de ces migrations —, outre l'attrait que constituent une situation géographique et politique au cœur de l'Europe, la rumeur du "collectionneur belge" et la facilité des relations humaines, y compris dans le champ artistique, dans une métropole de dimension internationale mais de petite dimension.

Aujourd'hui, des communes comme Saint-Gilles et Schaerbeek, des quartiers du centre de Bruxelles et de Forest (autour de l'Altitude 100 et du Wiels) sont communément considérés

comme ayant vécu un processus de gentrification important suite à l'implantation d'artistes et d'intellectuels européens sur leur territoire. De fait, comme l'indiquent toutes les études de la gentrification, la présence de ces populations dans les quartiers populaires conduit en partie à leur transformation, à travers l'ouverture de lieux d'expositions associatifs, mais aussi de l'évolution et de l'apparition de certains commerces : les cafés peuvent devenir des lieux de concerts, d'expositions et de discussions, les restaurants s'agrémenter de cartes plus variées ou raffinées, les épiceries et marchés accueillir des produits bio, les logements se transformer en s'adaptant au modèle mixte du loft (espace de vie et de travail). Les lieux d'expositions associatifs et les lieux de vie (cafés, bars, restaurants) attirent de nouveaux visiteurs dans ces quartiers populaires et une nouvelle clientèle, dont une partie est aussi précaire que les artistes "pionniers" et l'autre est constituée de leurs clients (potentiels), forts d'un capital financier en décalage avec le contexte. Outre ces évolutions qui rendent ces quartiers désormais doublement attractifs et distinctifs— cachet artistique et cachet populaire se combinent, selon une formule connue depuis la bohème post romantique qui conduisit à faire de quartiers populaires parisiens des lieux de loisirs et d'encanaillement d'une partie de la bourgeoisie[1] —, il est remarquable de constater qu'à Bruxelles, comme il y a quarante ans à New York, le modèle du loft attire depuis le tournant des années 2000 une nouvelle population, identifiée à la bourgeoisie, qui les achète *casco* ou tout équipés, dans des anciennes fabriques réhabilitées tout aussi bien que dans des immeubles et maisons traditionnels, dans le centre de Bruxelles, à Saint-Gilles, Forest, Schaerbeek ou Molenbeek,

Comme l'a analysé dès 1982 la sociologue américaine Sharon Zukin, dans son étude séminale des processus de gentrification de Manhattan[2], la reconnaissance par la ville de New York de la possibilité d'un bail mixte (logement-travail) au début des années 1970 a conduit des spéculateurs immobiliers à investir dans l'achat d'anciens bâtiments de fabriques dans les quartiers pauvres de Manhattan où les artistes vivaient (Georges Maciunas, de Fluxus, était même propriétaire de quelques bâtiments) et avaient transformé les anciens espaces de travail en lieux de vie, de travail et parfois de fêtes (comme la Factory de Warhol). Selon Zukin et tous les auteurs qui, depuis, se réfèrent à ses analyses pour étudier les évolutions de villes comme Montréal, Londres, Paris ou Bruxelles, le loft apparaissait alors comme un "*espace domestique d'avant-garde*"[3] propre à satisfaire le désir de stylisation-esthétisation du mode de vie et d'augmentation du capital symbolique d'une partie de la bourgeoisie. Seulement, la normalisation-commercialisation du loft (devenu un marché), combinée à une augmentation importante du coût du foncier avec l'implantation de nouvelles populations non artistes, dotées d'un capital économique important et soucieuses de la pérennité-rentabilité de leur investissement immobilier, conduisit les artistes "primo-occupants" des quartiers populaires de Manhattan vers des lieux moins onéreux (en tout cas dans les années 1980) comme Williamsburg à Brooklyn. Comme l'écrit le chercheur Thomas Hélie, "*dans un tel contexte la gentrification apparaît essentiellement comme le produit secondaire de l'investissement par des artistes de lieux délaissés, dont ils devront* in fine *se séparer en raison de la spéculation immobilière qu'ils ont contribué, malgré eux, à alimenter*"[4].

Agent double ou agent de la domination ?

Il n'empêche, les artistes et intellectuels vivant dans les quartiers populaires sont désormais considérés et se reconnaissent souvent eux-mêmes comme des agents "gentrificateurs". Vivant au contact tant des classes populaires que bourgeoises, ils favoriseraient l'accaparement progressif des quartiers populaires par leurs clients. Cette identification des artistes à des sortes d'agents doubles remonte à la période romantique. D'abord craints par les élites, ils seraient dorénavant leurs complices. Dans une lettre datée du 10 octobre 1845 adressée à sa nièce la Reine Victoria, le Roi Léopold 1er lui conseillait d'être prudente avec les artistes en raison de leurs dangereuses accointances avec toutes les classes sociales et de leur perpétuelle insatisfaction : *"dealing with artists, for instance, require great prudence; they are acquainted with all classes of society, and for that reason dangerous; they are hardly ever satisfied, and when you have too much to do with them, you are sure to have des ennuis"* (sic) *(The Letters of Queen Victoria, a Selection from Her Majesty's Correspondance Between the Years 1837 and 1861*, 1907, vol.2, p.54). Souvent attribuée à la Reine Victoria, cette sentence traduisait l'émergence de l'artiste moderne, relativement autonome (ne travaillant plus, ou de moins en moins, sur commande), identifié par les élites aristocratiques et bourgeoises à une sorte d'agent double qui traverse toutes les classes sociales, vivant et œuvrant dans les quartiers populaires des grandes métropoles européennes, épousant parfois les convictions et mouvements socialistes des révolutionnaires et communards, mais ayant pour clients les membres plus ou moins progressistes des élites. Gustave Courbet incarna sans doute le plus à l'époque cette représentation de l'artiste moderne, sur un plan artistique et politique, tant par sa revendication du réalisme et son identification à la bohème qu'à travers son amitié pour le socialiste libertaire Pierre-Joseph Proudhon et sa participation à la Commune de 1871. La notion de bohème, dérivée du bohémien errant, saltimbanque, diseur de bonne aventure et voleur socialement disqualifié (il n'a pas de place, d'attribut précis, défini et établi dans l'organisation sociale et économique des sociétés occidentales), désignait alors des conduites de vies d'artistes et intellectuels en marge des conventions bourgeoises, revendiquant leur liberté de pensée, se distinguant par une excentricité vestimentaire, d'allure et de comportement, et vivant dans les quartiers populaires de Paris (des mansardes du Quartier Latin à la Butte Montmartre)[5]. Cette vision romantique persista jusque dans les années 1960. On peut considérer, avec l'historien de l'art britannique T.J. Clark, ancien situationniste et auteur d'un livre remarquable sur Courbet[6], que le Situationnisme fut précisément le dernier vécu nostalgique de la bohème. Depuis le tournant du XXIème siècle, cette notion de bohème, oubliée voire décriée pendant trois décennies, a fait retour et est même en vogue, accolée cette fois à une frange de la bourgeoisie dont le mode de vie serait fondé sur l'assimilation d'une partie des valeurs portées par les contestations de la jeunesse bohème progressiste des années 1950-1960 contre les élites bourgeoises conservatrices (du mouvement beatnik à Mai 68). C'est la thèse développée en 2000 par le journaliste américain David Brooks qui élabora et revendiqua pour lui-même la notion de *Bobo*[7]. La valorisation de la culture, de la tolérance, de l'écologie et de l'émancipation sexuelle caractériserait ces "nouvelles élites" composées d'artistes, de chercheurs, de publicitaires, de managers et d'acteurs des nouvelles technologies, ayant le cœur à gauche et le portefeuille à droite car, successeurs des *yuppies* des années 1980, les *bobos* n'auraient "aucun tabou" vis-à-vis de l'argent. Cette vision d'une nouvelle élite bourgeoise-bohème qui concilierait les contraires (conservatisme-progressisme, droite-gauche), promue par un ancien éditorialiste du journal néoconservateur *The Weekly Standard,* adepte de l'idéologie de la fin des idéologies et des classes sociales, a été soumise à de très sévères et légitimes critiques de la part de sociologues qui en ont démontré l'inanité des fondements scientifiques, qu'ils fussent statistiques ou théoriques, et dénoncé son point de vue strictement élitiste (à titre d'exemple, David Brooks qualifie de "maigre" le salaire annuel de 105 000 dollars d'une intellectuelle fictive![8]).

Ces critiques n'ont cependant pas empêché cette notion contestable de *bobo* de devenir un lieu commun, qu'elle soit utilisée comme anathème par les éditorialistes réactionnaires (dans ce cas le *bobo* est considéré comme prescripteur élitiste de "pensée unique" et de "bien-pensance" versus le "vrai peuple" et les "vrais gens" doués d'un "sens commun"), ou

1 Dans de nombreux romans du XIXème siècle, des personnages bourgeois s'encanaillent à Montmartre et dans le Quartier Latin, avec des artistes et des prostituées comme pourvoyeurs d'épisodes "douteux".

2 Sharon Zukin, *Loft Living. Culture and Capital in Urban Change*, John Hopkins University Press, 1982.

3 J. Podmore, "(Re)reading the "loft living" habitus in Montreal's inner city", *International Journal of Urban and Regional Research*, 1998, vol 22, pp. 283-302.

4 Thomas Hélie, "Des politiques culturelles de façade ? Les effets sociaux ambivalents des opérations de régénération urbaine par la culture", colloque AFSP, Grenoble, 2009.

5 Deux romans parisiens du milieu du XIXème siècle cristallisèrent les représentations de l'individu bohème, *Un prince de la bohème* de Balzac (1844) et *Scènes de la vie de bohème* d'Henry Murger (1848) : *"Ce mot de Bohème vous dit tout. La Bohème n'a rien et vit de tout ce qu'elle a. L'espérance est sa religion, la foi en soi-même est son code, la charité passe pour être son budget. Tous ces jeunes gens sont plus grands que leur malheur, au-dessous de la fortune mais au-dessus du destin"* (Balzac).

6 T.J. Clark, *Une image du peuple – Gustave Courbet et la révolution de 1848*, Dijon, Les Presses du réel, 2007 (1973).

7 David Brooks, *Bobos in Paradise : The New Upper Class and How They Got There*, New York, Simon & Schuster, 2000.

8 Comme le rappelle Anne Clerval, enseignante-chercheuse en géographie à l'Université Paris-Est-Marne-la-Vallée, dans sa critique du livre de David Brooks, *"le revenu annuel moyen des ménages américains dépasse à peine les 48 000 $" et "près de 13% des ménages (soit plus de 36 M de personnes) ont un revenu annuel inférieur au seuil de pauvreté (9 500 $ pour une personne seule, 18 600 $ pour une famille de quatre personnes)"*. Cf. http://cybergeo.revues.org/766#tocto2n4

qu'elle soit appliquée pour se confondre à ce que des auteurs anglo-saxons comme Richard Florida appellent la *creative class*, laquelle regrouperait des acteurs économiques dynamisants des villes, des artistes aux managers, des industries culturelles au marketing et sociétés de services[9]. Tout aussi contestée que *bobo* par les chercheurs en sciences humaines, parce qu'elle ne saurait définir en soi une classe sociale — quels rapports économiques, culturels, sociaux et idéologiques, à part des hauts niveaux de diplômes, entre le manager d'une société de nouvelles technologies et un artiste, entre la directrice d'une agence de communication et un pigiste traducteur-écrivain-journaliste, entre un consultant en *place marketing* et une maître de conférence en université… ? —, cette notion de *creative class* capte et accapare, comme *bobo*, un élément symbolique important identifié aux artistes : la créativité après la bohème. Une conséquence en est désormais l'assimilation des artistes et des intellectuels à la bourgeoisie, ce d'autant que durant la même période — depuis le début des années 1980 — l'art contemporain fut de plus en plus identifié, médiatiquement, à la spéculation et à l'augmentation considérable de ses lieux de visibilité, marqués par la spectacularisation croissante des lieux et des formes exposées (musées, biennales, fondations, événements type *Nuit Blanche*…). Par ailleurs, ces nouveaux lieux sont de plus en plus tributaires de stratégies de *branding* urbain et de *place marketing* au nom de politiques dites de "redynamisation créative" ou culturelle de villes victimes de la crise industrielle (de Pittsburgh à Lille en passant par Bilbao) ou cherchant à renforcer leur puissance économique (de Paris à Abu Dhabi), dont l'objectif est de développer le tourisme culturel et séduire ce que les sociologues appellent "l'immigration dorée" (les cadres supérieurs et sociétés de services transnationales). Au cœur de cette nouvelle situation, les artistes et populations intellectuelles à fort capital symbolique sont désormais perçus et se perçoivent de plus en plus eux-mêmes non plus seulement comme des acteurs de la gentrification, mais comme des agents de la domination.

Violence symbolique et désolidarisation des politiques culturelles

Dans son précieux film *Art security service* (2007), Bernard Mulliez mit en lumière cet usage désormais courant des artistes et de l'art comme moyen de "revitalisation" de secteurs urbains. En septembre 2005, afin de "changer l'image" de la Galerie Ravenstein en face de Bozar, le promoteur immobilier Robelco invita des galeries à occuper temporairement des magasins, pour y attirer une autre population que celle des clients populaires de ses boutiques et lieux de restauration, et exercer ainsi une pression croissante sur les commerçants. À travers des entretiens avec les différents acteurs et victimes de cette opération et, surtout, l'invention de la figure d'homme de sécurité accompagné d'un chien missionné par une société fictive qui se présente comme "*partenaire en violence symbolique*" (Art security service), Mulliez fait ressortir du côté du monde artistique des formes de soumission, d'aveuglement ou de lucidité désabusée — pour ne pas dire de cynisme —, lesquelles renforcent cruellement la violence symbolique, sociale et policière à l'œuvre chez ces promoteurs immobiliers, en accointance avec la police et la ville[10]. Cette opération de 2005 relève des plus obscènes et violentes en la matière. Au-delà, ce sont désormais toutes les créations ou projets d'ouverture de lieux culturels dans des quartiers populaires qui sont marqués du soupçon d'un usage politique de l'art et des artistes comme agents de pacification et de requalification de ces quartiers et de leur "image", et comme armes symboliques sur lesquelles peuvent s'appuyer les projets de promoteurs privés, en relation avec les politiques urbaines. Ceci traduit un renversement par rapport aux représentations que nous nous faisions de l'insertion de l'art dans les quartiers populaires selon un paradigme moderne : cette insertion ne serait plus liée à l'activisme d'acteurs locaux soucieux d'émancipation, mais de décisions dites *up-down*, politiques et portées par des ambitions strictement économiques, excluant toute initiative citoyenne — y compris d'artistes et d'acteurs de l'art. Comme l'a pointé le sociologue Mike Davis dès 1990, nous assistons à une "*désolidarisation progressive des politiques culturelles locales qui concentrent leurs interventions sur les projets les plus visibles au détriment de projets alternatifs portés par des acteurs culturels locaux*"[11]. De nouveau, ceci est le symptôme d'un accaparement de l'art et de ses enjeux par des acteurs étrangers à l'art au nom d'une "logique de marché" érigé en nouveau *modus operandi* des politiques publiques : "*Les projets immobiliers deviennent la pièce centrale de l'économie productive de la ville, une fin en soi, justifiée par l'apport d'emplois, de taxes, de tourisme et la construction de grands complexes culturels*" (Neil Smith, 2003[12]).

Ainsi du quartier du Wiels, dans le bas de Forest et à proximité de la Gare du Midi, qui est l'objet depuis l'ouverture du centre d'art de déploiements de projets immobiliers privés de résidences et de bureaux. Ainsi du choix, au printemps 2014, de la "zone du canal", pour projeter l'ouverture d'un musée d'art moderne et contemporain dans l'ancien bâtiment Citroën, justifié par Rudi Vervoort, Ministre-Président de la Région Bruxelles-Capitale, par la nécessité de "*réconcilier les deux côtés de Bruxelles" : "un symbole très fort qui montre que nous comptons effectivement développer la zone*"[13]. Ce projet, désormais remisé[14], mit dans l'embarras les acteurs de l'art avisés politiquement, puisque la mobilisation avait été grande lorsque Michel Draguet avait retiré les collections modernes des salles des Musées royaux des Beaux-Arts au profit d'un Musée Fin de Siècle supposé plus affriolant pour les touristes, et pour, selon ses propos, promouvoir la nécessité d'espaces ou d'un lieu destiné à la monstration de la création moderne et actuelle à Bruxelles. Dans le même temps, inscrire un musée dans la zone du canal augmenterait la pression sur les populations les plus précaires, dans un contexte où, comme en témoigne le *Journal intime de quartier* (parmi ses initiateurs et auteurs, de jeunes artistes[15]) les prostitués du quartier Yser sont sans cesse sous pression policière et où la commune de Molenbeek apparaît comme un terrain de résistance et de problématisation de la gentrification.

De fait, Bruxelles résiste encore assez bien à ces processus de gentrification, sans doute parce que les complexités institutionnelles locales et belges en général impliquent une certaine inertie et ralentissent les projets (sans compter, aujourd'hui, les réductions et menaces de réduction des crédits publics pour la culture), mais aussi parce que les acteurs culturels sont désormais échaudés. Si la lucidité désabusée demeure une ligne de défense, beaucoup d'artistes et d'intellectuels veulent dépasser cet état de torpeur, échaudés par ce qui a pu se passer en d'autres métropoles comme New York, Londres et Paris — les ayant conduit à quitter ces villes ou les empêchant, pour les Belges, d'envisager y vivre. Et ceci dépasse le cadre des institutions artistiques, comme en témoigne la présence activiste d'artistes dans les actions menées contre, par exemple, le projet de parking au Jeu de Balle.

Tristan Trémeau

Beaux-Arts de Bruxelles et à l'Université Paris 1-Sorbonne. Après un premier livre, *In art we trust. L'art au risque de son économie* (Aka/AI Dante, 2011), Tristan Trémeau prépare un second, *Agents doubles. Des usages de l'art et des artistes dans les politiques urbaines*, à paraître aux éditions Les prairies ordinaires en 2015

9 Richard Florida, *The Rise of The Creative Class. And How It's Transforming Work, Leisure and Everyday Life*, New York, Perseus Book Group, 2002.

10 Le film de Bernard Mulliez est visible en streaming sur plusieurs sites internet.

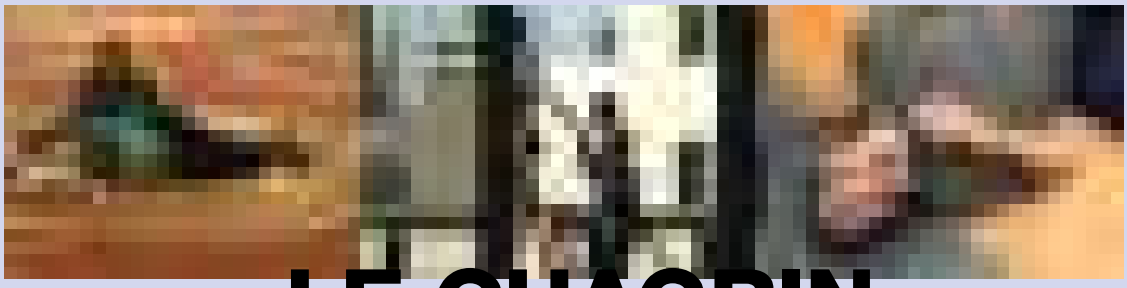
11 Mike Davis, *City of Quartz. Los Angeles, capitale du futur,* Paris, La Découverte, 2002.

12 Neil Smith, "La gentrification généralisée : d'une anomalie locale à la régénération urbaine comme stratégie globale", in : Bidou-Zachariasen (sous la direction de), *Retours en ville*, Paris, Descartes & Cie, pp. 45-71.

13 "Bruxelles aura en 2017 un nouveau musée d'art moderne et contemporain", site du *Soir*, mis en ligne le 8 mai 2014.

14 "Pas de Musée d'Art Moderne au canal: le choix d'Elke Sleurs", site du *Soir*, mis à jour le 9 décembre 2014. Au moment de boucler l'article, il nous revient par le journal *De Morgen* que le gouvernement bruxellois poursuit ses plans de réaffectation du garage Citroën sur le Canal pour y installer un musée d'art contemporain. En Mars, la région va signer l'acte de vente pour l'achat de l'immeuble, comme le confirme Rudi Vervoort. L'ouverture du musée est envisagée en 2018. Le fait que sa collection puisse être constituée par le dépôt de la collection d'art moderne et contemporain du Musée des Beaux-Arts fédéral, reste incertain. Vervoort fait valoir que des collections privées ou semi-privées telles celles de Belfius ou Proximus / Belgacom mais aussi des collections privées de la capitale pourraient montrer un intérêt pour le projet. Un financement serait également envisagé par le biais de contributions privées. Fondamentalement, seule une partie du site sera convertie en musée, une grande partie serait affectée en logements et bureaux d'affaire.

15 https://journalintimedequartier.wordpress.com/



Jorge León,
Film stills *Before we go*, 2014
Production Dérives et coproduction Present Perfect, RTBf, CBA, Les Films du Fleuve, Pillarbox 82', HD/5.1

LE CHAGRIN DES TEMPESTAIRES

3 x 2, titre plausible, comme un pas de danse, pour *Before We Go*, long métrage du cinéaste JORGE LEÓN primé à Marseille et Bruxelles[1], et qui, à s'en tenir aux strictes définitions génériques, n'est ni tout à fait un documentaire ni totalement un film sur l'art, certainement tout cela à la fois et même plus encore. Œuvre hybride, – une singularité sans aucun doute exemplaire – qui met en présence "spéculaire" trois patients en phase terminale de maladie face à trois danseurs-chorégraphes, mais aussi 3 musiciens accompagnant deux interprètes-chanteurs, composant une troupe éphémère s'entrecroisant à l'Opéra le temps d'un tournage durant lequel, faute de pouvoir "romanticiser" une fin de vie en souffrance, il aura pu être prouvé qu'on pouvait la "mélancoliser"…

JORGE LEÓN
BEFORE WE GO
2014

PUNTO DE VISTA FESTIVAL (SP),
DU 10 AU 15.02.15
WWW.PUNTODEVISTAFESTIVAL.COM

CENTRE POMPIDOU, BPI
WWW.CENTREPOMPIDOU.FR
MARS 2015

DUBLIN DANCE FESTIVAL
WWW.DUBLINDANCEFESTIVAL.IE
MAI 2015

Lors d'un entretien où il était question de Lidia, Noël et Michel, ses trois acteurs en fin de vie, le réalisateur décrit, de son film, qu'il ne soit pas "*ancré dans l'espace thérapeutique*" et son "*envie de les considérer comme des migrants*" traversant "*une frontière non pas territoriale, mais symbolique.*"[2] Cette rampe franchie, l'*ailleurs* ou, précisera-t-il, l'"*espace de représentation*", sera trouvé au Théâtre de la Monnaie (Bruxelles), non pas seulement lieu de haute culture mais surtout "*espace de création*", avec ses coulisses et couloirs menant aux ateliers de décors et costumes, archives et salles de répétition – toute une ruche labyrinthique mise à l'arrêt cependant le temps des brèves vacances d'été.

Défendant le pragmatisme de sa méthode documentaire plongeant patients et artistes dans un "*processus créatif permanent*" et visant, en ses propres termes, à la capture de ce "*quelque chose du présent au moment où ça se passe*", il semble avoir reconnu, en ces malades placés dans l'étrange devenir de leur mort annoncée, le fondement d'un Affect portant en soi le souci de (se) façonner, dans ce qui les affecte, des souffrances aux réjouissances. En bref, un *Affect d'affects* qui donne corps et mouvement à l'Idée de l'œuvre se faisant : "*ce savoir*, souligne-t-il, *c'est aussi savoir que le moindre geste prend toute son importance, qu'une étreinte est peut-être l'étreinte d'une vie, qu'un chant peut être le résumé d'un parcours.*" Or, selon Christine Buci-Glucksmann et son "*archéologie des affects*", il semble bien qu'il n'y ait "*pas d'affects sans figures ni syntaxe, sans modulations qui intensifient ou raréfient l'émotion*". Elle cite la figure rhétorique de l'*hypotypose* pour rendre compte de ce que "*quelque chose doit être exposé là, sous le regard, s'il est vrai que l'hypotypose* "expose les choses d'une manière telle que l'affaire semble se passer sous nos yeux". Figure stylistique certes se revendiquant de "*l'effet de réel*" (Roland Barthes), elle n'est pas simple image-description de l'Idée mais pleine visualité se déployant activement à l'intérieur même de la composition, et allant jusqu'à "*voir par falsification*"[3] ! Aucun paradoxe ici si l'on considère de l'hypotypose qu'elle privilégie le réalisme d'une description de scène malgré son caractère fictif.

Par-delà ce "*flottement entre fiction et documentaire*" comme état filmique revendiqué, nous y voyons comme l'effet d'une réactivation, certes minimaliste, d'un genre dramatique fortement prisé entre 1605 et 1640 en Angleterre : le *masque*, ancêtre de l'opéra, était alors un divertissement de cour *allégorique*, comportant ballets et chants par des professionnels, auxquels se mêlaient quelques amateurs de haut rang. Bon nombre de pièces de Shakespeare inclurent ces comédies musicales avant l'heure, parmi lesquelles sa toute dernière que fut *La Tempête*. À l'hypotypose biface cristalline [masque (*post*-élisabéthain)/ ateliers (de La Monnaie)] du film, nous associons dès lors le conte shakespearien en tant qu'*allégorie* opératoire – ou, "*représentation par voie indirecte*" (Benjamin) privilégiant fragments et regard micrologique, éléments non intentionnels d'une "*écriture émotionnelle*" (Buci-Glucksmann). Se déroule alors le récit d'un échouage de la nef des incurables, ayant essuyé l'outrage tempétueux de la pathologie, aux abords de la fabrique des chimères scénographiques d'un mage cinéaste. Convoquant esprits danseurs, chanteurs, musiciens[4], régisseurs et costumiers, celui-ci fait "*naître la possibilité d'un film*" qui, de son propre aveu, "*tenait de l'ordre du miracle*". Principe dès lors de mise à nu du réel pour mieux exhumer l'oublié, le devenir-cadavre, l'allégorisation profane entraîne enchaînements et renversements en miroir des rôles (patients souffrants/acteurs en souffrance) par la pratique, à l'instar des tableaux maniéristes, d'une pluralité de centres de vision, une "*dislocalité ontologique*" (Didi-Huberman).

Lorsque Jorge León évoque, de l'opéra, ce "*lieu emblématique de la représentation du tragique*", quand, dans le même temps, il ouvre son film sur un Lacan impérieux nous exhortant d'avoir foi en la mort pour mieux supporter la vie, c'est à l'issue de sa projection que nous ressentons confusément être au-delà de la *catharsis-mimésis* aristotélicienne. Car il s'est agi de créer des effets d'être – ces *affeto-modo* des manuels de composition musicale du XVI[e] siècle : le mouvement, le geste, l'expression ou la grâce. Ces *manières*, à proprement parler un néo-*maniérisme*, sont autant d'opérations sur les formes, un "*langage second, qui prive le réel immédiat de ses référents et engendre manières de voir et manières de dire, en des rhétoriques d'affects, qui créent autant de merveille que de tristesse*". Pour reprendre Lacan, ce "*façonner l'image de ce qui n'a pas d'image*" au sens de façonner le signifiant, pourrait être, avance Buci-Glucksmann, "*la modalité de la signifiance esthétique en général*"[6], celle-ci permettant de dépasser les seuls effets d'enthousiasme assortis au seul art tragique.

Eric Dumont

1 Prix du Groupement National des Cinémas de Recherche et Prix Renaud Victor au FIDMarseille 2014 ; Prix du Film sur l'Art 2014 (L'iselp et le Centre du Film sur l'Art), Prix du meilleur documentaire décerné par la Sociétés des Auteurs et Compositeurs dramatiques-SACD/ SCAM, déc. 2014.

2 Les propos du réalisateur sont repris à Dimitra Bouras, *Entretien avec Jorge León*, Webzine n° 193, mai 2014.

3 Christine Buci-Glucksmann, *L'enjeu du beau*, Éditions Galilée, 1992, pp. 168-170.

4 Y ont pris part : les danseuses de la compagnie Damaged Goods, Meg Stuart et Simone Aughterlony ; le chorégraphe Benoît Lachambre ; les musiciens Alexandre Verster, Walter Hus et George van Dam ; et aux chants et textes, Liesbeth Devos & Thomas Wodianka.

5 Christine Buci-Glucksmann, *Ibid.*, p. 34 & p. 129.

ART' CONTEST 2014

Avec le prix de la Jeune Peinture Belge, rebaptisé récemment *Young Belgian Art Prize, Art'Contest* demeure sans contredit l'un des plus importants tremplins pour la création émergente en Belgique. En 2014, sur l'ensemble des candidatures réceptionnées, dix nominés ont été sélectionnés et exposés à la Centrale, parmi lesquels trois lauréats ont été désignés par un jury composé de professionnels de l'art. Chaque prix est doté d'une bourse allant de 2.000 à 6.000 euros, tandis que l'artiste primé a, de plus, droit à une exposition personnelle au Musée d'Ixelles en 2015. En cette dixième édition, il s'agissait de Younes Baba-Ali, Max Pinckers et Jonathan Rosic, respectivement récipiendaires du prix Boghossian (1er prix), du prix de M. Hans Vossen (2ème prix) et du prix de la Sabam (3e prix). Si le succès remporté par les deux premiers semblait aller de soi au vu de la qualité indéniable de leurs travaux, mais également d'un curriculum déjà bien fourni (notamment à l'international), la troisième palme était quelque peu inattendue, récompensant une démarche et une personnalité moins ostensible.

Jonathan Rosic, *The analyst II*, 2014

UNE CERTAINE FORME D'ALIÉNATION

Max Pinckers, *de la série Will They Sing Like Raindrops or Leave Me Thirsty*, 2013

Kamikaze

Partagé entre ses origines marocaines et son éducation française, Younes Baba-Ali (°1986, vit et travaille entre Bruxelles et Casablanca) est le pur produit d'une identité hybride, ce qui en fait un observateur hors pair du multiculturalisme et de son idéal déchu. S'inspirant généralement de phénomènes urbains, qui ont une résonance à l'échelle locale, il en tire des œuvres dont la force de frappe réside justement dans cette façon d'infiltrer le quotidien. Tel un kamikaze, l'artiste s'introduit subrepticement là où l'on s'y attend le moins et fait sauter le couvert du politiquement correct pour mettre à jour des tensions ou des malaises sociétaux qu'il communique aux spectateurs. Ses œuvres pluridisciplinaires, d'apparence souvent minimale et/ou confectionnées à partir de matériaux pauvres, recèlent toutefois une vraie force, une capacité à dynamiter le réel qui fait souvent l'effet d'une bombe, à l'image de cette œuvre intitulée *Kamikaze* (2013), constituée de barriques de pétrole transportées dans une charrette sans plus de protection.

Ainsi, des quatre œuvres présentées à l'exposition d'*Art'Contest 2014,* l'une passe volontairement inaperçue. Il s'agit d'un paillasson en coco tel que ceux que l'on retrouve à l'entrée des maisons en guise de bienvenue. Celui-ci porte l'inscription arabe *Shalom Aleikoum* (2013) qui peut être traduite littéralement par "Que la paix soit avec vous". Sous couvert de la banalité la plus coutumière, le sacré rencontre le profane et l'on a tôt fait de s'essuyer les pieds, sans y prendre garde, sur ces belles paroles. À l'inverse, les œuvres qui se retrouvent à l'intérieur de l'exposition se démarquent par leur aspect sonore, parfois tonitruant. Dans la vidéo *Moroccan Anthem* (2013), un conducteur d'âne à l'arrêt, perché sur sa carriole, pose sur fond de mur lépreux. Il produit dans un langage destiné à mouvoir la bête, c'est-à-dire en claquant sa langue sur son palais, un rythme qui correspond à l'hymne marocain. Ce mélange de trivialité et d'espérance contribue à remettre en perspective l'idéal nationaliste face à la réalité économique d'un pays qui souffre d'un haut taux de chômage et dont les habitants doivent improviser pour survivre. Une situation qui n'est pas sans émouvoir le jeune artiste, qui avoue avoir lui-même éprouvé des difficultés financières à son arrivée en Belgique. C'est cette situation précaire qu'évoque non sans dérision la vidéo *Televendita* (2012), issue d'une collaboration entre Younes Baba-Ali et Alessandro Orlando, célèbre présentateur télé italien. Celui-ci a été contacté par l'artiste pour réaliser

une performance consistant à vendre ses œuvres en utilisant un discours publicitaire, comme s'il s'agissait d'une marchandise quelconque. Le numéro qui apparaît au bas de l'écran est celui de la galerie FAMA, qui a depuis fermé ses portes. À la même époque, Baba-Ali présentait sous forme de *wall painting* son relevé d'identité bancaire pour attirer l'attention de généreux donateurs (*Mécénat alternatif,* 2012). Si ces deux œuvres ironisent sur le processus de marchandisation de l'art et leur contenu abusivement discursif, elles n'en sont pas moins des critiques adressées à l'encontre d'une certaine élite détachée de toutes préoccupations matérielles. Parfois, l'artiste pousse le volume sonore à outrance, comme dans l'installation *Untitled (megaphones)*, 2014, une cacophonie de haut-parleurs à batteries qui finissent par user les tympans, si ce n'est les nerfs. Ceux-ci évoquent le paysage sonore des vendeurs ambulants de Dakar, qui se servent de manière astucieuse de ces mégaphones bon marché pour enregistrer, puis rediffuser leurs spots publicitaires. L'artiste a réussi à récupérer quelques-uns de ces spécimens produits en Chine, témoignant de la conquête impérialiste qui a actuellement cours en Afrique. L'aspect "ready-made" des œuvres de Younes Baba-Ali, le fait que ces objets soient tirés d'un contexte social et économique dont ils sont tributaires servent le propos métaphorique de l'artiste. Le son ou la musique sont souvent employés soit pour remettre en contexte un environnement, soit pour l'en extraire. C'est d'ailleurs le sujet de l'exposition *Brussels Background* présentée à la MAAC jusqu'à fin janvier et qui dressait un portrait assez hétérogène de la capitale européenne. S'intéressant aux difficultés d'intégration de certains groupes, dont la communauté marocaine qu'il a intimement côtoyée, Baba-Ali en constate les répercussions sur l'ensemble de la société, à travers un ensemble d'œuvres teintées d'humour et d'ironie.

Bollyhood paradise

Même s'ils ont en commun des préoccupations d'ordre social ou sociétal, l'esthétique de Younes Baba-Ali et celle de Max Pinckers (°1988) divergent totalement. Formé en photographie à l'Académie Royale des Beaux-Arts de Gand, Pinckers a tout de l'artiste cosmopolite, qui voyage aux confins de la planète pour mener à bien ses projets. L'Asie et plus particulièrement l'Inde, sont ses territoires de prédilection. Avec *Lotus* (2011), s'amorce sa première collaboration avec le photographe Quinten De Bruyn autour des prostituées transsexuelles en Thaïlande. Son attrait pour la mise en scène et la narration l'amène ensuite à se rapprocher de l'univers cinématographique bollywoodien et à multiplier les collaborations avec des artistes plasticiens, qui adoptent ainsi le rôle de scénographe. Bien que le livre demeure pour lui le premier support du récit, l'exposition est le lieu par excellence d'une expérimentation plastique, qui cherche à repousser les limites de la photographie et notamment de l'approche documentaire. Dans la bien nommée série *The Forth Wall*, l'emploi de lumières artificielles ou encore de fumigènes vient révéler le côté factice de la démarche documentaire, qui s'autorise quelques embardées du côté de la fiction. Les individus revêtus de leurs costumes (de personnages) brisent le mur de la représentation scénique en s'adressant directement à nous, spectateurs.

Une simple coupure de presse relatant un fait divers, souvent d'une violence inouïe, est le point de départ ou le déclencheur d'un sujet. Mais contrairement au fait divers dont il s'inspire, la photographie de Max Pinckers ne cherche à susciter aucun pathos. Dans la série *Will They Sing Like Raindrops or Leave Me Thirsty*, présentée dans le cadre d'*Art'Contest 2014*, Pinckers poursuit son investigation sur l'Inde contemporaine. Davantage que l'industrie du cinéma, ce sont les affres de l'amour qui ont retenu l'attention du jeune photographe. Soumis à l'autorité des castes, bon nombre de jeunes Indiens et Indiennes ne peuvent se marier librement, sans obtenir d'abord le consentement de leurs parents. Plusieurs couples illégitimes sont ainsi obligés de vivre exilés, avec le risque de se voir pourchassés et tués par les membres de leur famille. Plusieurs cas de suicide causés par le désespoir de jeunes filles obligées d'épouser un homme qu'elles n'aiment pas sont également rapportés, notamment par pendaison, l'outil de prédilection étant le ventilateur dont chaque chambre est munie. Dans son ouvrage, qui est la forme première de la série, Pinckers multiplie les paraboles du couple, qu'il s'agisse des oiseaux que l'on appelle "inséparables" ou encore de la passion inassouvie, à l'image du verre de lait renversé. Nombreuses sont les références à l'histoire de l'art et à la photographie, que l'on pense ici à Jeff Wall évidemment, mais aussi à l'héritage de la photographie documentaire. Pinckers s'inspire aussi des codes du cinéma bollywoodien, où les scènes érotiques sont prohibées et remplacées par des métaphores évoquant l'accomplissement de l'acte sexuel. Ce romantisme apparent est toutefois nuancé par la dureté des conditions de vie et la pauvreté que l'on devine dans ces images.

Visions hypnagogiques

Proche de la photographie par son traitement hyperréaliste du dessin, Jonathan Rosic (°1979, vit et travaille à Bruxelles) produit des œuvres d'une rare subtilité. Architecte de formation, l'artiste s'est orienté tardivement vers la peinture, en suivant un cursus à la Cambre. De ce premier métier, il retient une maîtrise technique de l'outil et un contrôle qui frise l'obsession. Son approche est teintée d'érudition et d'une passion pour le 7e art. Attiré par les micro-évènements qui passent généralement inaperçus à la vue des spectateurs, comme un clignement de paupière, il les détecte grâce au ralenti, les fige et les reproduit minutieusement à l'encre de Chine. Ce qui intéresse l'artiste, c'est ce réflexe qui échappe à la conscience de soi, cette absence momentanée pareille à une petite mort. Au cours de cet instant, qui dure le temps d'un battement de cils, l'acteur se soustrait à son rôle pour disparaître en lui-même. Cet arrêt sur image sorti de son contexte apparaît chargé d'un nouveau et mystérieux sens, visions hypnagogiques au statut ambigu, à la différence du photogramme dont il s'origine et qui se coule de manière fluide dans la trame narrative. Les cadrages souvent resserrés accentuent l'aspect intimiste de ces vues à bords perdus. L'artiste emploie la technique de façon détournée, non pas dans l'idée d'exploiter la spontanéité du geste comme dans la calligraphie chinoise, mais plutôt de manière très maîtrisée, en diluant abondamment son encre et en jouant sur les différentes valeurs et tons de gris. Il ne conserve aucune réserve du papier, qui est entièrement recouvert, comme s'il s'agissait de révéler la substance première de l'image en l'extrayant progressivement de son support. C'est sans doute en raison de cette fonction de révélation, plus que pour la vraisemblance que ces images présentent, que la comparaison avec la photographie semble inévitable. Dotées d'une impertinente grâce, les œuvres de Jonathan Rosic émeuvent.

Cette édition 2014 d'*Art'Contest* rassemble donc trois artistes qui n'ont à priori rien de commun, si ce n'est l'observation assidue et la critique, qu'elle soit déguisée ou pas, d'un certain état d'aliénation de l'individu au monde qui l'entoure. Younes Baba-Ali et Max Pinckers, par l'imagerie faussement exotique dont ils s'inspirent et qu'ils déploient à l'intérieur d'un régime de monstration propre aux grands évènements culturels (citons pour ne donner qu'un exemple le *Festival Daba Maroc* pour le premier et *Europalia India* pour le second) et Jonathan Rosic, situé en marge de ce système, mais néanmoins inscrit dans une certaine économie (puisqu'il est représenté par la galerie Rossi). La démarche de ce dernier, dans sa lenteur d'exécution, tient plutôt de la rétention que de l'effusion, allant ainsi à l'encontre des exigences de productivité du marché de l'art. Aux côtés de jeunes créateurs à l'avenir prometteur, ce concours a donc le mérite de donner une visibilité à un artiste dont la fortune critique, certes prometteuse, reste encore à écrire.

Septembre Tiberghien

Untitled (Megaphone), 2014
installation sonore, dimension variable,
courtoisie de l'artiste

YOUNES BABA-ALI
LAURÉAT ART'CONTEST 2014
MUSÉE D'IXELLES
71 RUE JEAN VAN VOLSEM
1050 BRUXELLES
WWW.MUSEEDIXELLES.BE
MA.-DI. DE 9H30 À 17H00
DU 7.05 AU 31.05.15

SONIA NIWEMAHORO
LAURÉATE ART'CONTEST 2013
MUSÉE D'IXELLES
71 RUE JEAN VAN VOLSEM
1050 BRUXELLES
WWW.MUSEEDIXELLES.BE
MA.-DI. DE 9H30 À 17H00
DU 2.04 AU 3.05.15

PRÉSENCE D'ART'CONTEST
À ARTBRUSELS
DU 24 AU 27.4.2015

YOUNES BABA-ALI
EXPOSITION DANS LA BOULE PRIGOGINE À ATOMIUM EXPO LORS DU VERNISSAGE D'ARTBRUSSELS (À CONFIRMER).

MAX PINCKERS
EXPOSITION À LA C-BOX DE LA CENTRALE, EN PARALLÈLE À L'EXPOSITION DU 15e ANNIVERSAIRE DU PRIX MARCEL DUCHAMP
DU 23.4 AU 30.08.2015

EXPOSITION
DES ARTISTES ART'CONTEST DANS LA VITRINE DE LA GALERIE RIVOLI
DE JUIN À OCTOBRE 2015
EN COMMENÇANT PAR YOUNES BABA-ALI.

Depuis trente ans, avec la Déclaration universelle des Droits de l'Homme comme leitmotiv et la cartographie comme mode d'appréhension du monde, FRANÇOISE SCHEIN développe une œuvre humaniste et rhizomique qui se déploie aux quatre coins du globe. La publication d'une monographie consacrée à l'ensemble de son parcours nomade offre l'occasion d'évoquer ce travail éthique et prolifique, depuis les premières installations urbaines jusqu'aux derniers projets participatifs.

FRANÇOISE SCHEIN, ARTISTE DES DROITS HUMAINS

Françoise Shein, *Ação LUZ*, 2009-2015
Station de métro Luz située dans le métro de São Paulo.
Œuvre de 350 m² en céramique brésilienne.
Création avec la participation de plus de 1000 jeunes des quartiers défavorisés (favelas) de la ville de Sao Paulo.

"L'ignorance, l'oubli et le mépris des droits de l'homme sont les seules causes des malheurs publics et de la corruption des gouvernements." – Préambule à la Déclaration de 1789.

C'est à New York que Françoise Schein (°1953, Bruxelles ; vit et travaille à Paris), architecte et urbaniste de formation, conçoit sa première installation publique permanente : *Map Floating on a New York Sidewalk* (1985), interprétation ludique de la topographie du métro gravée dans le bitume d'un trottoir de Soho. Révélant le système vasculaire de la ville sur sa surface cutanée, cette composition semblable à un circuit intégré traduit la fascination de l'artiste pour les réseaux. En 1989, année du bicentenaire de la Révolution française, Françoise Schein incruste les Droits de l'Homme et du Citoyen dans les entrailles de la cité où ils ont été proclamés. Dans la station de métro parisienne qui lui donne son nom, *Concorde* est un *all-over* en faïence de 1000 m², un puzzle de 44.000 lettres, sans ponctuation ni espacement entre les mots. Évocatrice de la géographie labyrinthique de la loi et du langage, l'œuvre se révèle lentement au regardeur chargé de réintroduire les blancs pour qu'apparaisse le sens du texte, indéchiffrable dans un premier temps. La découverte de la céramique s'avère décisive pour l'artiste : à la fois artisanal et industriel, traditionnel et universel, le carreau en terre cuite sera désormais le matériau de prédilection de toutes ses créations murales. À Bruxelles, sa ville natale, Françoise Schein réalise *Dyade* (1992), dans la station de métro Parvis de Saint-Gilles. En géographie, une dyade est une frontière entre deux pays. En philosophie, c'est la réunion de deux concepts qui se complètent. La dyade saint-gilloise relie frontières européennes et droits humains dans une composition stratifiée où texte et dessin jouent de la réciprocité. D'autres projets métropolitains s'ensuivent. À Lisbonne, 450.000 azulejos forment une œuvre monumentale et narrative, avec imbrication complexe d'images et de textes associant les droits fondamentaux à trois siècles d'épopée portugaise autour de la terre. Ce projet artistique, historique et pédagogique, nécessitant deux années de travail et plus de deux cents intervenants, éveille chez Françoise Schein le désir d'œuvrer en collectif. Un souhait qu'elle concrétise deux ans plus tard, dans le métro de Stockholm, avec l'implication d'adolescents en difficulté dans la réalisation d'une installation qui confronte les droits humains avec les notes du naturaliste Carl von Linné, pour une pédagogie de l'écologie. À Berlin, dans la station Westhafen, ancien point de départ des déportés vers les camps, les droits de l'homme s'inscrivent avec Heinrich Heine dans un agencement sobre qui évoque la mémoire et l'effacement. Par ailleurs, des interventions urbaines de Françoise Schein fleurissent au grand jour, comme *Pluie sur les frontières* (1992), poème de Michel Butor apposé sur le mur extérieur d'un centre culturel judéo-arabe à Haïfa, ville israélienne cosmopolite et emblématique. Aux tracés des frontières européennes s'ajoutent ceux de la Palestine et d'Israël, comme entités solidaires…

Animée par la volonté de travailler dans les périphéries urbaines et les lieux en marge, avec le monde scolaire, les personnes retraitées ou handicapées, et avec la société civile en général, l'artiste fonde l'association *Inscrire* (1997) qui fédère progressivement artistes, architectes, graphistes, philosophes ou sociologues du monde entier autour d'actions affirmant la possibilité de créer des liens transversaux entre l'art, l'urbanisme, l'éducation, l'éthique et la citoyenneté. À la fin des années 1990, Françoise Schein se rend à Rio pour adopter sa fille. Cet événement privé aura un impact capital sur son travail. Dans ce pays où les inégalités sociales engendrent violence et corruption, la découverte d'un graffiti mentionnant un extrait de la Déclaration corrobore ses intuitions. Pour qu'elle soit cohérente, une démarche centrée sur la démocratie se doit d'être collaborative, à fortiori dans un contexte où les droits élémentaires sont bafoués. Dorénavant, le travail de Françoise Schein sera entièrement participatif, tant dans sa conception que dans sa réalisation. Initié en 1999, *Le Chemin des droits humains* est un projet en cours de développement permanent, impliquant les populations défavorisées et une multitude d'acteurs locaux. À l'entrée d'une dizaine de favelas, les droits de l'homme s'inscrivent sur des murs couverts d'azulejos en contrepoint aux dessins imaginés par les habitants, dans une composition d'ensemble régie par le plan de chaque quartier, conférant ainsi dignité et légitimité à ces *no man's lands* sous une forme monumentale. Inspiré de cette aventure dans les favelas, le projet *Inscrire les droits fondamentaux sur les murs des villes* (2003 –) est un autre *work in progress* mené dans des écoles brésiliennes et péruviennes, mais aussi européennes (France, Belgique, Angleterre, Espagne, Portugal), grâce à un kit pédagogique conçu par l'artiste. Depuis lors, les projets de Françoise Schein poursuivent leur croissance organique sur les parois des cités, de la vieille Europe au Nouveau monde en passant par le Moyen-Orient, fédérant enfants et adultes de tous âges et de tous horizons. Richement documenté, l'ouvrage monographique consacré à l'artiste embrasse l'ensemble de ses projets urbains et participatifs pour se clore sur son "*laboratoire de recherche*", vagabondages conceptuels et explorations graphiques ou tridimensionnelles constituant autant de respirations nécessaires à l'élaboration d'une œuvre rigoureuse et généreuse.

Sandra Caltagirone

FRANÇOISE SCHEIN, ARTISTE DES DROITS HUMAINS, BRUXELLES, ÉDITIONS MARDAGA, 2014 (TEXTE DE VINCENT CARTUYVELS. PRÉFACE DE SIRI HUSTVEDT. INTRODUCTION DE JEAN ATTALI).
www.editionsmardaga.com/Francoise-Schein

L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE FRANÇOISE SCHEIN S'EST TENUE AU CIVA (CENTRE INTERNATIONAL POUR LA VILLE, L'ARCHITECTURE ET LE PAYSAGE), À BRUXELLES, DU 21 FÉVRIER AU 4 MAI 2014.
WWW.FRANCOISESCHEIN.COM
WWW.INSCRIRE.COM

Réédition augmentée et actualisée d'un ouvrage paru en 2004 sous le titre *Art et Politique*[1], *L'Expérience politique de l'art* est, avant d'être un essai théorique sur la nature politique de l'art contemporain, un plaidoyer en faveur d'un art critique reflétant et activant les enjeux sociopolitiques de son temps. Daniel Vander Gucht, sociologue et éditeur[2], se fait là le défenseur invétéré de la liberté d'expression, des artistes et du rôle essentiel que joue l'art dans une société qui se pense fondamentalement comme démocratique.

DANIEL VANDER GUCHT, *L'EXPÉRIENCE POLITIQUE DE L'ART. RETOUR SUR LA DÉFINITION DE L'ART ENGAGÉ*
LES IMPRESSIONS NOUVELLES, ESSAI / COLL. RÉFLEXIONS FAITES, 2014
14,5 X 21 CM / 176 PAGES
ISBN 978-2-87449-229-7
15 EUROS

L'EXPÉRIENCE POLITIQUE DE L'ART

RETOUR SUR LA DÉFINITION DE L'ART ENGAGÉ

Pour s'en convaincre, il suffit d'énumérer les titres des chapitres : I. *Les artistes en liberté conditionnelle* ; II. *L'art est le monde qui vient*, III. *Changer le monde, changer la vie*, IV. *L'autre de l'art*. Ce ton partisan, emprunt d'une pensée sociologique élargie à la philosophie de l'art et de la politique, s'appuie sur une étude approfondie, quoique synoptique, de l'enjeu politique en art, ce qui la rend particulièrement attachante. Tout comme son objet (l'art) quitte tout au long du 20ème siècle sa tour d'ivoire pour venir se confronter au politique – et non à la politique, ainsi que l'auteur prend bien soin de le préciser dès l'introduction – et se trouve, de ce fait, dans une position non réductible, le contenu de l'ouvrage, volontairement généraliste, tente de reconsidérer dans ses dimensions plurielles, ce qu'est l'art engagé[3], *"expliquant aux enfants*[4]", si je puis dire, comment le penser aujourd'hui. Il est vrai que la définition fait débat et qu'il est nécessaire de s'attaquer à un certain nombre de clichés pour affirmer, comme le fait l'auteur, que tout art est politique. Il a ainsi le mérite de tenter une (im)possible définition des relations qu'entretiennent l'art et le politique en l'inscrivant dans une perspective historique, tout en en élargissant les enjeux.
Toutefois, le propos, aussi passionnant et nécessaire soit-il, ne s'aventure pas vraiment au-delà d'une définition élargie de ce que le politique veut dire à l'aune de la responsabilité, elle aussi étendue, de l'artiste dans la société. Cela est dû en partie au fait qu'étayé de beaucoup de citations et de quelques exemples, le texte reste essentiellement articulé sur la rupture – fondamentale s'il en est – des années 60/70 pour envisager le contexte contemporain : tant au niveau des penseurs qui ont marqué ou réfléchi cette époque : Althusser, Arendt, Adorno, Benjamin, Debord, Deleuze, Foucault, Hal Forster, Rancière, etc., en passant par les grands noms de la sociologie de la culture : Bourdieu, N. Heinich, Becker, Wittckower, etc. qu'au niveau des artistes : Hans Haacke, Kaprow, Filliou, Broodthaers, Beuys, Fred Forest et le Collectif d'art sociologique, etc., auxquels s'ajoute un chapitre entier consacré aux positions féministes. Des pensées et des démarches artistiques clairement dessinées dont les enjeux sont exemplaires et qui permettent à l'auteur d'insuffler à son texte un enthousiasme salutaire et d'émettre un appel presque militant à penser l'action "résistante" de l'art, vécue en profondeur, comme une nécessité.
Or, à vouloir trop affilier le contemporain à ce moment crucial que représente la dernière grande rupture sociétale connue, Vander Gucht ne fait qu'effleurer l'époque contemporaine et passe à côté d'une esquisse, qui aurait pu être passionnante, des grands changements qui se profilent dans notre rapport au réel[5] à l'ère des mondes virtuels et de la mondialisation. Son analyse a néanmoins le mérite de rappeler que ce monde culturel à inventer qui est le nôtre est le fruit de la "société du spectacle" et de la "culture de masse", mais elle n'entrevoit pas quelles spécificités cela génère dans notre relation au monde et à l'espace social, et finalement quelle(s) autre(s) rupture(s) se profile(nt). À ce titre une grande partie de la complexité des enjeux/engagements à l'œuvre dans l'art du 21e siècle n'est pas abordée – ou trop succinctement[6] –, ce qui laisse croire qu'il n'y a d'*Expérience politique de l'art* aujourd'hui que sous le mode d'implication/participation amorcé dans le tournant des années 70. À mon sens, même si la filiation philosophique de "l'art et la vie" n'a sûrement pas dit son dernier mot et reste un référent pour certains artistes "engagés", il existe pourtant deux contextes sociopolitiques bien distincts (le tournant des années 70 et la première décennie du 21e s.) dont les modes d'accès et d'interventions diffèrent radicalement.
Il est ainsi dommage qu'une étude aussi fournie qui tente d'inscrire avec nuances l'art comme un élément déterminant et indispensable au développement de la société, évince de son analyse les modes d'action et de communication propres au monde contemporain – de ceux qui ne purent nullement avoir nourri l'art d'un Joseph Beuys par exemple – et fasse en grande partie l'impasse sur les logiques du postmodernisme tardif et sur ses (ex)croissances technologiques. Amputé de cette acuité contemporaine et "visionnaire" qui demeure à écrire, *L'expérience politique de l'art* reste néanmoins un ouvrage concis, l'allié des artistes, qui témoigne que l'engagement et la responsabilité de l'artiste est non seulement l'une des conditions de la création aujourd'hui, mais aussi du développement de nos sociétés – ce qui en ces "moments troubles" est plus que nécessaire.

Maïté Vissault

1 *Art et politique. Pour une redéfinition de l'art engagé*, Bruxelles, Labor, 2004. Cf. avertissement, *L'Expérience politique de l'art*, p. 7-8.

2 Daniel Vander Gucht est Chef de travaux à l'ULB, codirecteur et cofondateur en 1989 des éditions La Lettre volée.

3 Ce point de vue généraliste est à mettre en relation avec la matière sociologique qui constitue la compétence de l'auteur et compose l'ouvrage, sans pour autant l'y enfermer.

4 Référence libre à l'ouvrage de Jean-François Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, ouvrage qui, suite à la publication de *La Condition Postmoderne* répondait à des courriers critiques adressés à l'auteur. Contrairement à ce que le titre pourrait faire penser, l'ouvrage de Lyotard n'adopte nullement un discours enfantin, mais éclaircit certaines notions fondamentales du concept mal compris de postmoderne. Ce parallèle n'est pas innocent, puisque le présent ouvrage est le fruit d'une première *"tentative de vulgarisation"*, nourrie, si l'on en croit l'auteur, par l'activation d'un débat sur les tenants et les aboutissants de l'art dit "*engagé*".

5 Vander Gucht aborde la question du réel qu'il resitue dans sa dimension "interactive" pour l'opposer aux *"revendications modernistes d'autonomie de l'art"* (Cf. Chap. II., p. 73-77.), mais il omet de regarder de l'autre côté, à savoir l'impact du phénomène de déréalisation, augmenté de la dimension virtuelle, comme paradigme de l'époque actuelle.

6 C'est le cas par exemple de la notion délicate d'Hétérotopie simplement évoquée comme propre à l'art contemporain qui serait un *"espace autre dans le réel"* ou de la critique de l'esthétique relationnelle qui selon Vander Gucht manque d'éthique.

AGENDAS ETC

LES VOLETS NATIONAL ET INTERNATIONAL DES AGENDAS SONT CONSULTABLES SUR WWW.CFWB.BE/LARTMEME ET WWW.ARTSPLASTIQUES.CFWB.BE

LIEUX D'ART CONTEMPORAIN SOUTENUS PAR LA FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES

L'ORANGERIE, ESPACE D'ART CONTEMPORAIN

RUE PORTE HAUTE, PARC ELISABETH
6600 BASTOGNE
T +32 (0) 61 21 45 39 – (0) 496 03 24 64
WILLYDORY@SKYNET.BE
WWW.LORANGERIE-BASTOGNE.BE

- ***Ah…l'amour !***
  Ulrike Bolenz, **Stu Mead**, **Nathalie Pirotte**, **Madeline Stillwell** (Peinture, photographie, vidéo)
  Du 6.03 au 12.04.15

ART BRUSSELS

ARTEXIS
135 RUE SAINT-LAMBERT, 1200 BRUXELLES
T +32 (0) 2 740 10 36
ARTBRUSSELS@ARTEXIS.COM
WWW.ARTBRUSSELS.BE

- **Art Brussels 2015**
  Du 25 au 27.04.15 de 11h à 19h (Vernissage le 24.04 de 17h à 22h), Brussels Expo (Heysel), Halles 1&3, 1 place de Belgique, 1020 Bruxelles

ART&MARGES MUSÉE

312 RUE HAUTE, 1000 BRUXELLES
T/F + 32 (0) 2 533 94 90
INFO@ARTETMARGES.BE – WWW.ARTETMARGES.BE

- ***Transfert vers l'invisible***
  "Comment voir ce qui ne peut être vu ? Le téléscope d'Heinrich Anton Müller, recréé pour l'occasion par Valentin Malarte, est un de ces outils qui rendent visible l'invisible. Il en est ainsi des machines à communiquer avec l'au-delà dessinées par l'inventeur dignois Jean Perdrizet ou de l'installation de Michel Goyon qui tente de donner à voir l'idée d'une transparence et d'une mémoire propres au corps. Autant d'inventions, rêvées ou réalisées, qui mettent en regard science et imaginaire."
  Jusqu'au 8.02.15

- ***American Folk art***
  "art & marges musée expose la collection d'un amoureux des formes artistiques naissant dans les franges du circuit officiel. Au rendez-vous : des œuvres d'art outsider provenant des Etats-Unis, dont une bonne part du Sud profond. D'objets et de matériaux dérisoires naissent des œuvres interpellantes aux pouvoirs quasi magiques. Des créations qui procèdent du peu, à l'image de la vie de leurs auteurs. Une rencontre avec des œuvres et des destins déroutants."
  Du 19.02 au 24.05.15

CENTRE DU FILM SUR L'ART

19 F AVENUE DES ARTS, 1000 BRUXELLES
T +32 (0) 2 217 28 92
WWW.CENTREDUFILMSURLART.COM

- **Ousmane Sow, *Le soleil en face* de Béatrice Soulé (2000, 55 ')**
  Le 10.02.15, Vénerie, 3 rue Gratès, 1170 Bruxelles

- **Pol Bury, *La poésie de la lenteur* d'Arthur Ghenne (2013, 57')**
  Le 12.02.15, Musée d'Art Ancien, 3 rue de la Régence, 1000 Bruxelles

- ***Répétition – Ann Teresa de Keersmaeker* de Marie André (1984, 45')**
  Le 21.02.15, Grand Curtius, 86-88 Féronstrée, 4000 Liège

- ***Mauvaises herbes* de Caroline Vercruysse et Catherine Wielant (50' – 2013)**
  Le 27.02.15, Plaza Art de Mons, 12 rue de Nimy, 7000 Mons

- ***Des pierres et des mouches – Richard Long au Sahara* de Philip Haas (1988-40')**
  Le 6.03.15, PointCulture, 145 rue Royale, 1000 Bruxelles

- ***Sophie Calle-Sans titre* de Victoria Clay-Mendoza (2012-52')**
  Le 10.03.15, Vénerie, 3 rue Gratès, 1170 Bruxelles

- ***Chagall, à la Russie, aux ânes et aux autres* de François Levy-Kuentz (2003 -52')**
  Le 12.03.15, Musée d'Art Ancien, 3 rue de la Régence, 1000 Bruxelles

- ***La Sainteté selon Stéphane* de Gérard Preszow (1993-43')**
  Le 21.03.15, Grand Curtius, 86-88 Féronstrée, 4000 Liège

- ***Rebecca Horn* d'Heinz Peter Schwerfel (1993-44')**
  Le 18.04.15, Grand Curtius, 86-88 Féronstrée, 4000 Liège

- ***#1* de Naomir Castera, *Monsieur Tête* de Jan Lenica et Henri Gruel, *Sièges* de Marc Hérouet, *Atraksion* de Raoul Servais**
  Le 21.04.15, Maison de la Culture de la province de Namur, 14 avenue Golenvaux, 5000 Namur

- ***I want (no) reality – Needcompany* d'Ana Brzezinska (2012 – 52')**
  Le 24.04.15, Plaza Art de Mons, 12 rue de Nimy, 7000 Mons

- ***Les méandres de la Seine* de Patrick Watteeuw (28') et *Ici-ailleurs, Permanence et fugacité* de Jean-Louis Colot et Françoise Schein (16')**
  Le 28.04.15, Vénerie, 3 rue Gratès, 1170 Bruxelles

CENTRE BELGE DE LA BANDE DESSINÉE

20 RUE DES SABLES, 1000 BRUXELLES
T +32 (0) 2 219 19 80 – VISIT@CBBD.BE
WWW.CBBD.BE

- ***Rosinski de Pologne***
  Sous commissariat de Patrick Gaumer et Piotr Rosinski
  "Véritable génie de la bande dessinée, Grzegorz Rosinski est né à Stalowa Wola en 1941. C'est en 1968 qu'il se lance dans la bande dessinée, d'abord historique puis policière ou d'aventure, jusqu'à la rencontre décisive avec Jean Van Hamme en 1976 et la création de Thorgal."
  Jusqu'au 31.05.15

- ***Les Mondes de Thorgal***
  Sous commissariat de Thierry Bellefroid
  "C'est dans le journal *Tintin* que Grzegorz Rosinski et Jean Van Hamme créèrent *Thorgal*, une saga épique et familiale parfois teintée de fantastique. Outre les œuvres originales de Grzegorz Rosinski, qui réalise ses planches directement en couleurs depuis les années 2000, les visiteurs pourront découvrir les dessins non moins impressionnants de Giulio De Vita et Roman Surzhenko, tous très inspirés par des scénaristes d'exception : Jean Van Hamme, Yves Sente et Yann."
  Du 24.03 au 6.09.15

CIVA

55 RUE DE L'ERMITAGE, 1050 BRUXELLES
WWW.CIVA.BE
T +32 (0)2 642 24 50 - ACCUEIL@CIVA.BE

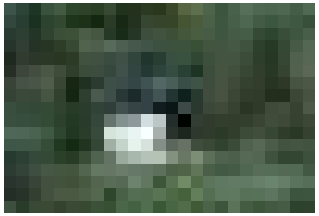
- ***Africa : Big Change Big Chance***
  Sous commissariat de Benno Albrecht
  "*Africa Big Change Big Chance* explore les changements et transformations à l'œuvre sur le continent africain. Ceux-ci agissent sur une grande échelle et concernent tout autant le déplacement des populations, les pressions diverses causées par l'urbanisation et la surexploitation des ressources naturelles et des territoires. Transformation – Big Change – et opportunité – Big Chance : telles sont les perspectives permettant d'esquisser pour l'Afrique un futur meilleur et durable. Car ce continent pourrait bien devenir le théâtre d'une nouvelle modernité, d'où émergeront des formes alternatives de culture globale et cosmopolite. Divers types de supports visuels serviront à illustrer et appuyer le sujet. Œuvres de **Ala Kheir** (Soudan), **Adolphus Opara** (Nigeria), **Guy Tillim** (Afrique du Sud), **Ali Chraibi** (Maroc), **Charles Okereke** (Nigeria), **Kiripi Katembo** (Congo), **Mack Magagane** (Afrique du Sud), **Mouna Karray** (Tunisie), **Nadia Ferroukhi** (Algérie), **Pierrot Men** (Madagascar), **Justin Plunkett** (Afrique du Sud)."
  Jusqu'au 1.03.15

- **CIVA Talk : *Quelques mots sur quelques choses* par Christian Kieckens**
  Le 25.02.15

ESPACE PHOTOGRAPHIQUE CONTRETYPE

NOUVELLE ADRESSE : 4 A CITÉ FONTAINAS
1060 BRUXELLES
T +32 (0)2 538 42 20
CONTRETYPE@SKYNET.BE
WWW.CONTRETYPE.ORG

- **Emilia Stéfani-Lauw, *La Mue***
  "(…) Si toute photographie est une mue – le décollement d'une couche de réel par la grâce neuve d'une sensibilité –, peut-être faudra-t-il considérer en retour, et sans amertume, qu'au bout du compte toute mue n'est, elle aussi, qu'une image. De là l'enjeu ! Mais là aussi la fragilité, la beauté…" Emmanuel d'Autreppe, commissaire de l'exposition
  (Parution d'une édition qui sera présentée le 10.02.15 à 19h)



Elodie Ledure, *de la série Apnée*, 2008-2014

- **Francisco Supervielle, *Variations***
  "La série *Variations* de Francisco Supervielle est à la recherche de codes ne se trouvant pas dans la narration telle que nous la connaissons. Son attention est portée sur la force esthétique de certains objets, détails, gestes, textures, lumières ou visages. La fouille a lieu dans le quotidien, comme si cet espace était méconnu et toujours susceptible de saisissement."
  Jusqu'au 22.03.15

- **Ieva Epnere, *Waiting Room* (Résidence – Lettonie)**
  "Les images expriment la solitude et la nostalgie, mais parlent également des espoirs et des autres, qui sont proches, dont on peut avoir le plus grand besoin. Souvent une conversation impromptue ou une promenade partagée au parc peuvent être importantes. Dans notre vie quotidienne, nous ne remarquons que rarement les nuances et les sentiments des personnes que nous côtoyons. Je suis intéressée par le dialogue muet entre les gens – la fragile connexion que nous expérimentons avec certains. (…)"

- **Elodie Ledure, *Apnée***
  "Tout autant que de plaisir "plastique" (lié notamment aux couleurs) les images d'Elodie nous invitent à des expériences perceptives et cénesthésiques complexes… Elles semblent souvent manquer délibérément d'échappatoire : peu de profondeur, pas de lignes de fuite; de grands aplats naturels ou architecturaux font souvent rempart, barrent la vue, attirent notre regard sur ce qui semble clocher dans le cadre, de petits couacs dans l'aménagement du territoire ou dans la cohabitation du naturel et du construit." EDA

- **Léonard Pongo, *The Uncanny***
"La série *The Uncanny* (l'étrangement familier) est un travail entamé en 2011 en République Démocratique du Congo. Cette série fut d'abord menée au travers de rencontres avec ma famille et un pays alors étranger. Le but de cette démarche était alors de traduire la confrontation avec cet environnement par l'image et, grâce aux rencontres, de pouvoir présenter une vision intime du Congo, vu depuis l'intérieur, plutôt que de montrer ses conflits armés ou ses camps de réfugiés. Le conflit présenté dans cette série est interne, et conditionné par les liens tissés avec plusieurs personnes qui m'ont permis d'accéder à leurs univers respectifs en m'incluant dans leur intimité. Grâce à une collaboration étroite avec des membres de ma famille, mais aussi avec des figures politiques, des pasteurs et des chaînes de télévision locales, ce projet tente de montrer les dommages collatéraux d'un pays en conflit depuis plus de 20 ans, plutôt que de se focaliser sur ses crises humanitaires." Léonard Pongo
Du 1.04 au 7.06.15

INSTITUT SUPÉRIEUR POUR L'ETUDE DU LANGAGE PLASTIQUE/ ISELP
31 BOULEVARD DE WATERLOO, 1000 BRUXELLES
T +32 (0) 2 504 80 70 – WWW.ISELP.BE

+ CONFÉRENCES

- ***Le rock, tout un art…* par Christophe Pirenne**
Les 2 et 9.02.15 de 14h à 15h30
- ***Art as Art as Art. L'Empire de l'autoréférence*, par Eric Angelini**
Les 2 et 9.02.15 de 18h30 à 20h
- ***Le fétiche et l'exposition*, par Anna Seiderer**
Les 3 et 10.02.15 de 14h à 15h30
- ***Art in America. Conditions d'émergence de l'art américain*, par Alan Speller**
Les 2,9, 16 et 23.03.15 de 14h à 15h30
- ***Conversation. Une histoire de l'art performée* par Jean-Philippe Convert**
Les 2,9, 16 et 23.03.15 de 18h30 à 20h
- ***9ème Art : la BD dans et hors cases*, par Jan Baetens et Olivier Deprez**
Les 3, 10, 17, 24.03.15
- ***Balise/Un artiste, un mouvement, une œuvre***
Hans Haacke par Pauline Hatzigeorgiou, le 5.02.15
Land Art, nature et paysage par Yogan Muller, le 12.02.15
Marcel Duchamp par Hans De Wolf, le 5.03.15
Robert Morris par Dominique Lamy, le 12.03.15
Kader Attia par Nancy Casielles, le 19.03.15
James Turrell par Septembre Tiberghien, le 26.03.15

+ EXPOSITIONS

- ***Hostipitalité***
Olive Martin & **Patrick Bernier**, **Effi** & **Amir**, **Eléonore Saintagnan** & **Grégoire Motte**, **Elise Florenty** & **Marcel Türkowsky**
Jusqu'au 21.03.15 (voir "intramuros")
Autour de l'exposition
*Conférence de **Chantal Mouffe,** *Pratiques artistiques et démocratie agonistique*
Le 12.02.15, 18h30-20h
*Journée d'études : Jeu d'échecs et éducation
Tournoi d'Échiqueté en présence des artistes Olive Martin et Patrick Bernier
Le 20.02.15
*Projection de *Holy Time in Eternity Holy Eternity in Time (2011)* d'Elise Florenty et Marcel Türkowsky, en présence des réalisateurs
Le 11.03.15, de 18h30
*Lire à table : Jacques Derrida, *Hostipitalité*, par Florence Cheval
Le 12.03.15, de 12h30-13h30
*Conférence-performance de Einat Tuchman
Le 21.03.15
*Visites guidées gratuites par la commissaire de l'exposition
Le 2.02 et le 3.03.15, de 16h30 – 17h30
*Résidence : Red/Laboratoire Pédagogique *Une brève rencontre*
Du 23.01 au 21.03.15
- Manon Bara, *Candidat* (Résidence)
Du 16.02 au 6.03.15 (vernissage le 14.02.15)
Autour de l'exposition
*Rencontre avec l'artiste
Les 14 et 28.02.15

JAP/JEUNESSE ET ARTS PLASTIQUES
10 RUE ROYALE, 1000 BRUXELLES
T +32 (0) 507 82 85
INFO@JAP.BE – WWW.JAP.BE

+ LA CRÉATION CONTEMPORAINE

- ***À la croisée : une histoire relationnelle des arts sonores*, par Sébastien Biset, historien de l'art, chef de projet Archipel**
"Les relations qu'entretiennent, depuis le début du siècle dernier, les arts sonores et visuels donnent lieu à d'innombrables points de rencontres et font emprunter des chemins de traverse de l'expérience poétique. Cet exposé proposera une lecture, une histoire de ces relations, des avant-gardes historiques et des néo-avant-gardes à Max Neuhaus, Christian Marclay, Carsten Nicolai, Christina Kubisch, Céleste Boursier-Mougenot, Tore Honore Boe, Ryoki Ikeda et Aki Onda"
Le 26.02.15, Bozar, 23 rue Ravenstein, 1000 Bruxelles.
- **Rencontre avec Alexandre Dimos, designer graphique et cofondateur du studio deValence**
"deValence privilégie un processus de travail basé sur le dialogue et sur une analyse attentive du contenu et du contexte de diffusion. S'inscrivant dans la tradition d'un design graphique à la fois rigoureux et novateur, il aborde l'objet graphique comme l'aboutissement de ce processus, comme une réponse visuelle spécifique à une situation de commande toujours spécifique. C'est dans cette logique qu'il a réalisé la monographie de Pierre Huyghe à l'occasion de son exposition rétrospective au Centre Pompidou en 2013 et qu'il développe sur le long terme des collaborations privilégiées avec plusieurs artistes – Raphaël Zarka, Saâdane Afif et Mathieu Abonnenc. C'est dans la continuité de cette approche que deValence a initié en 2008 la revue annuelle *Back Cover* et la maison d'édition B42, donnant ainsi toute son ampleur au travail de conception éditorial engagé à travers sa pratique du design.
Le 17.03.15, Bozar, 23 rue Ravenstein, 1000 Bruxelles

+ CLÉS POUR LE XXIÈME SIÈCLE

- **Archives documentaires : Pollock, Duchamp, Bacon, Richter**
Un sélection exceptionnelle d'interviews d'artistes
Le 28.02.15, Bozar, 23 rue Ravenstein, 1000 Bruxelles
- ***Le livre d'artiste, un art ordinaire ?* par Drita Kotaji,**
Professeur de Sémiologie à la Cambre et à Arts2, artiste et ancienne libraire spécialisée
Le 14.03.15, Bozar, 23 rue Ravenstein, 1000 Bruxelles
- **Jacqueline Mesmaeker, *D'après Picasso (exposition)***
Jusqu'au 14.03.15, 690 chaussée de Waterloo, 1180 Bruxelles (Galerie Rivoli).

KOMPLOT
295 AVENUE VAN VOLXEM, 1190 BRUXELLES
WWW.KMPLT.BE

- ***Julia Spinola & Alex Reynolds***
Sous commissariat de Sofie Van Loo
Jusqu'au 28.02.15
- ***Kasper Bosmans & Marthe Ramm Fortun***
Sous commissariat de Stefaan Willems
Du 7.03 au 11.04.15
- ***The Catwalk***
Ilja Karilampi (SW), **Anna Barham** (UK), **Olga Balema** (UKR), **Egon Van Herreweghe** (BE), **Grégoire Bergeret** (FR), **Erika Hock** (KYR), **Emmanuelle Quertain** (BE)
Sous commissariat de Benjamin Jaubert, Sofie Van Loo, Stefaan Willems et Oliver Martinez Kandt
Du 24.04 au 6.06.15

LE BOTANIQUE CENTRE CULTUREL DE LA FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES
236 RUE ROYALE, 1210 BRUXELLES
T +32 (0) 2 226 12 57
MARIE-PAPAZOGLOU@BOTANIQUE.BE
WWW.BOTANIQUE.BE

- **Gilbert Fastenaekens, *In Silence***
Du 5.02 au 29.03.15 (voir "Intramuros")
- **Floriand Aimard Desplanques & Clément Montagne, *Séquences et fractions***
"Réunis pour la première fois en duo, ces jeunes artistes explorent avec leurs langages respectifs, le vaste champ de la photographie. Leurs approches expérimentales se déploient notamment dans les dispositifs de monstration. Livres ou expositions témoignent en effet des relations qui s'opèrent entre les images qu'ils produisent et soulignent le soin qu'ils portent à l'objet-même, matériel et spatial de la photo."
Du 5.02 au 8.03.15

MAISON D'ART ACTUEL DES CHATREUX/MAAC
26/28 RUE DES CHARTREUX, 1000 BRUXELLES
T/F +32 (0) 2 513 14 69 – MAAC@BRUCITY.BE
WWW.MAAC.BE

- **Samuel Coisne**
Du 20.03 au 26.04.15

MAISON DES ARTS DE SCHAERBEEK
147 CHAUSSÉE DE HAECHT, 1030 BRUXELLES
T +32 (0) 2 240 34 99
WWW.CULTURE1030ECOLESQ.BE

- **Bernard Villers, *lieu(x) commun(s)***
"Mon intervention vise à interroger cette maison qui, bien qu'ouverte à tous, garde les attributs, les signes, la décoration d'une "noble demeure". On peut tenter de dialoguer avec le décor, la couleur des soies et des murs, les lambris, les moulures, les garnitures. Tenter donc l'intégration. On peut y installer ses œuvres, y poser ou y accrocher ses peintures ou ses sculptures, comme si de rien n'était. On peut, comme je veux l'essayer, en entreposant sur les planchers des deux salons des matériaux de construction, des blocs, des briques, des linteaux, faire sentir, par contraste avec l'environnement, tout ce qui nous charme encore dans ce lieu d'un autre temps et tout ce qui, par opposition à l'environnement, nous en éloigne." Bernard Villers
Du 28.02 au 28.03.15 (vernissage le 27.02)

OFFICE D'ART CONTEMPORAIN
105 RUE DE LAEKEN, 1000 BRUXELLES
T +32 (0) 499 26 80 01
JM.STROOBANTS@SKYNET.BE
WWW.OFFICEDARTCONTEMPORAIN.COM

- **Jean-Pierre Bredo, *Epidermique***
"Le travail de Jean-Pierre Bredo naît sur les chantiers, dans les eaux du peintre en bâtiment. La peinture s'en détache comme une peau morte. Elle en conserve la forme et la trame. Jean-Pierre Bredo récupère ces pellicules de couleur, les déchire, les découpe et les assemble sur la toile. Sculpteur de formation, il apporte un nouveau relief à la peinture. Loin des effets de perspective traditionnels, il provoque une troisième dimension non fictive. La peinture se modèle, se moule, se colle." Aude Pidoux
Du 12.02 au 11.04.15 (vernissage le 8.02 de 14h à 18h)

WIELS
354 AVENUE VAN VOLXEM
1190 BRUXELLES
T +32 (0) 2 340 00 50 – WWW.WIELS.ORG

- **Pierre Leguillon, *Le Musée des Erreurs : Art contemporain et lutte des classes***
Sous commisariat de Devrim Bayar
Jusqu'au 22.02.15 (voir "intramuros")
- ***Body Talk : féminisme, sexualité et corps dans l'œuvre de six artistes africaines***
Zoulikha Bouabdellah, **Marcia Kure**, **Miriam Syowia Kyambi**, **Valerie Oka**, **Tracey Rose**, **Billie Zangewaariat de Koyo Kouoh**. Sous commissariat de Koyo Kouoh (Raw material company, Dakar)
Du 14.02 au 3.05.15 (voir "intramuros")

- **Anne Teresa De Keersmaeker : *Work/Travail/Arbeid***
  Sous commissariat d'Elena Filipovic
  Du 20.03 au 17.05 (voir "dossier")

MUSÉE DE LA PHOTOGRAPHIE/ CENTRE D'ART CONTEMPORAIN DE LA FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES

11 AVENUE PAUL PASTUR, 6032 CHARLEROI
T +32 (0) 71 43 58 10 – WWW.MUSEEPHOTO.BE

- **Garry Winogrand, *Women are beautiful***
  "Dans le domaine de la photographie, l'ouvrage *Women are beautiful* est sans précédent. Bien sûr, la femme inspire les artistes depuis toujours mais on dépasse ici la simple inspiration pour s'immiscer dans un travail construit avec comme personnage central la femme dans sa beauté quotidienne. Il n'y a ici ni idéalisation, ni matérialisation avec Winogrand. La femme s'affiche au naturel et sans fard."

- ***Les arméniens. Images d'un destin. 1906 – 1939***
  (Collections de la Photothèque de la Bibliothèque orientale de l'Université Saint-Joseph de Beyrouth)
  "Si l'exposition *Les Arméniens. Images d'un destin* résonne malheureusement comme un effroyable écho à l'actualité du Proche-Orient, son propos n'est pas de témoigner de la tragédie même du massacre des Arméniens, mais bien de ses conséquences. Elle permet en outre de mettre un visage sur ce peuple, de découvrir leurs conditions de vie avant 1915 et leurs tentatives de reconstruction dans l'exil, dans les camps ou les écoles."

- **Colin Delfosse, *Les Amazones du PKK***
  "Le mouvement des femmes libres du Kurdistan (PAJK), né d'une dissidence d'avec le PKK (parti des travailleurs du Kurdistan), entend faire évoluer le statut des femmes dans les luttes kurdes et à travers le monde. Classé mouvement terroriste par les États-Unis et l'Union Européenne, le mouvement ne faiblit pas : les répressions que subissent les Kurdes dans la région ont poussé de nombreuses jeunes femmes à rejoindre les rangs de la guérilla. En 2010, Colin Delfosse recevait le Prix National Photographie Ouverte en présentant quelques photographies extraites de la série *Les Amazones du PKK*. Le Musée de la Photographie a souhaité lui consacrer une exposition plus large.

- **Justine Guerriat**
  Dans le cadre de leur partenariat, Le Soir et le Musée de la Photographie ont lancé la Galerie du Soir. Parallèlement à chaque nouvelle grande exposition du Musée, la Galerie du Soir présente un jeune artiste à découvrir. Un pari sur l'avenir décliné en quatre volets : un accrochage réduit mais significatif au Musée, un portfolio dans la revue Photographie ouverte, une présentation du photographe dans les pages du Soir et une sélection de son travail sur le site www.lesoir.be. Au croisement entre le vivant et le matériel, le travail actuel de Justine Guerriat est lié à la notion de don des choses et à un certain univers souterrain. «*Je m'intéresse à la posture des choses, au placement de l'homme mais aussi de l'objet, de son environnement.*"

- **Régis Defurnaux, *Maiko no hikari***
  "*Maiko no hikari* est un travail photographique de six années sur le monde des apprenties Geisha de Kyoto, les Maiko. Prisonnières des clichés liés au monde de la prostitution, et instrumentalisées à des fins touristiques, ces jeunes femmes sont d'une toute autre nature : ce sont des artistes à part entière."
  Jusqu'au 17.05.15

IKOB/MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN

12 B ROTENBERG, 4700 EUPEN
T/F+32 (0) 87 56 01 10
INFO@IKOB.BE – WWW.IKOB.BE

- **Isa Melsheimer, *Synapsen***
  "Pour cette exposition clôturant la saison consacrée au thème de Fata Morgana, l'ikob se pare d'une multitude de limites, frontières et de seuils dressés par les œuvres d'Isa Melsheimer (*1968). L'artiste explore en effet inlassablement la question des limites, créant et déplaçant des espaces. La série des "rideaux" d'Isa Melsheimer construit précisément au sein de l'ikob une multitude de zones de contact synaptiques, d'espaces ouverts et "volages" parcourus par des signaux transmettant des informations d'un côté et de l'autre de leur surface. Membranes sur lesquelles s'accroche l'image, proche et lointaine, spatiale et installative, les rideaux jouent ici de la transparence et de l'opacité, ouvrant et fermant des espaces, dévoilant ce que la surface a à nous dire des profondeurs. Faisant ainsi dialoguer dans ses espaces des voiles de lumière et des voiles-rideaux, *Synapsen* nous offre une réflexion visuelle sur l'expérience sensible des seuils, mais aussi sur le proche et le lointain et sur la notion de voile et d'aura telle que Walter Benjamin a pu le définir dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*."

- ***La collection de l'IKOB dessinée par Adrien Tirtiaux***
  Jusqu'au 15.02

- ***INVISIBLE/A la recherche du chef-d'œuvre invisible. Regard sur la collection du FRAC Lorraine, Metz***
  "La collection du Frac Lorraine, que l'ikob accueille à travers un choix d'œuvres significatif révèle son caractère singulier et stratégique. En quelques mots, il s'agit ici d'inventer des points de vue inversés, de célébrer l'invisibilité, la sensorialité, de revendiquer la disparition... En ce sens, *In/visible* reflète la tendance actuelle du monde de l'art contemporain qui consiste à trouver, ou reformuler, des formes d'art alternatives à la pression du marché de l'art et connectées à une pensée artistique fondamentale dont il semble que nous ayons quelque peu perdu le fil. Par conséquent, cette exposition est pour l'ikob à la fois l'occasion de rendre hommage à une collection des plus originales et engagées du paysage institutionnel de l'art contemporain et une manière, à peine détournée, de questionner son propre statut de musée et de penser l'avenir de sa collection."
  Du 8.03 au 17.05.15

CENTRE WALLON D'ART CONTEMPORAIN/LA CHÂTAIGNERAIE

19 CHAUSSÉE DE RAMIOUL, 4400 FLÉMALLE
CHATAIGNERAIE@BELGACOM.NET – WWW.CWAC.BE

- ***Prix Raymond Flagothier***
  "Exposition des travaux des candidats sélectionnés à ce prix, destiné à soutenir la création contemporaine sous toutes ses formes et dédié cette année aux arts plastiques et à l'architecture."
  Du 10 au 31.01.15

- ***Féminisme(s)***
  Fanny Viollet, **Sophie Langohr**, **Anne-Marie Schmidt**, **Elodie Antoine**, **Charlotte Beaudry**, **Dominique Castronovo**, **Alexia Creusen**, **Cathy Alvarez**, **Marie Zolamian**, **Isabelle Copet**, **Andrey Frugier**, **Romina Remmo**, **Evelyne Axell**…
  Du 14.02 au 5.04.15 (voir "intramuros")

- ***Vivre, habiter et travailler dans l'Euregio***
  "Organisée par le "collectif 68", groupe de photographes néerlandais, belges et allemands - **Guido Paulussen**, **Henry Witpeerd**, **Georges Meijers**, **Nico Bastens**, **Ed Hoogenboom**, **Jean Janssis**, **Willy Del Zoppo**, **Alice Smeets**, **Marien Dricot**, **Marc Wendelski**, **Juta Melchers**, **Andreas Magdanz**, **Karl Heinz Offermann**, **Uwe Piper, Wilhelm** – cette exposition a pour fils rouge la ligne Siegfried ou Westmall. Ligne de protection construite par les Allemands dans les années 30 en face de la ligne Maginot, celle-ci serpente le long de la frontière entre les Pays-Bas, la Belgique, le Luxembourg et l'Allemagne."
  Du 25.04 au 30.05.15

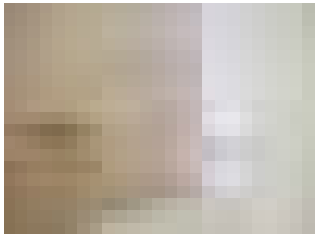
GALERIE DÉTOUR

166 AVENUE JEAN MATERNE, 5100 JAMBES
T +32 (0) 81 246 443
INFOS@GALERIEDETOUR.BE
WWW.GALERIEDETOUR.BE

- **Claudine Péters-Ropsy**
  (...) Papiers de riz marouflés, encres de Chine et pigments en veine d'extases, de coulées, de tracés, d'eau qui aspire et fluidifie, craquelures et bulles, forêt de rêve, veines, cellules, sang qui coule... Tout un jeu, un feu, de l'univers émerge de tels papiers presque flottés, voire incendiés. Rivières et strates, rythmes et chants, carrés, rectangles, diversions, l'aléatoire au bout du pinceau. Noirs et blancs et gris, flux et reflux, la pythie d'Ohain vous livre, ce faisant, ses orages et ses étés, ses peines et ses joies car, à l'aléatoire, elle joint la vérité d'un tracé qui épouse autant le risque que le plain-chant accordé à une voix qui sait chanter.Il y a les travaux au mur, il y a les carnets. Un même combat. Une pareille aventure au jour le jour, d'heure en heure. Une poésie discrète qui apaise et réjouit (...). Roger Pierre Turine, in *Claudine Péters-Ropsy, Terre de silence,* 2014.
  Jusqu'au 14.02.15

- **Eddie Bonesire**
  "Par la photographie, Bonesire explore simultanément divers univers, le plus souvent sur un mode "minimaliste" comme en témoignent ses principaux recueils publiés aux éditions Didier Devillez : *2.5D* : réalisations très épurées proches d'une abstraction géométrique presque picturale, *Mare Balticanum* : paysages dépouillés de la Baltique ou encore *Secret Universe* : travail de longue durée sur la représentation végétale..."
  Du 25.02 au 28.03.15

- **Emilie Deleuze**
  "Illustratrice de formation, le travail créatif d'Emilie Deleuze évolue à travers le dessin sous de multiples formes et s'oriente essentiellement vers des "impressions organiques". Le tracé joue un rôle important, se transformant dans d'infinies connexions graphiques. Le dessin semble être en croissance constante. Les lignes et les points impulsent à la surface du papier une écriture en développement. Son rythme



Isa Melsheimer,
Raum,
2003, détail.Tissu, fil à broder, fil à coudre, lé,
300 x 150 cm (7 pièces)

bat la cadence, le mouvement universel de ce qui vit. "
Du 18.04 au 9.05.15

MAC'S MUSÉE DES ARTS CONTEMPORAINS DE LA FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES

82 RUE SAINTE-LOUISE, 7301 HORNU
T +32 (0) 65 65 21 21 – WWW.MAC-S.BE

- **Christian Boltanski**
  "A l'occasion de l'ouverture de Mons 2015, capitale européenne de la culture, le MAC's propose à Christian Boltanski sa première grande exposition muséale en Belgique. (…) *Les registres du Grand-Hornu* y tiendront bien entendu la place qu'ils méritent en tant que pièce centrale de la collection du musée. Ils seront sans doute offerts au regard des visiteurs, dans une configuration nouvelle et inattendue.Le reste de l'exposition continuera à explorer les thèmes de la mémoire et du souvenir en proposant une série d'installations réalisées à base de vêtements, matériaux évoquant aussi chez lui le thème de la mort."
  Du 15.03 au 31.05.15

CENTRE DE LA GRAVURE ET DE L'IMAGE IMPRIMÉE

10 RUE DES AMOURS, 7100 LA LOUVIÈRE
T +32 (0) 64 27 87 27
ACCUEIL@CENTREDELAGRAVURE.BE
WWW.CENTREDELAGRAVURE.BE

- **Luc Tuymans, *Suspended – l'œuvre imprimé 1989-2014***
  Du 7.02 au 10.05.15 (voir "intramuros")

CENTRE CULTUREL DE MARCHIN

4 PLACE DE GRAND-MARCHIN, 4570 MARCHIN
T +32 (0) 85 41 35 38

- **Christine Couvent, Alice Pichault et Valérie Vrindts (peinture-dessin)**
  Du 15.02 au 15.03.15

- **Laurent Danloy et Charles-Henry Sommelette (peinture – dessin-sculpture)**
  Du 22.03 au 19.04.15

KOMA
4 RUE DES GADES, 7000 MONS
T +32 (0) 65 31 79 82
GALERIEKOMA.MONS.BELGIQUE@GMAIL.COM

- **Edmond Jamar et Marc Bourgeois**
  Jusqu'au 15.02.15
- **John Bulteel et Lisette Delooz**
  Du 20.02 au 13.03.15
- **Paul Authom**
  Du 17.04 au 10.05.15

WCC-BF/WORLD CRAFT COUNCIL
SITE DES ANCIENS ABATTOIRS
17/02 RUE DE LA TROUILLE, 7000 MONS
GAELLECORNUT@WCC-BF.ORG
WWW.WCC-BF.ORG

- ***Le nichoir***
  "Quand le céramiste se fait ornithologue et devient constructeur de nichoir imaginatif… Le WCC-BF accueille la première édition d'Expressions terre, prix de céramique de petite forme 2014 initié par l'école d'art de Douai, France. Manifestation internationale regroupant 77 artistes issus de 7 pays européens autour du thème bucolique du nichoir."
  Jusqu'au 1.03.15
- ***Madame est servie***
  "De nombreux créateurs, céramistes, orfèvres, artistes-verriers, designers... mettent en scène ce moment privilégié qu'est celui de se retrouver autour d'une table pour savourer un bon repas. Durant le printemps 2015, le WCC-BF invitera le public à se régaler lors de trois événements : une exposition de "tables d'artistes", une dizaine de restaurants «haut de gamme" et innovants dresseront une de leurs tables avec de la vaisselle créée par des artistes-designers belges (disponible sur réservation) et l'édition d'une série limitée d'un plat conçu par Hugo Meert, designer et céramiste belge."
  Du 28.03 au 7.06.15

HAINAUT, CULTURE ET DÉMOCRATIE
5 BIS BOULEVARD CHARLES QUINT
7000 MONS
T +32 (0) 2 65 35 37 43
HOCQUET.HCD@SKYNET.BE

- ***Marguerite Yourcenar, du Hainaut au Labyrinthe du Monde***
  "C'est à la double dimension - régionale et universelle - de cet écrivain célèbre, première femme à avoir été reçue à l'Académie française, que s'attache notre événement, ainsi que le livre qui lui est lié."
  Jusqu'au 29.03.15

LES DRAPIERS
68 RUE HORS-CHÂTEAU, 4000 LIÈGE
T +32 (0) 4 22 37 53
WWW.LESDRAPIERS.BE

- **Marianne Berenhaut, *Rangement ordinaire***
  Jusqu'au 7.03.15
- **Chantal Hardy, Luc Bienfait, Miel Silbernet, *Plaques tournantes***
  (Dans le cadre de la 10ème Biennale de la Gravure contemporaine)
  Du 28.03 au 30.04.15 (vernissage le 27.03)

ESPACE 251 NORD
251 RUE VIVEGNIS, 4000 LIÈGE
T +32 (0)4 227 10 95 – INFO@E2N.BE
WWW.E2N.BE

- ***Pierre Gerard, Images volées. Peintures & objets : 1995-2015***
  "Où se situe la différence entre image volée ou pas … si la question se pose en voici les termes … pour moi toutes les images sont volées, nos yeux ne font que ça … il est évident que j'ai pratiqué ce genre de vol très jeune … si je précise l'acte de voler une image signée par une tierce personne, c'est sans doute une façon de lui rendre hommage, de souligner son travail ; de lui dérober une image que j'aimerais avoir volé en premier, de me l'approprier … parce que cette image est un raccourci vers une impression personnelle … cette image touche aussi peut-être à un inconscient collectif … elle a déjà un pied dans nos mémoires … il est difficile d'ignorer le sens premier de voler, acte réprouvé par la loi, la société …."
  Pierre Gerard
  Jusqu'au 14.02.15

GALERIE FLUX
60 RUE DU PARADIS, 4000 LIÈGE
T +32 (0) 4 253 24 65- WWW.FLUX-NEWS.BE

- **Kathleen Vossen (installation)**
  Jusqu'au 7.02.15
- **Paul Mahoux, *Passent-elles* (dessin, peinture)**
  Du 20.02 au 14.03
- **Selçuk Mutlu et Michael Dans**
  Du 20.03 au 18.04.15

LES CHIROUX
8 PLACE DES CARMES, 4000 LIÈGE
T +32 (0) 4 223 19 60 – LESUISSE@CHIROUX.BE
WWW.CHIROUX.BE

"De début février à fin mars, le Centre culturel de Liège "Les Chiroux" entre en mode laboratoire. Pour faire suite aux prescriptions du nouveau décret des Centres culturels, la salle d'exposition sera transformée en un vaste cerveau à ciel ouvert, espaces de discussions et de passages, qui accueillera propositions artistiques, concerts et performances, conférences et spectacles, débats et rencontres avec les publics autour des questions infinies que pose la (dé)liaison de l'art et de ses spectateurs/acteurs. Un vaste chantier, dont le centre construit actuellement le programme et les étapes, pour (se) poser les bonnes questions et envisager le futur des actions."

Activités et dates à suivre prochainement sur le site

MUSÉE ROYAL DE MARIEMONT
100 CHAUSSÉE DE MARIEMONT
7140 MORLANWELZ
T +32 (0) 64 21 21 93
INFO@MUSEE-MARIEMONT.BE
WWW.MUSEE-MARIEMONT.BE

- ***L'ombilic du rêve. Dessins et gravures de Félicien Rops, Max Klinger, Alfred Kubin et Armand Simon***
  "Placée sous l'égide de *L'Ombilic du rêve*, l'exposition se veut une invitation à sonder les limites de notre conscience, à travers l'imaginaire graphique de quatre artistes d'exception. L'exposition explore, à partir de deux cents œuvres, les correspondances mais aussi les spécificités propres à chacun des créateurs, entre visions oniriques ou hallucinées du monde. "
- ***Le livre. Variations et déclinaisons III***
  (Une exposition de l'Atelier du Livre de Mariemont)
  "L'exposition donne à voir les dernières créations des participants aux formations de l'Atelierdu Livre, espace de création lié au Musée royal de Mariemont."
  Du 28.02 au 31.05

MAISON DE LA CULTURE DE LA PROVINCE DE NAMUR
14B AVENUE GOLENVAUX, 5000 NAMUR
T +32 (0) 81 77 73
WWW.PROVINCE.NAMUR.BE

- ***Peinture partagée*/Une collection d'art abstrait wallon**
  Jusqu'au 8.02.15
- ***Facing Time*, Rops/Fabre**
  Du 14.03 au 30.08.15 (vernissage le 13.03)

DOMAINE DU CHÂTEAU DE SENEFFE/MUSÉE DE L'ORFÈVRERIE
7-9 RUE LUCIEN PLASMAN, 7180 SENEFFE
T +32 (0) 64 55 69 13
INFO@CHATEAUDESENEFFE.BE
WWW.CHATEAUDESENEFFE.BE

- ***Moi, toi et le jardin (expo photos à l'air libre)***
  Alain Breyer, Anne De Gelas, Geert De Taeye, Maxime Delvaux, Thierry De Mey, Marc Guillaume, Rino Noviello, Marie-Françoise Plissart, Jean-François Spricigo, Jacque Vilet.
- ***Pour toi, moi ET nous au Jardin (Mur d'expressions visuelles)***
  "Projet interactif et évolutif via les réseaux sociaux et l'envoi de photographies sur la présence dans le jardin."
  Du 25.04 au 11.11.15

MAISON DE LA CULTURE DE TOURNAI
BD DES FRÈRES RIMBAUT, 7500 TOURNAI
T +32 (0) 69 25 30 80
INFO@MAISONCULTURETOURNAI.COM
WWW.MAISONCULTURETOURNAI.COM

- ***Teinturières du Mali, des dames de couleurs***
  "Résultats de dix ans de recherche et de présence de Patricia Gérimont au côté des teinturières maliennes, un film, une conférence et une exposition présentés conjointement mettront en lumière ces textiles et leurs créatrices."
  Jusqu'au 1.03.15 (édition)
- ***Anniversaire de la Pommeraie***
  Du 13.03 au 26.04.15
- **Delphine Le Lay et Alexis Horellou, *Plogoff***
  "*Plogoff*, la BD est de manière très pédagogique et accessible aux plus jeunes, l'explication et le rappel des dangers du nucléaire, de la détermination de la population à résister à la toute- puissance de l'état et plus encore, la démonstration que le peuple peut encore s'il le veut vraiment, imprimer un cours différent à l'histoire."
  Jusqu'au 15.02.15, Espace Bis
- **Workshop section illustration Académie des Beaux-Arts de Tournai (artiste invité : Philippe De Kemmeter)**
  Du 27.02 au 29.03.15, Espace Bis
- ***Bere versus Toska* (street art)**
  "Une relecture sauvage des lieux avec toute la liberté d'abordage qu'on retrouve dans la culture graffiti, au-delà des écoles et des tendances."
  Du 3.04 au 3.05.15

TAMAT/CENTRE D'ART CONTEMPORAIN DU TEXTILE DE LA FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES
9 PLACE REINE ASTRID, 7500 TOURNAI
T +32 (0) 69 23 42 85
INFO@TAMAT.BE – WWW.TAMAT.BE

- ***aRTnimal : les tissus de nos démons***
  Stephan Goldrajch, Myriam Hornard, Anne Orban, Nicolas Buffe, Tatiana Bohm, Anne Liebhaberg, Lou Roy, Nicolas Matzua, Aurel Quiros Miramontes, Thomas Le Plas, Justine Denos, Emma Saunier, Hanna Connier, Sofia Baldan, Benoît Sokal…
  "Sous le commissariat de Jean-Pierre Vlasselaer, 14 artistes belges et étrangers, jeunes talents ou à la réputation confirmée, exploreront nos ludicités, nos abysses et nos jungles. Des enfants-loups de Myriam Hornard aux vidéos cauchemars d'Anne Orban, des Yokai aux Livres d'Heures d'Utrecht et Rouen de 1480, prêtés par la Bibliothèque Royale de Bruxelles, de L'enfant Prodige d'Aurel Quiros à la Peau de Licorne de Nicolas Buffe, prêtée par la Cité internationale de la tapisserie et de l'art tissé d'Aubusson, les cultures, les époques, les techniques et les mouvements se rassemblent dans une exposition sauvage et ludique. Loin d'être une exposition traditionnelle, cette exposition veut bousculer le regard du visiteur et son rapport à sa culture. Dans les entrailles du TAMAT, les tapisseries renaîtront de leurs cendres, non pas tel un Phoenix, mais comme un Dragon. Evolutive, l'exposition le sera également puisqu'une invitation est lancée aux écoles et aux visiteurs pour représenter leur propre part animale" (édition)
  Jusqu'au 9.03.15

Tatiana Bohm,
Léopold,
2013, silicone , co-réalisation effets spéciaux : Rebecca Flores, 25 x 25 x 36 cm

BIBLIO

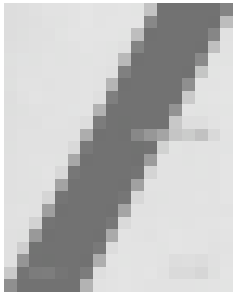
LA LETTRE VOLÉE*

146 AVENUE COGHEN, 1180 BRUXELLES
WWW.LETTREVOLEE.COM

- **Lionel Richard, *D'un art pour tous et autres infortunes de l'éducation artistique*,**
  coll. "Essais", 80 p., 15 x 21 cm, 15 euros, ISBN : 9782873174408
  "Ce sont ces tentatives d'éducation artistique, jusqu'aux expériences de réforme des "arts appliqués", avec la fondation d'écoles professionnelles spécialisées, qui sont décrites dans ce livre sur plus d'un demi-siècle. De leur analyse, en toute logique, se dégage une interrogation sur leur efficacité. Les programmes d'initiation aux oeuvres d'art qui ont été élaborés au début du XX^{ème} siècle, les efforts pour poser les bases d'une esthétique populaire, les systèmes d'enseignement stimulant l'inventivité n'auraient-ils cultivé, en définitive, que des illusions ?"

- **Christian Ruby, *Spectateur et politique d'une conception crépusculaire à une conception affirmative de la culture ?***
  coll. "Essais", 196 p., 15 x 21 cm, 21 euros, ISBN : 9782873174361
  "Un ample désenchantement domine désormais le regard porté sur le spectateur d'art. Méconnu ou dénigré, il est instrumentalisé dans des pensées crépusculaires de la culture qui voient dans son comportement un grand péril pour la démocratie. Nous proposons de considérer autrement la figure du spectateur à partir d'une enquête dans l'archipel du sensible, au sein duquel se croisent Gilles Deleuze, Michel Foucault, Jean-François Lyotard, Jacques Rancière. Ces amers pris dans la pensée des XX^{ème} et XXI^{ème} siècles font surgir des spectateurs résistants ou en affirmation de soi. À partir du prisme "spectateur et politique", ils désamorcent tous les *a priori* à son égard et entrent en polémique avec le grand récit classique du spectateur et avec les nostalgiques d'une époque qu'il convient de considérer comme résolument révolue."

- ***L'Ombilic du rêve. Rops/Klinger/Kubin/Simon*,**
  textes de François Emmanuel, Caroline Lamarche et Yves Vasseur, coll. "Signes et symboles", 208 p., 15,5 x 22 cm, 25 euros, ISBN : 9782873174309
  "Cet ouvrage se veut une invitation à sonder les limites de notre conscience à travers l'imaginaire graphique de quatre artistes d'exception. Il met en regard dessins et gravures de Félicien Rops (1833–1898), Max Klinger (1857–1920), Alfred Kubin (1877–1959) et Armand Simon (1906–1981), dont les oeuvres révèlent des liens et des préoccupations communes."



Ed. La Lettre volée

- **Djos Janssens, *From Beyond*,**
  textes de Christine Jamart, Claude Lorent, Aldo G. Turin et Daniel Vander Gucht, coll. "Livres d'art et de photographie", 220 p., 20 x 26 cm, 30 euros, ISBN : 9782873174194
  "Comme toutes les oeuvres qui se construisent dans les interstices et les aspérités de leur époque, déjouant la mode pour instaurer un sens irréductible à la morale, quelque chose des installations de Djos Janssens échappe toujours à l'interprétation. Non pas que la critique manque sa cible ni que l'oeuvre échoue à dire son fait, mais bien plutôt que le mode opératoire de Djos Janssens procède d'une forme de pensée téléscopique (coudes et miroirs de périscopes, parallaxes et décalages abondent, en effet, dans ses dispositifs de vision). Quand bien même ses interventions *in situ* questionnent le lieu et ses usages, elles n'en mobilisent pas moins ce que Roland Barthes appelait la part "scriptible" du discours, c'est-à-dire ce qui le voue à produire et à renouveler en permanence ses significations au gré des lectures que l'on peut en faire (et à cet égard les bandes de travaux qui caractérisent nombre de ses installations semblent bien indiquer un état de chantier permanent). Cet ouvrage est la première monographie complète consacrée à cet artiste que Claude Lorent aborde sur le registre de la couleur, Christine Jamart sur celui du langage et Aldo G. Turin sous l'angle du burlesque."

YELLOW NOW*

15 RUE FRANÇOIS GILON, 4367 CRISNÉE
WWW.YELLOWNOW.BE

- **Marc Wendelski, *Beyond The Forest*,**
  textes de Werner Moron et Hervé Kempf, coll. "Côté photo", 160 p. 16,5 x 21 cm, 25 euros, ISBN : 9782873403607
  "Face cachée de son programme de sortie du nucléaire, l'Allemagne, premier producteur mondial de lignite, exploite d'immenses mines à ciel ouvert sous la férule notamment du groupe RWE, géant de l'énergie en Rhénanie-du-Nord-Westphalie. Le combustible fossile à bas rendement produit d'importants rejets dans l'atmosphère et son extraction provoque des bouleversements considérables sur l'environnement et le paysage (…) Dans la région de Hambach s'étendait, jusque dans les années 70, une vaste forêt millénaire demeurée intacte ; elle se voit depuis lors peu à peu engloutie par l'exploitation minière. Depuis 2012, des activistes et des opposants (…) se succèdent dans un camp de fortune renouvelé qui défie les machines, la logique dévastatrice et les forces de l'ordre. Le photographe les a accompagnés, mêlant approche engagée et préoccupations esthétiques, témoignant d'un combat et militant, au passage et intelligemment, pour une nouvelle écologie de l'image et un usage réfléchi de la photographie."

- **Emile Breton, *Miklos Jancso*, *Une histoire Hongroise*,**
  "Côté Cinéma" p., 12 x 17 cm, 17 euros, ISBN : 9782873403621
  "Frappé par le peu d'échos qu'eut en France en janvier 2014, la mort de Miklós Jancsó, je me suis interrogé sur les raisons de ce désintérêt, ces réactions conventionnelles et polies, contrastant avec le fervent accueil critique réservé dans les années 70 du siècle dernier à chacun de ses films. Il m'est alors apparu que, depuis la fin des années 80, aucun de ses films n'avait été vu hors de Hongrie, sinon pour quelques-uns seulement, dans de rares festivals. Or, il avait, à partir de 1990, réalisé huit longs métrages et de nombreux courts et moyens métrages, que j'avais eu la chance de voir à Budapest, lors des festivals annuels du cinéma hongrois. Il m'est donc apparu nécessaire d'évoquer, aussi précisément que possible, cette période de sa vie, quelque difficulté qu'il pût y avoir à parler de films que personne n'a vus."

- **Philippe Dubois, *Le portrait de Dorian Gray d'Albert Lewin*,**
  coll. "Côté films#27", 144 p., 12 x 17 cm, 14 euros, ISBN : 9782873403645
  "L'étude ici proposée est une analyse iconologique détaillée du film, visant à montrer comment, tout en étant un parfait produit de studio (tendance "film cultivé"), le film de Lewin est aussi une oeuvre singulière travaillée par une obsession d'*artiste*. En particulier, il s'agit de montrer que la "mise en scène" extraordinairement ciselée de Lewin y est entièrement pensée sur le modèle pictural, non pas au sens où l'on y trouve nombre de citations de tableaux (on a trop souvent réduit Lewin à cet aspect référentiel) mais au sens où c'est une profonde conception "picturale" de l'espace, de la profondeur, du cadre, du point de vue, de la figuration, du montage, de la narration, etc., qui régit le mode même de "penser le cinéma" d'Albert Lewin."

- **Pascal Kané, *Savoir dire pour vouloir faire*,**
  coll. "Côté Cinéma/Morceaux Choisis", 256 p., 12 x 17 cm, 17 euros, ISBN : 9782873403584
  "Pascal Kané appartient à la génération de l'équipe rédactionnelle des *Cahiers du cinéma* (Daney, Toubiana, Bergala, Bonitzer, Oudart) qui importa dans la critique et l'analyse de films, une sensibilité idéologisée, teintée de psychanalyse, qui de 1969 et durant les années 70, prolongea en cinéma la puissance de la *French Theory* en vogue à cette époque (Althusser, Barthes, Lacan, Foucault…) et cela après le bouleversement politique et moral entraîné par les "événements de mai 1968". L'écriture de Pascal Kané est, indépendamment de sa belle acuité critique, une des plus exemplairement représentative de cette période."

- **Mathias Lavin, *L'attrait de la neige*,**
  coll. "Côté Cinéma/Motifs", 96 p., 12 x 17 cm, 9,50 euros, ISBN : 9782873403591
  "Pourquoi au cinéma la neige possède-t-elle ce curieux pouvoir de rester en mémoire jusqu'à se substituer parfois au souvenir du film lui-même ? C'est en partant de cette question que l'ouvrage tente d'explorer quelques modalités de la neige filmée, élément privilégié d'une météorologie du septième art qui n'est pas exactement superposable à celle du monde empirique."

- **Jacques Lennep, *Lennep, un artiste en noir (et blanc)*,**
  coll. "Côté arts", 168 p., 22,5 x 23,5 cm, 25 euros, ISBN : 9782873403614
  "L'ouvrage met en évidence deux thèmes complémentaires qui ont toujours inspiré l'artiste : le noir et l'histoire. Il s'ouvre sur ses œuvres récentes, les *Grisailles*, qui l'ont incité à passer l'ensemble des pages au noir – une coïncidence en ces temps de crises ! Ces pages abordent les aspects esthétiques, historiques et symboliques de cette non-couleur éminemment conceptuelle."

- **Philippe Roger, *Lumière d'été de Jean Grémillon*,**
  coll. "Côté films#26", 128 p., 12 x 17 cm, 12,50 euros, ISBN : 9782873403638
  "Dans *Lumière d'été* (1943), Jean Grémillon livre les clefs de sa poétique la plus secrète. Cinéaste du mystère ontologique, Grémillon s'est rarement confié avec autant de clarté que dans cette œuvre atypique."

ESPERLUÈTE*

9 RUE DE NOVILLE, 5310 NOVILLE-SUR-MEHAIGNE
WWW.ESPERLUETE.BE

- **Véronika Mabardi, *Les Cerfs*, dessins d'Alexandra Duprez,**
  184 p., 11 x 19 cm, 18 euros, ISBN : 9782359840513
  "Véronika Mabardi explore dans son premier roman les thèmes qui lui sont chers : la parole qui guérit, l'enfance et la nature, les filiations qui nous construisent…"

- **Françoise Lison-Leroy, *Pierrot de rien*, dessins d'Anne Leloup,**
  64 p., 11 x 19 cm, 14 euros, ISBN : 9782359840520
  "Au départ d'un fait réel, la rencontre lumineuse d'une errante d'aujourd'hui, l'auteur construit un récit poétique qui raconte l'histoire qui naît lorsque le réel éclate et qu'une fuite en avant le remplace, quand le chagrin prend le dessus sur la vie."

- **Maxime Coton, *Resplendir*, dessins d'Arié Mandelbaum,**
  11 p., 14 x 20 cm, 18 euros, ISBN : 9782359840544
  "Six histoires se succèdent dans ce recueil et tracent autant de destins de femmes. Qu'elles soient petites filles, jeunes amoureuses, grand-mères, elles peuplent les villes, les campagnes ou les digues de leurs doutes et de leurs passions. Loin de toutes compromissions et avec lucidité, elles avancent dans le quotidien, attentives aux éclats de lumière qui donnent à la vie tout son prix..."

TANDEM*
42 PLACE D'HYMIÉE, 6280 GERPINNES
T +32 (0) 71 50 11 21 – EDITIONS.TANDEM@SKYNET.BE

- ***Les petits oiseaux de mon jardin*, images de Kikie CRÊVECŒUR,**
  Collection "Histoire(s) en images", 24 p. en linogravure deux couleurs, 11 x 13 cm, reliées à la manière japonaise, tiré à 30 exemplaires.

- ***Vol de jour Vol de nuit*, images de Brigitte CORBISIER,**
  Collection "Histoire(s) en images", 12 p. en impression numérique deux couleurs, 11 x 13 cm, reliées à la manière japonaise., tiré à 30 exemplaires.

- ***Tarlatane*, images de Hilde DE BODT,**
  Collection "Histoire(s) en images", 24 p. en linogravure deux couleurs, 11 x 13 cm, reliées à la manière japonaise, tiré à 30 exemplaires.

- ***Au contraire*, images de Sarah ROLAND,**
  Collection "Histoire(s) en images", 12 p. en impression numérique, 11 x 13 cm, reliées à la manière japonaise., tiré à 30 exemplaires.

- ***A tiger in my garden*, images de Atsuko ISHII,**
  Collection "Histoire(s) en images", 10 p. en gravure, plusieurs couleurs, 11 x 13 cm, reliées à la manière japonaise, tiré à 30 exemplaires.

- ***Giordano Bruno et autres proses*, texte inédit de Gaspard HONS, accompagné de trois aquatintes en couleurs de Gabriel BELGEONNE,**
  Collection "Textes & Images", 28,5 x 19 cm, sous étui, en toile de lin de Véronique Van Mol, tiré à 30 exemplaires et 4 exemplaires marqués D.S., G.B. et HC I et HC II, Papier BFK Rives 250 g.
  "Poète et chroniqueur littéraire, Gaspard Hons est né en 1937. Il vit en Condroz (Belgique). Il a accordé sa collaboration critique et/ou poétique au *Journal des Poètes*, à *Sources*, au *Mensuel Littéraire et Poétique*, à *Espace de Libertés*, à *Estuaires*… Il a écrit divers livres d'artistes."

- **Jacques CLAUZEL – Marie Joqueviel-Bourjea, n°79,**
  Collection "Conversation avec…", 64 p., 7 illustrations , 18 x 11,5 cm, broché, ISBN 9782873491178

- **Johan CRETEN – Guidino GOSSELIN, n°80,**
  Collection "Conversation avec…", 72 p., 8 illustrations, 18 x 11,5 cm, broché, ISBN : 9782873491185

- **Pierre SOULAGES – Roger-Pierre TURINE, n°81,**
  Collection "Conversation avec…", 56 p., 7 illustrations, 18 x 11,5 cm, broché, ISBN : 9782873491192

- **Cees ANDRIESSEN (Pays-Bas),**
  Collection "Portefeuille", 5 gravures sur bois, en couleur, photographie de l'artiste et curriculum vitae, texte du Dr Petra Lanfermann (Allemand/Français), 40 x 30 cm sous portefeuille toile de lin beige, tiré à 30 exemplaires, papier Japon 90 g., impression par l'artiste lui-même.

LA CINQUIÈME COUCHE*
81 AVENUE JUPITER, 1190 BRUXELLES
WWW.5C.BE

- ***Le dernier livre de M. Espoir* de Tommi Musturi,**
  48 p., couleur, 24 X 17 cm, ISBN : 9782390080008, 15 euros

- ***La régression* de François Olislaeger & William Henne,**
  40 p., bichomie, 17 x 24 cm, ISBN : 9782930356617, 16 euros

- ***Judex* de LL de Mars,**
  240 p., noir et blanc, 17 x 24 cm, ISBN : 9782390080022, 12 euros

- ***Poésie* de Frédéric Poincelet,**
  104 p., bichromie, 13 x 20 cm, IBN : 9782390080039, 20 euros

- ***In extinso extasis* de Sylvain Paris,**
  80 p., couleur, 17 x 24 cm, ISBN : 9782390080046

- ***Sous tes yeux* de François Matton,**
  72 p., couleur, 21 x 27 cm, ISBN : 9782390080077, 15 euros

(SIC) ASBL*
54, AVENUE VAN VOLXEM
1190, BRUXELLES – WWW.SICSIC.BE

- **Ann Reynolds, *Robert Smithson – Du New Jersey au Yucatán, leçons d'ailleurs*,**
  384 p., Coll. "Continental Rift", 25 euros, ISBN : 9782930667096
  "Dans cet ouvrage majeur, Ann Reynolds se concentre sur une série de travaux et de concepts essentiels qui lui permettent de restituer leur cohérence à la production et à la pensée de Smithson. Elle entreprend cette tâche en exploitant les archives de l'artiste léguées par sa veuve, Nancy Holt, aux Archives of American Art. Ces archives lui offrent un accès inédit au climat socio-culturel, aux sources d'inspiration et à la pratique quotidienne de Smithson, à travers sa correspondance, ses agendas, ses carnets de notes, et surtout sa bibliothèque. Elle parvient ainsi à restituer son environnement créatif, aussi bien matériel que conceptuel. Cette approche exigeante est solidaire de l'une des thématiques centrales de l'étude de Reynolds, ce qu'elle désigne comme les "*taches aveugles*" logées au cœur de la vision conventionnelle de la culture."

- **(SIC). Livre VI: Dieter Lesage, *Art, Research and Politics*,**
  320 p., édition anglaise, 18 euros, ISBN : 9782930667119
  "Livre VI" de sa revue éponyme, celle-ci prend la forme d'un livre du philosophe belge néerlandophone Dieter Lesage (directeur du RITS / School of the Arts). Intitulé *Art, Research and Politics. Essays in curatorial Criticism* (1999-2014)', ce livre rassemble un ensemble de textes couvrant quinze ans d'interventions critiques dans les champs artistiques, politiques et culturels, textes analysant et démasquant les rhétoriques et stratégies curatoriales qui animent sur cette même période le dit monde de l'art contemporain."

- **Michel Assenmaker, *L'Ecart et l'Accolade*, Bruxelles,**
  296 p., coll. "Vase", 22 euros, ISBN : 9782930667102

ARP2 PUBLISHING*
39 AVENUE WINSTON CHURCHILL, BOÎTE 2, 1180 BRUXELLES
WWW.ARPEDITIONS.ORG

- ***In/Out. Mission photographique. Mons 2015*,**
  textes d'Olivier Bastin, Marc Mawet, Yves Vasseur, photographies de Maud Faivre, Pierre Liebaert, Zoé van der Haegen, video de Rino Noviello, 156 p., 108 photographies, 24,5 x 28,5 cm, 39 euros, ISBN : 9782960140323
  "Nous avons inscrit dans la ville des installations artistiques, ludiques, déconcertantes. Mais tout cela ne pouvait prendre son sens que dans une ville réinventée, revisitée par le crayon et la magie des architectes. Nous assistons à une véritable métamorphose des lieux et des esprits, la seule susceptible de durer dans son lien imprescriptible. Epaulés par Marc Mawet, nous avons lancé une brigade de jeunes photographes et vidéaste prometteurs sur la piste des gravats, des arches et des charpentes levées." Yves Vasseur, Commissaire général de Mons 2015.

- **Marie-Noëlle Boutin, *Annaba*,**
  56 p., 26 x 23 cm, 30 photographies en quadrichromie, F/A, 32 euros, ISBN : 9782930115283
  "Annaba est située à l'est de l'Algérie, près de la frontière tunisienne. Marie-Noëlle Boutin s'y est rendue à plusieurs reprises entre 2012 et 2013 pour photographier les jeunes Algériens. Dans un premier temps, elle est allée sur le campus de l'Université Badji Mokhtar à Sidi Amar, une ville dans la banlieue d'Annaba. C'est un havre de paix où les étudiants semblent vivre pleinement leur jeunesse. Lors d'un second séjour, Marie-Noëlle Boutin a voulu rendre compte de l'atmosphère de la ville d'Annaba. Les difficultés de prise de vue, liées aux demandes d'autorisation de photographier accordées par les autorités, l'ont contrainte à sillonner les pourtours de la ville. Ce sont ces mêmes endroits que les jeunes occupent lorsqu'ils veulent s'échapper de la pesanteur de la société algérienne ancrée dans ses archaïsmes. Entre envie de liberté et frustration refoulée, les jeunes Algériens aspirent à un avenir plus serein. À Annaba, face à la mer, chacun projette ses espoirs."

TAMAT/CENTRE D'ART CONTEMPORAIN DU TEXTILE DE LA FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES*
9 PLACE REINE-ASTRID
7500 TOURNAI
WWW.TAMAT.BE

- ***Recherche 2014*, Olivier Reman, Soulira Kerri, Cyril Bihain, Sahar Saadaoui, Nathalie Van de Walle, Caroline Gilleman, Olivia Mortier, Céline Prestavoine,**
  74 p., 24 x 18 cm, 10 euros
  "TAMAT accueille une année durant au sein de ses ateliers des artistes qui poursuivent un projet artistique en lien avec l'art textile. Celui-ci s'agence bien au-delà de la frontière des pratiques et des styles. Bien plus que le matériau *stricto sensu*, c'est "l'esprit textile" de l'artiste sélectionné qui détermine son adéquation au Centre de Recherches et d'Expérimentations du TAMAT."

WOLUBILIS*
1, COURS PAUL-HENRI SPAAK
1200 BRUXELLES
WWW.WOLUBILIS.BE

- **Arts10+4, Vincent Strebelle, texte de Michel Minne,**
  48 p., 18,5 x 24 cm, 12 euros
  "Vincent Strebelle est un explorateur pluridisciplinaire des contradictions de notre monde. Avec un sourire pétillant de malice, il ravive de couleurs ou martèle dans le métal nos expressions les plus courantes pour en faire des peintures et sculptures qui parlent, dénoncent, critiquent. Il se plait à pervertir les rapports d'échelle et à interpénétrer, dans des jeux de miroirs plissés, concaves, convexes… zones d'ombre et trouées de lumière, chimériques réalités et contraignantes illusions."

- **Arts 10+4, Emmanuel Bayon, texte de Jacky Legge,**
  48 p., 18,5 x 24 cm, 12 euros
  "Emmanuel Bayon multiplie les interventions chirurgicales de première urgence en milieu urbain dans une uniforme, systématique tonalité rouge, feu rouge, croix rouge. Rajeunissant de vieilles enseignes décolorées, comblant les caries ouvertes dans des trottoirs, remplaçant par des attelles les dossiers manquants de bancs publics, pansant les parois brisées de cabines téléphoniques…, il soigne les blessures de la ville, diagnostiquant parallèlement les maux plus profonds dont elle souffre."

EXTRA MUROS

ONT EXPOSÉ

MARC ANGELI
In ***Material***

KUNSTRAUM ALEXANDER BÜRKLE
5 ROBERT-BUNSEN-STRASSE
CH-79108 FRIBOURG
WWW.KUNSTRAUM-ALEXANDER-BUERKLE.DE

Du 1.12.14 au 01.02.2015

STEPHAN BALLEUX
In ***Art at the Core: The Intersection of Visual Art, Performance & Technology***

HUDSON VALLEY CENTER FOR CONTEMPORARY ART
1701 MAIN STREET PO BOX 209 PEEKSKILL
NY 10566, USA
WWW.HVCCA.ORG

Du 27.10 au 7.12.14

JEAN-BAPTISTE BERNADET
In ***The Political Failure: Projection, Sign and Matter***
Sous commissariat de Frédérique Valentin

GALERIE VALENTIN
9 RUE SAINT-GILLES
F-75003 PARIS
WWW.GALERIECHEZVALENTIN.COM

Du 29.11.14 au 10.01.15
"*The Political failure* prend pour point de départ des analogies de formes et de sens, regroupant les œuvres autour de trois "notions": *Projection* (Jean-Baptiste Bernadet, Cécile Bart, Laurent Grasso, Nicolas Moulin), *Sign* (George Henry Longly, Patrick Saytour), et *Matter* (Eric Baudart, Antoine Donzeaud, Dominique Ghesquière)."

LOUISE BOSSUT
In ***(An)suite 2014***
Une sélection de 9 artistes du *Salon Montrouge 2014*
Sous commissariat de Michel Poitevin et Valérie Lefebvre

LASECU
26 RUE BOURJEMBOIS
WWW.GALERIELASECU.FREE.FR

Du 13 au 23.11.14

In ***Remember who I'm***

GALERIE ALAIN GUTHARC
7 RUE SAINT-CLAUDE
F-75003 PARIS
WWW.ALAINGUTHARC.COM

Du 13.12.14 au 20.01.15

CHARLEY CASE
Le silence des sirènes
Musique de Frédéric Favre

ZABRISKIEPOINT
ROND-POINT DE PLAINPALAIS
CH-1205 GENÈVE
WWW.ZABRISKIEPOINT.CH

Du 9.10 au 13.11.14
"Une sirène prisonnière d'un énorme diamant vient d'être découverte dans le kiosque de la plaine de Plainpalais à Genève. Elle est accompagnée d'un étrange personnage à queue de poisson coincé dans une bouteille. De qui ou de quoi sont-ils prisonniers dans le pavillon transformé en aquarium ? Que faire pour les libérer ? Tel semble être le message de Charley Case, l'artiste belge qui a réveillé ces figures mythologiques le temps d'une exposition au centre d'art contemporain Zabriskie Point. Un message lancé comme une bouteille à la mer qui semble en contenir bien d'autres encore, dans les arrières plans de cette fantasmagorie subaquatique. Mais que viennent faire ces créatures ici à Genève, si loin de tout littoral marin ? Certes le lac Léman a bien sa sirène. Et près d'ici on trouvera la Vouivre du Jura. C'est en effet aux déesses de l'eau et des profondeurs croisées à travers le monde, que Charley Case semble vouloir dédier son exposition. Comme il vient de le faire au Brésil en rendant hommage à Yemanja, la Mami Wata sud-américaine qui a traversé l'Atlantique avec les esclaves africains. Le personnage masculin est quant à lui inspiré de la figure du moine-poisson qui serait apparu sur les côtes de la baltique au XVI[ème] siècle. En convoquant ces chimères, l'artiste fait référence à deux mondes engloutis qu'il superpose ici. Il y celui des mythes et des légendes que nos cultures modernes ont trop rapidement rangé au rayon des folklores et des superstitions. Mais il renvoie aussi au monde actuel bien réel, en passe d'être submergé par les fléaux qu'il a lui même engendrés. Avec entre autres la montée des eaux dûe au réchauffement climatique, ou encore le non-partage des richesses qui est en train de menacer l'équilibre même de nos sociétés européennes. Ce que stigmatise le diamant d'une sirène qui représente la plupart d'entre nous. Face à cela, Charley Case propose une alternative. Celle de revitaliser la dynamique conjointe de l'imaginaire, du vivant et de la transmutation (…)" Pascal Pique

ERIC CROES
In ***Lupanar***
(Group Show)

21, RUE DE GENÈVE
CH-1003 LAUSANNE
WWW.FORMA-ART.CH

Du 11.10 au 23.12.2014

DAVID DE BEYTER
In ***Archéologies du futur***

CARTE BLANCHE AU FRESNOY
GALERIE NADAR - MÉDIATHÈQUE ANDRÉ MALRAUX
26 RUE FAMELART
F-TOURCOING
WWW.TOURCOING.FR

Du 15.11.14 au 15.01.15

DAVID DE TSCHARNER
Fantasmagorie

FRAC DES PAYS DE LA LOIRE
LA FLEURIAYE
BOULEVARD AMPÈRE
F-44470 CARQUEFOU
WWW.FRACDESPAYSDELALOIRE.COM

Du 29.10.14 au 4.01.15
"Pour David de Tscharner (né en 1979 à Lausanne), l'émerveillement est plus qu'une qualité enfantine passagère. Comme pour les poètes, c'est une inclination au ravissement et, avant tout, une manière d'être au monde. Chaque rencontre de l'artiste avec un objet agit comme une révélation et ôte le voile sur le quotidien pour privilégier les pouvoirs de l'imagination. C'est de cet émerveillement pour l'objet familier et de son re-dévoilement dont il s'agit dans l'installation *Fantasmagorie*, présentée pour la première fois au Frac des Pays de la Loire. À partir de mini-sculptures, confectionnées à l'aide d'objets trouvés dans le lieu d'exposition et ses alentours, l'artiste utilise le procédé de lanterne magique pour nous donner à voir leurs images éclatantes projetées à même le mur de l'espace. (…) Avec *Fantasmagorie*, David de Tscharner utilise la lanterne magique comme métaphore de la création artistique: les boîtes contenants les sculptures ne créent pas les images, elles ne font que les révéler à partir du réel, mais sans elles, ces images demeureraient invisibles. C'est un re-dévoilement de l'objet qui est au cœur de l'expérience et qui semble s'inscrire plus généralement dans un désir de ré-enchantement du monde." Barbara Cuglietta (extrait)

ERIC DERKENNE
Champs de bataille

ESPACE ABCD
12 RUE VOLTAIRE
F-93100 MONTREUIL
WWW.ABCD-ARTBRUT.ORG

Du 26.10 au 21.12.14

Rétrospective d'un artiste historique de La "S " Grand Atelier, découvert par l'artiste et commissaire d'expositions, Gustavo Giacosa.

PETER DOWNSBROUGH
Films 2003 – 2012

LAURE GENILLARD GALLERY
2 HANWAY PLACE
UK-W1T 1HB LONDRES
WWW.LGLONDON.ORG

Jusqu'au 7.02.15

OLIVIER FOULON
Going into costume

CLAGES
5 BRÜSSELER STRASSE
D-50674 COLOGNE
WWW.MARIETTACLAGES.DE

Du 31.10 au 13.12.14

BENEDICTE HENDERICK
En résidence artistique à l'Enarts

ENARTS (ECOLE NATIONALE DES ARTS DE HAÏTI)
266 RUE MGR GUILLOUX
HAI-PORT-AU-PRINCE

Du 01.12.14 au 15.01.15 (*)

PIERRE LIEBAERT
Libre maintenant
Invité à *Borderline |5] A Norme*, dans le cadre de *Borderline*

GALERIE VOL DE NUITS
6 RUE SAINTE MARIE
F-13005 MARSEILLE
WWW.VOLDENUITS.COM

Du 14.11.14 au 19.12.14*

STÉPHANIE ROLAND
SUPER/NATURAL
Group Show

1708 GALLERY
RICHMOND,VIRGINIA,USA
WWW.1708GALLERY.ORG

Jusqu'au 07.02.2015

GUSTAVO URRUTY
Papers Works / Trabajos sobre Papel

GALERIA SARA GARCIA URIBURU
CALLE URUGUAY 1223.
AR-BUENOS AIRES
WWW.SARAGARCIAURIBURU.COM.AR

Du lu. au ve. de 11h à 13h et de 16h à 20h
Du 22.10 au 14.11.14

BERNARD VILLERS
Incandescence Luminescence

GALERIE PHOEBUS ROTTERDAM
EENDRACHTSWEG 61
NL-3012 LG ROTTERDAM
WWW.PHOEBUS.NL

Du 23.11.14 au 5.01.15

SIMONA DENICOLAI & IVO PROVOOST
More
Sous commissariat de Charles Gohy West

GROENEWEGJE 136
NL-2515 LR, DEN HAAG
WWW.WESTDENHAAG.NL

Du 25.10 au 6.12.2014
"Cette exposition comprend un ensemble de visuels issus de leur projet de film d'animation *Hello, Are We In the Show?*, et des interventions auprès de habitants de La Haye. *MORE* explore l'interaction et la coopération entre le vivant et s'organise autour du film d'animation *Hello, Are We In the Show?*, situé dans la forêt de Soignes qui s'étend au sud-est de Bruxelles. Tout ce qui vit endéans et autour de la forêt – de végétal, d'industriel ou d'humain – est capturé dans cette dynamique et riche animation. Tout en restant fidèles à la vie de la forêt, Denicolai & Provoost explorent les éléments visuels de la faune et de la flore, et intensifient par le son de voitures et d'avions les paysages sonores naturels et tranquilles. (…) Associant ce projet à la ville de La Haye, Denicolai & Provoost se sont rendus au Den Haagse Bos. Attentifs au rôle originel de la forêt de fournir le chêne pour la construction navale, ils observent sa déforestation, tandis que La Haye grandit en population et superficie."

Match de Catch & Vivre à Fran Disco
Sous commissariat de Barnabé Mons et Thierry Van Hasselt.
Sélection d'œuvres réalisées par les dessinateurs du collectif et éditeur de bandes dessinée Frémok avec des artistes porteurs d'une déficience mentale de La "S " Grand Atelier (B).

AGNÈS B.
17 RUE DIEU
F-75010 PARIS
WWW.GALERIEDUJOUR.COM

Du 29.10 au 8.11.14

GAST BOUSCHET & NADINE HILBERT
Tempestarii
Musique de Stephen O'Malley
Vidéo de Gast Bouschet & Nadine Hilbert Opening Performance
In ***Les Rencontres Internationales***
Nouveau Cinéma et Art Contemporain

LA GAÎTÉ LYRIQUE
3 BIS RUE PAPIN
F-75003 PARIS
WWW.GAITE-LYRIQUE.NET

Le 1.12.14

PATRICIA & MARIE-FRANCE MARTIN

Qui part à la chasse perd Patrick

MUSÉE DE LA CHASSE ET DE LA NATURE
62 RUE DES ARCHIVES
F-75003 PARIS
WWW.CHASSENATURE.ORG

Le 4.02.15

EXPOSENT :

THOMAS BERNADET

In ***Matières à récits 2.0***

Sous commissariat de Manuel Pomar pour Lieu-Commun et William Gourdin pour le Frac Midi-Pyrénées.
Avec des œuvres de la collection : Michel Aubry, Richard Bacquié, Stéphane Calais, Jean-Paul Chambas, Daniel Dewar, Grégory Gicquel.
Et des productions spécifiques de : Annabelle Arlie, Alexandre Atenza, Thomas Bernardet, Grégory Cuquel, Emmanuelle Lainé, Bertrand Segonzac.

LIEU-COMMUN
ARTIST RUN SPACE
25 RUE D'ARMAGNAC
F-31500 TOULOUSE
WWW.LIEU-COMMUN.FR

Jusqu'au 21.03.15

"À l'heure de l'information surfée du bout du doigt à la surface des écrans tactiles, "Matières à récits 2.0" se propose de matérialiser certains des effets des modes de pensées numériques. L'exposition réunit plusieurs générations d'artistes, pré et post web, associant des œuvres de la collection du Frac Midi-Pyrénées et des productions spécifiques de jeunes artistes. Ici les travaux avancent toujours camouflés, la peinture se fait photographie pendant que la sculpture devient image, une apologie des hybridations et des croisements, au service d'une narration qui se joue des codes classiques du récit. Le flottement, le doute et le défi à la pureté nous révèlent un art qui se joue des chapelles et embrasse les évolutions technologiques sans céder à leurs appâts scintillants."

LOUISE BOSSUT

In ***Lumières : carte blanche à Christian Lacroix***

Sous commissariat de Christian Lacroix et Rose-Marie Mousseaux

MUSÉE COGNACQ-JAY
8 RUE ELZEVIR
F-75003 PARIS
WWW.MUSEECOGNACQJAY.PARIS.FR

Jusqu'au 19.04.15

SÉBASTIEN CUVELIER

Gypsy Queens

BWA CONTEMPORARY ART GALLERY IN KATOWICE
6TH KORFANTEGO ALLEY
PO-40-004 KATOWICE
WWW.BWA.KATOWICE.PL

Du 16.01.14 au 1.03.2015.*

ANNE DE GELAS

L'Amoureuse

LA GALERIE LE PETIT ESPACE
15 RUE BOUCHARDON
F-75010 PARIS
WWW.LEPETITESPACE.COM

Jusqu'au 7.03.15

In ***Féminisme(s)- Je, Tu, Elles***

CHAPELLE SAINTE-ANNE
PLACE DE LA RÉPUBLIQUE
F-13200 ARLES

Jusqu'au 14.03.15 (*)

"Le travail d'Anne de Gelas est à la fois un assourdissant hurlement barbare et un formidable hymne à la pulsion de vie. À la perte de son compagnon qui, le 4 avril 2010, est tombé à côté de leur fils et elle sur une plage de la mer du nord, victime d'un accident vasculaire cérébral, l'artiste, qui travaille depuis toujours le journal intime, le dessin, la photographie et le polaroïd, a endossé le double rôle de narratrice et héroïne d'une tragédie antique. On entend l'implacable ciseau des Parques. Le bruit des vagues semble un murmure de chœur antique. On ressent la solitude brute des éléments, sur une plage digne de celle du Camus de l'Etranger, quand Meursault dit avoir *"détruit l'équilibre du jour, le silence exceptionnel d'une plage où j'avais été heureux"*. Un vide accentué par cette damnée règle de la tragédie, l'unité de temps, de lieu et d'action. Anne De Gelas raconte l'expérience du vide. Vide du corps disparu, de la présence disparue, de l'avenir disparu. Un vertige. Mais du fond de cet abîme, elle raconte également la force, la vie qui bouillonne, son corps en manque, son fils à préserver, aimer, choyer. Un vide créateur, qu'elle habite sans fausse pudeur, avec douceur et brutalité, sincérité et humour. D'un amour à l'autre, d'un homme tant aimé à un fils chéri. D'un couple à l'autre, une continuité de chair et d'amour."
Carine Dolek

BÉATRICE DIDIER

Résidence suivie d'une performance au Museo de Arte Contemporaneo de Oaxaca

Du 18 au 23.03.15

Performance au *Festival Performancear o Morir* organisé par Cosmos Factory à Norogachi

Du 30.03 au 4.04.15

DAVID EVRARD

La drogue

Sous commissariat de Yann Chevallier

RURART
CENTRE D'ART CONTEMPORAIN
D150, LYCÉE AGRICOLE VENOURS
F-86480 ROUILLÉ
WWW.RURART.ORG

Du 12.02 au 24.04.15 (*)

"Préambule, David Evrard n'a pas de matériau de prédilection. La variété des techniques qu'il emploie (sculpture, peinture, collage, écriture, travaux imprimés, photographie, "photoshopages") est multipliée par celle des supports (livres, magazines, expositions, travaux dans l'espace public), laquelle se perd parfois dans des productions aux statuts bizarres (posters pour portes, bancs, cabanes, illustrations). D'autre part, Evrard travaille la plupart du temps en groupe, en meute, en binôme, en couple, en insert, ce qui ne le rend pas plus difficilement identifiable, mais beaucoup moins "repérable" à distance. Son travail ne disparaît pas dans la signature collective, il perd simplement une partie de sa traçabilité." Nous pourrions ajouter que les expositions de l'artiste sont rares et que la transmission, l'enseignement lui ont donné encore un autre canal pour diffuser son travail, le diluer et expérimenter de nouvelles formes. Pour approcher l'œuvre de David Evrard, observer les situations qu'il construit, il faut la vivre, s'y confondre, s'en mêler de manière organique. Un art total qui ne se fixe que rarement, un art de l'interlocution, du contexte. L'art et la vie stupéfiée, amalgamé et partagé par une communauté libertaire. (...)" Damien Airaut in *David Evrard, more cowboy*

CLÉMENT HUYLENBROECK

Communal Dream

In Festival de photographie *Circulation(s)*

LE CENTQUATRE
5 RUE CURIAL
F-75019 PARIS
WWW.104.FR

Jusqu'au 8.03.15 (*)

MEHDI GEORGES LAHLOU

Résidence de création artistique à l'Institut Français et à la Galerie Fatma Jellal de Casablanca (Maroc)

WWW.IF-MAROC.ORG/CASABLANCA

Du 6.01 au 17.02.15, suivie d'une exposition à l'Institut Français

Du 27.02 au 3.04.15 (*)

VINCENT MEESSEN

In ***All Tomorrow´s Past***

Sous commissariat de Katja Schroeder

KUNSTHAUS HAMBURG
KLOSTERWALL 15
D-20095 HAMBURG
WWW.KUNSTHAUSHAMBURG.DE

Jusqu'au 15.03.15

My Last Life

FRAC AQUITAINE
HANGAR G2, BASSIN À FLOT N°1,
QUAI ARMAND LALANDE
F-33300 BORDEAUX
WWW.FRAC-AQUITAINE.NET

Du 22.05 à fin août 2015 (*)

Cette exposition s'inscrit dans le cadre d'un programme de manifestations autour du centenaire de la naissance de Roland Barthes, et, notamment de l'exposition Lumières de Roland Barthes présentée au FRAC à Bordeaux.

LUC SCHUITEN

Cité végétale

SHADOK FABRIQUE DU NUMÉRIQUE
LES DOCK'S, 25 PRESQU'ÎLE ANDRÉ MALRAUX
F-67000 STRASBOURG

Du 20.03 au 7.06.15 (*)

Cette exposition fait suite à une résidence d'un an (février 2014 à 2015) au Shadok, fabrique du numérique

GAEL TURINE

Le mur et la peur

GALERIE FAIT & CAUSE
58 RUE QUINCAMPOIX
F-75004 PARIS

Jusqu'au 28.02.15

Edition d'un *Photo Poche* chez Actes Sud

ARLETTE VERMEIREN

Œuvres récentes

MUSÉE MUSÉUM DÉPARTEMENTAL DES HAUTES ALPES
6 AVENUE MARÉCHAL FOCH
F-05000 GAP
WWW.MUSEUM.CG05.FR

Jusqu'au 12.04.15

SOPHIE WHETTNALL

Brainstorming

MAMAM – MUSÉE D'ART MODERNE ALOISIO MAGALHAES
265 RUA DA AURORA
BRE-50020-220
BOA VISTA - RECIFE
WWW.MAMAM.ART.BR

Du 17.12.14 au 10.02.15 (*)

PATRICIA & MARIE-FRANCE MARTIN

Patrick, simplement

FONDATION RICARD
12 RUE BOISSY D'ANGLAS
F-75008 PARIS
WWW.FONDATION-ENTREPRISE-RICARD.COM

Dans le cadre des rencontres *Partitions* (performances)

Le 30.03.15 à 19h

Dialogue gravé

Œuvres de 7 graveurs de la FWB (Habib Harem, Chantal Hardy, Virginie Faivre d'Arcier, Pol Authom, Martine Montfort, Marie-France Bonmariage et Michel Barzin) et de 5 graveurs Vietnamiens

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE HANOÏ

Du 10 au 20.04.15 (*)

Là où nous lisons...

Exposition itinérante, évolutive et collective à l'occasion des 20 ans des éditions Esperluète

LIBRAIRIE DES ÉDITEURS ASSOCIÉS
10 RUE TOURNEFORT
F-75005 PARIS
WWW.LESEDITEURSASSOCIES.COM

Jusqu'au 28.02.15

PIXELS OF PARADISE - Image et croyance

Photographies, vidéos et installations de : Robbie Cooper (UK), Damien Hustinx (B), Cyril Porchet (CH), Philippe Chancel (F), Sébastien Reuzé (F/B), Zoé Van Der Haegen (B), Sophie Langohr (B), Alexandre Christiaens (B), Ronald Dagonnier (B), Matthieu Gafsou (CH) et Raoef Mamedov (RUS).
Commissaire : Anne-Françoise Lesuisse, directrice artistique de la Biennale internationale de la Photographie et des Arts visuels de Liège.
Exposition réalisée par le Centre Wallonie-Bruxelles à Paris en collaboration avec le Centre culturel de Liège "Les Chiroux", dans le cadre de la programmation associée au festival Circulation(s) (www.festival-circulations.com).

CENTRE WALLONIE-BRUXELLES
127-129 RUE SAINT-MARTIN
F-75004 PARIS
WWW.CWB.FR

Jusqu'au 8.03.15

ACADEMIA BELGICA 2015

L'artiste plasticien **Damien De Lepeleire** (Bruxelles) a été désigné comme prochain résident à l'Academia belgica de Rome par la Commission Consultative des Arts Plastiques de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

ACADEMICA BELGICA
8 VIA OMERO
ROME
WWW.ACADEMIABELGICA.IT (*)

***Avec le soutien de Wallonie-Bruxelles International (WBI)**

(*) Avec le soutien de Wallonie-Bruxelles International (WBI)

INTRA MUROS

Les dates, voire les événements ici annoncés, peuvent être modifiés. *l'art même* invite donc le lecteur à les vérifier auprès des organisateurs aux numéros de téléphone et sites web renseignés.

ELODIE ANTOINE
Déliquescence

AEROPLASTICS CONTEMPORARY
32 RUE BLANCHE
1060 BRUXELLES
WWW.AEROPLASTICS.NET

Ma.-ve. de 13h à 18h30, sa. de 14h à 18h

Jusqu'au 7.03.15

SERGE ANTON
Empreintes du temps (photographie)

L'ATELIER 457
457 CHAUSSÉE DE BRUXELLES
1410 WATERLOO
WWW.LATELIER457.COM

Jusqu'au 30.04.15

ROCH BARBIEUX
A l'invitation d'Olivia Mortier

LA FABRIQUE DE SOI
55 RUE DE MONS
1480 TUBIZE
T +32 (0) 2 355 04 76
WWW.LAFABRIQUEDESOI.BE

Lu.-ve. de 9h à 17h

Jusqu'au 27.02.15

GERALDINE BEIGBEDER
Artefact Phone Sketches

ESPACE BLANCHE
3 RUE DU MARCHÉ-AU-CHARBON
1000 BRUXELLES
T +32 (0) 2 510 01 41
WWW.ESPACEBLANCHE.BE

De 14h à 18h

Jusqu'au 15.02.15

Marianne Berenhaut,
Photographe : Nicolas Leroy, Assistant : Ludovic Jaunatre
© bowerbirdstudio.wix.com/photo

MARIANNE BERENHAUT
Rangement ordinaire

LES DRAPIERS ASBL
68 RUE HORS-CHÂTEAU
4000 LIÈGE
T +32 (0) 4 222 37 53
WWW.LESDRAPIERS.BE

Je.-sa. de 14 à 18h

Jusqu'au 7.03.15

PIERRE DEBATTY
Grands blancs
Installation *in situ*

CATHÉDRALE ST-MICHEL & GUDULE
&
GALERIE 2016
16 RUE DES PIERRES
1000 BRUXELLES
T +32 (0) 2 502 81 16
WWW.GALERIE2016-MIRA.BE

Du 5.04 au 14. 06.15
(vernissage galerie le 25.04
& finissage Cathédrale le 3.06)

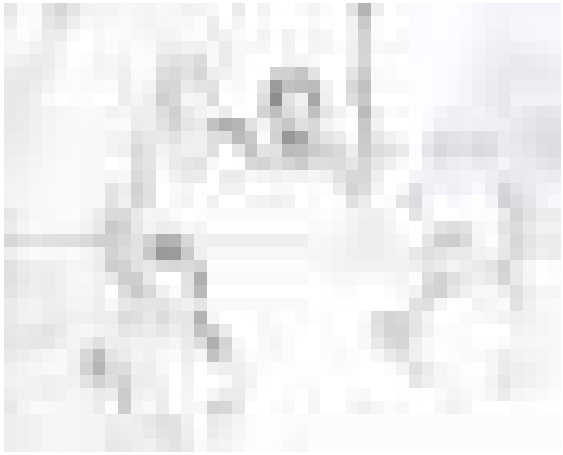
AMÉLIE DE BEAUFFORT
De la poudre aux yeux (dessin)

CENTRE CULTUREL JACQUES FRANCK
94 CHAUSSÉE DE WATERLOO
1060 BRUXELLES
T +32 (0) 2 538 90 20
WWW.LEJACQUESFRANCK.BE

Ma.-ve. de 11h à 18h30, sa. de 14h à 18h30, di. de 14h à 17h et de 19h à 22h30

Jusqu'au 8.03.15

"L'atmosphère créée par les œuvres d'Amélie de Beauffort relève du mouvement, des méandres, de la sinuosité, de la transparence qui n'empêche ni la noirceur ni la disparition. Des volumes noirs tranchés à la main, encrés au rouleau, transformés en volumes par des mouvements de torsion et de retournement, se font miroir noir montrant la présence de l'opacité au revers du brillant. L'arme tranchante importe moins que le lieu du geste fatal et mécanique, ainsi le tapis de découpe deviendra-t-il, par l'encrage, la matrice génératrice d'une série d'impressions sur papier conservant de façon ténue le quadrillage millimétrique, filet de capture du regard. A travers sa dimension topologique, le travail d'Amélie de Beauffort questionne la surface d'inscription, héritière de l'élaboration du dispositif imaginaire. Qu'est-ce que le support, cette "origine du dessin" qui devient ici une surface vivante comme une peau qui se laisse modifier, altérer, outrager ? Entre la perception locale et l'appréhension globale de la pièce, la conjonction d'un continu et d'un discontinu pourtant irréductibles l'un à l'autre se maintient. En dehors des repères habituels "où – quoi – comment", les notions d'intérieur, d'extérieur, de cadre et de centre sont déplacés. Nouer, joindre, mais également écraser, peindre, couper, poinçonner, flécher tracent le cheminement du dessin. Un ordre attache le déroulement du dessin à l'enroulement de la surface. Les dessus – dessous – devant – derrière, sont mobiles et s'échangent."



Bernard Gaube,
Portrait de famille,
© Bernard Gaube, 2014

MAËLLE COLLIN
Shelter

LA PART DU FEU
55 RUE SAINT-GHISLAIN
1000 BRUXELLES

Sa.-di. de 10h à 18h

Du 14 au 22.02.15

PASCAL COURCELLES

GALERIE FRED LANZENBERG
9 AVENUE DES KLAUWAERTS
1050 BRUXELLES
T +32 (0) 2 647 30 15
WWW.GALERIEFREDLANZENBERG.COM

Ma.-ve. de 14h à 19h, sa. de 10h à 19h

Jusqu'au 28.02.15

Edition d'un catalogue *La peinture à son paroxysme*

"Parmi ses ainés, Pascal Courcelles ne nie pas son intérêt pour Riopelle. Chez les deux artistes, les entrelacs et les superpositions de couleurs. La matière n'est pas un but en soi, telle qu'elle l'a été chez Bram Bogaert, mais l'aboutissement d'un tableau qui pourrait n'être jamais terminé. Les couleurs sont de plus en plus employées pures, leur juxtaposition provoque un éclatement, un véritable feu d'artifice et la jouissance est certaine à les faire vibrer. Un tableau qui vous procure du bonheur, c'est suspect. Cela peut faire de l'ombre aux autres. Il pourrait aussi être taxé de légèreté si l'on ne connaissait pas la volonté profonde de l'artiste de nous *enchanter* et de nous entraîner vers le plaisir, démarche loin d'être évidente. Pascal Courcelles est passé par plusieurs périodes. Les fleurs, bien entendu, loin d'être des traités de botanique mais déjà sujets à explosions. Une période où la mer était prédominante et propre à faire éclater les bleus. Des moments où l'œuvre devenait plus graphique, où les reliefs colorés se détachaient sur de larges plages monochromes. Maintenant la couleur envahit à nouveau toute la surface de la toile. Des villes sont suggérées, le jeu des verticales et des horizontales nous rappelleraient Vieira da Silva. La Ville n'est qu'un prétexte ou alors, telle qu'il voudrait la voir, haute en couleurs. Quelques repères, quelques diagonales qui rompent les trajectoires linéaires. Quelques éclats verts, rappel de végétal qu'il a pu explorer précédemment. J'évoque le kaléidoscope. L'œuvre est mouvante, miroitante. Que l'on retourne le tableau, ce à quoi se livre Courcelles pour ajuster l'équilibre de sa composition, l'image sera toujours la même et différente." Fred Lanzenberg

FRANÇOIS DE BRIGODE
Nuages

YOUNG GALLERY
75B AVENUE LOUISE
1050 BRUXELLES
T +32 (0) 2 374 07 04
WWW.YOUNGGALLERYPHOTO.COM

Ma.-sa. de 11h à 18h30

Du 13.02 au 28.02.15

JEAN-LUC FEIXA
Au gré des lignes

FRANÇOIS CORNIL
L'œil du caméléon
Photographie

GALERIE VERHAEREN
7 RUE GRATÈS (PLACE KEYM)
1170 BRUXELLES
WWW.GALERIEVERHAEREN.BE

Me.-sa. de 14h à 18h, di. de 10h à 13h

Jusqu'au 22.02.15

BERNARD GAUBE
Please, try again

ESPACE 21
RIVOLI BUILDING
ENTRÉE RUE DE PRAETERE
690 CHAUSSÉE DE WATERLOO
1180 BRUXELLES

Ma.-sa. de 13h à 18h et sur rdv

Le titre de l'exposition, *Please, try again*, évoque directement ce qui est au centre du travail de l'artiste : le recommencement. Une exposition en deux actes.

Acte 1 - autoportraits

Du 7 au 28.02.15

Acte 2 - peintures récentes

Du 5.03 au 4.04.15

LAURENT IMPEDUGLIA
Glorious Bastards

V2
LE VECTEUR - ORBITALE ASBL
30 RUE DE MARCINELLE
6000 CHARLEROI
T +32 (0) 71 27 86 78
WWW.VECTEUR.BE

Du 6.02 au 14.03.15

Bernard Gaube,
Autoportrait,
© Bernard Gaube, 2014

© Michaël Matthys

"Laurent Impeduglia vit à Liège. Il est diplômé de l'académie Royale des Beaux-Arts où il a étudié la peinture. Il est l'un des membres du collectif Mycose, qui connut ses heures de gloire en Belgique et en France fin des *nineties*, début des années 2000 avec une large production de fanzines et de mini bandes-dessinées. Il enseigne également le dessin à l'Académie Royale de Liège. Ses démarches artistiques explosives lui ont peu à peu permis de s'affirmer en tant que peintre d'envergure internationale. Fasciné par les cultes qui fondent notre société, Laurent Impeduglia fait incessamment allusion à de nombreux mythologismes, héroïsations et iconographies catholiques au cœur de ses tableaux. La fabrication industrielle, le fétichisme de la marchandise, le pouvoir et la culture pop constituent également l'essence de son vocabulaire artistique. C'est grâce à ces représentations populaires que l'artiste peut dresser le portrait d'une société définitivement vide de sens. Le chaos sauvage fortement évoqué sur la toile se porte témoin de son déclin. Le désir de l'artiste de se retrouver en perpétuelle position de combat contre notre civilisation le pousse à en reproduire ses symboles à dessein. Ceux-ci se retrouvent simultanément confrontés à une destruction divine qui confère aux productions de Laurent Impeduglia leur force inouïe."

SOPHIE LANGHOR

Drapery

GALERIE DE L'ESA SAINT-LUC
41 BOULEVARD DE LA CONSTITUTION
4020 LIÈGE
WWW.SAINTLUC-LIEGE.BE

Je.-sa. de 14h à 18h

Du 6.02 au 7.03.15

"Sous le nom générique de *Drapery*, Sophie Langohr propose plusieurs séries d'images qui approfondissent ses travaux antérieurs, relisent ses thèmes privilégiés et cultivent leurs tropismes : la représentation du corps et son usage, entre autres dans la publicité ; les manipulations de l'image ; la dialectique de la surface et de la profondeur, illustrée puissamment par les drapés et les jeux d'apparition – disparition du support original de l'image, mais aussi par la présence récurrente de la peau ; les méandres enroulés de l'histoire de l'art et la façon dont l'esprit conquérant s'y manifeste au profit de puissances religieuses ou mercantiles…"

DAVID LELEU

From East to West

JOZSA GALLERY
24 RUE SAINT-GEORGES
1050 BRUXELLES
T +32 (0) 478 48 77 09
WWW.JOZSAGALLERY.COM

Je.-sa. de 12h à 18h

Jusqu'au 21.02.15

JACQUES LENNEP

Grisailles

Peintures photogéniques

GALERIE 100 TITRES
2 RUE A. CLUYSENAAR
1060 BRUXELLES
T +32 (0) 2 534 03 43
WWW.100TITRES.BE
EDITION100 TITRES ET YELLOW NOW

Je.-di. de 14h à 18h

Du 28.02 au 29.03.15

"Livre en noir et blanc conçu par l'artiste à partir de ses œuvres récentes : les Grisailles (crise… aïe !). Il y met en évidence à travers sa carrière deux concepts concomitants qui l'ont toujours inspiré : ceux d'un art au noir et d'un art qui raconte des histoires."

MICHAËL MATTHYS

Nuits sombres

ÉTÉ 78
78 RUE DE L'ÉTÉ
1050 BRUXELLES
WWW.ETE78.COM

Visites sur rdv (info@ete78.com)

Du 8.02 au 14.03.15

Michaël Matthys présente une adaptation libre du livre de Joseph Conrad *Au Cœur des Ténèbres* (titre original : *Heart of Darkness*). La noirceur et le mystère de l'âme humaine sont au cœur du livre de Conrad mais également au cœur du travail de l'artiste.

SELCUK MUTLU

Longue nuit du chant du nez (1ère partie)

DEHORS - CONTEMPORARY ART WINDOW
159 CHAUSSÉE DE CHARLEROI
1060 BRUXELLES
WWW.DEHORS-ART-WINDOW.BE

Jusqu'au 21.02.15

JOHAN MUYLE

ET IN ARCADIA EGO

YOKO UHODA GALLERY
25 RUE FORGEUR
4000 LIÈGE
T +32 (0) 478 91 05 53
WWW.YOKO-UHODA-GALLERY.COM

Je.-sa. de 12h à 18h, di. de 10h à 14h

Du 6.02 au 15.03.15

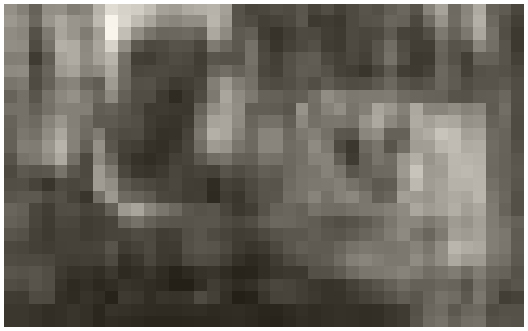
CLAUDINE PÉTERS-ROPSY

GALERIE DÉTOUR
166 AVENUE BOURGMESTRE JEAN MATERNE
5100 NAMUR
T +32 (0) 81 24 64 43
WWW.GALERIEDETOUR.BE

Ma.-ve. de 12h30 à 17h30, sa. de 14h à 18h

Jusqu'au 14.02.15

© Michaël Matthys



MAJA POLACKOVA

MUSÉE DE LOUVAIN-LA-NEUVE
1 PLACE BLAISE PASCAL
1348 LOUVAIN-LA-NEUVE
T +32 (0) 10 47 48 41
WWW.MUSEELLN.BE

Ma.-ve. de 10h à 18h, sa.-di. de 14h à 18h

Du 3.02 au 15.03.15

"Née en Slovaquie, Maja Polackova vit et travaille à Bruxelles depuis 1978. Elle a très vite remplacé ses crayons et pinceaux par des ciseaux et s'est spécialisée dans l'art du collage à partir de papier journal. Patiemment, l'artiste exécute des gestes précis et minutieux pour créer des silhouettes filiformes et contorsionnées. Comme en apesanteur, ces personnages se regroupent en de tourbillonnantes chorégraphies aux rythmes colorés. Apparaissant comme nos propres reflets, ces petits hommes peuvent délivrer plusieurs messages : jubilation, humour, mais aussi solitude, voire tristesse. C'est bien là tout l'intérêt et la complexité des créations de Maja Polackova dont l'expérience contemplative est à découvrir !"

LÉOPOLDINE ROUX

UnitedColors

Intégration
En collaboration avec la société de Logement La Sambrienne
En partenariat avec St.art Tech Management group et Marcel Barattucci, architecte

CITÉ DU CENTENAIRE
6061 MONTIGNIES-SUR-SAMBRE

UnitedColors à la Cité du Centenaire rassemble une trentaine de couleurs trouvées dans les appartements du bâtiment n° 123 de l'avenue du Centenaire avant sa démolition. Les couleurs ont été récoltées par les enfants de l'école des Cités lors d'ateliers. Le bardage est composé de 210 panneaux, peints pour la plupart dans l'atelier de l'artiste.

TERESA SDRALEVICH

Z.A.P. : zone d'affichage provisoire (sérigraphie, affiche, illustration)

LA MAISON CULTURELLE D'ATH
4 RUE DE BRANTIGNIES
7800 ATH
T +32 (0) 68 26 99 99
WWW.MAISONCULTURELLEDATH.BE

Ma. de 14h à 18h et me.-sa. de 10h à 13h et de 14h à 18h

Jusqu'au 28.02.15

"À l'heure où l'affichisme revêt différentes fonctions, cette exposition ouvre le regard sur le sens et la place de cette culture de la communication. Caractérisées par un trait franc et des couleurs vives, les affiches de Teresa Sdralevich offrent à penser autant qu'à voir. L'artiste ouvre le dialogue entre images et mots, des compositions chargées de sens allant à la rencontre du regard critique de chaque citoyen. L'affiche porte sur son dos une histoire à caractère démocratique et affirme une volonté d'expression et de liberté. 'Les affiches de Teresa Sdralevich, qu'elles soient sociales, politiques ou culturelles, donnent à penser autant qu'à voir. L'artiste refuse les évidences du discours univoque, la description explicative, la moralisation. Un travail résulte des intentions qui le firent naître. Quand elles sont originales, il est forcément puissant. Giovanni Anceschi".

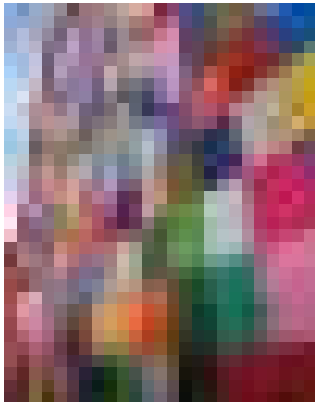
BRUNO TIMMERMANS

Tatouages

MAZEL GALERIE
22 RUE CAPITAINE CRESPEL
1050 BRUXELLES
T +32 (0) 2 850 29 28
WWW.MAZELGALERIE.COM

Du 5.02 au 11.04.2015

Léopoldine Roux,
United Colors,
© Léopoldine Roux



"Bruno Timmermans peut être qualifié de photographe *Digital*. L'acte de photographier sur le vif disparait au profit de l'ordinateur, de la palette graphique et de la retouche numérique. Il incarne ce qui sera indéniablement une bonne part de la photographie du XXIème. Son travail et son esthétique peuvent être réunis sous l'appellation de "tatouage numérique", ses œuvres résultant d'accumulations d'images et de transparences sur un corps ou un visage. Plus personnelle encore que sa série *new Icons* initiée en 2010 dans laquelle il recompose des visages connus à partir d'images issues d'internet, sa nouvelle série *Tatouages* est entièrement réalisée à la palette graphique. Toujours sur fond noir par souci de neutralité, alors que le but recherché consistait à "raconter" la vie d'une célébrité à travers la symbolique des éléments rapportés sur son visage, la série *Tatouages* tente de représenter une population ou une communauté à travers l'art du tatouage et ses codes iconographiques."

PIERRE TOBY
Wilde

GALERIE STEPHANIE JAAX
4 RUE JOSEPH STALLAERT
1050 BRUXELLES
T +32 (0) 474 90 26 53
WWW.GALERIE-STEPHANIE-JAAX.COM

Je.-ve. de 14h à 18h, sa. de 13h à 18h

Jusqu'au 7.03.15

"Pina Bausch en 1985 reprenait, pour une version télévisée, *Cafe Müller* de 78. Elle note lors d'une interview, quelques années plus tard, que lors des répétitions quelque chose ne fonctionnait pas sans qu'elle ne puisse en saisir la raison. Cela concernait la partie de sa chorégraphie ou elle se déplaçait - yeux fermés, accompagnée d'un extrait de *Dido and Aeneas* d'Henry Purcell, Remember me. Elle compris qu'un détail de sa danse avait changé – les yeux fermés étaient orientés droit devant pendant ses répétitions. Hors dans la version de 78, son regard, paupières baissées, se dirigeait vers le bas et non droit devant – ou l'inverse. Car Pina Bausch ne nous le précise pas. Mais ajoute : "*toute la différence était là. D'un coup, tout s'est remis en place. C'est incroyable, l'importance que ça a. Le moindre détail compte. C'est toute une langue, on peut tout lire*". Pierre Toby, octobre 2014

ANTOINE VAN IMPE
Captive Breeding

Fabien Léaustic (FR) (Vitrine Jeune Artiste)

LES BRASSEURS ART CONTEMPORAIN
26/28 RUE DU PONT
4000 LIÈGE
WWW.LESBRASSEURS.ORG

Ma.-sa. de 14h à 18h

Du 3.02 au 14.03.15

"Une distinction s'impose d'emblée afin d'appréhender l'œuvre d'Antoine Van Impe : celle, fondamentale qui existe entre ironie et cynisme. Il s'agit de ne pas confondre le sourire en coin de Van Impe avec le rictus froid que nous donnent à voir certaines œuvres contemporaines. Son regard est empreint de compassion, la dérision se positionnant ici en porte-à-faux vis-à-vis de l'ordre communément accepté des choses. Invitation à l'exploration de chemins de traverse, de parcours accidentés, de dédales jonchés de pièges-surprises, d'objets d'avantage contournés que détournés. Ses marteaux à manches recourbés, évidemment inutilisables comme outils, deviennent une invitation à repenser la fonction des objets usuels, métaphores de notre usage du monde."

THIERRY VERBEECK
The tool

Intervention *in situ*

GARE DE BRUXELLES CENTRAL
1000 BRUXELLES

Jusqu'au 12.04.15

Thierry Verbeeck,
The tool,
Intervention *in situ*, Gare de Bruxelles Central, 2015

WILLY VERGINER
Théâtre de l'absurde

MUSÉE IANCHELEVICI
21 PLACE COMMUNALE
7100 LA LOUVIÈRE
T +32 (0) 64 28 25 30
WWW.IANCHELEVICI.BE

Du 29.03 au 14.06.15

"Cette exposition consacrée au sculpteur italien Willy Verginer (1957) s'inscrit dans un nouveau cycle de biennales initié en 2013. Il prévoit d'inviter un sculpteur reconnu sur la scène internationale, dont le travail permet des rapprochements avec l'œuvre d'Idel Ianchelevici qui constitue la collection permanente du musée. Willy Verginer produit une œuvre forte. Le sculpteur sculpte dans des troncs d'arbre des personnages hyper réalistes de tailles humaines. Avec une précision et un sens du détail saisissant, il met en scène des individus ordinaires qu'il associe parfois à des objets significatifs ou des animaux. L'artiste a su se dégager de la tradition de la sculpture sur bois pour entrer dans un processus pleinement contemporain. En observateur du monde, l'artiste italien traite des questions de société, notamment des préoccupations environnementales, conceptualisées en des installations souvent très impressionnantes."

NICOLE VERHEYDEN
Muscan

GALERIE L'ESTAMPILLE
75 RUE DE PAVIE
1000 BRUXELLES
T +32 (0) 477 75 37 17
WWW.ESTAMPILLE.BE

Me.-sa. de 18h à 20h

Jusqu'au 28.02.15

PASCAL WINKEL
Photographies

GALERIE LE PARC
16 RUE CARPAY
4020 LIÈGE-DROIXHE

CINÉMA CHURCHILL
20 RUE DU MOUTON BLANC
4000 LIÈGE

Jusqu'au 28.02.15

PIERRE REBUFY
Sterile (white cube)

JIMMY RUF
Transhistorical leisure damage (black cube)

ARCHIRAAR GALLERY
31A-35 A RUE DE LA TULIPE
1050 BRUXELLES
T +32 (0) 479 58 46 60
WWW.ARCHIRAAR.COM

Ma.-sa. de 13h à 18h

Jusqu'au 14.02.15

LUC VAN MALDEREN
Une exposition en deux actes

LVM ACTE I CENTRE D'ART DE ROUGE-CLOÎTRE
4 RUE DE ROUGE-CLOÎTRE
1160 BRUXELLES
T +32 (0) 2 660 55 97
WWW.ROUGE-CLOITRE.BE

Me.-di. de 14h à 17h

Du 13.02 au 12.04.15

LVM ACTE II LA FONDERIE, MUSÉE BRUXELLOIS DES INDUSTRIES ET DU TRAVAIL
27 RUE RANSFORT
1080 BRUXELLES
T +32 (0) 2 410 99 50
WWW.LAFONDERIE.BE

Ma.-ve. de 10h à 17h, we et jours fériés de 14h à 17h

Du 26.04 au 4.10.15

"L'*Acte I* sera consacré au processus créatif de l'artiste : l'élaboration du vocabulaire plastique et ses innombrables déclinaisons. Toutes les étapes de la construction de son univers : carnets, calques, peintures, sérigraphies y seront abordées dans sa profusion dialectique, sa sobriété conceptuelle et sa sensualité. Une vie de création au service de la ligne ! L'univers de Luc Van Malderen sera librement réinterprété par les étudiants actuels de l'atelier de communication graphique et visuelle de La Cambre. Quant à l'*Acte II*, il se concentrera sur l'élaboration de l'abécédaire des formes dans l'œuvre de Luc Van Malderen, de ses photographies de sites industriels jusqu'à la mise en volume de ses créations par Michel Michiels. Au-delà du constat photographique, les œuvres révèlent une multiplicité d'interprétations inventées fondant un univers coloré, linéaire et juvénile."

GAUTHIER HUBERT & GUDNY ROSA INGIMARSDOTTIR
"maison à vendre"

Sous commissariat de Sven Vanderstichelen

70 RUE DAUTZENBERG
1050 BRUXELLES
T +32 (0) 495 77 33 33
WWW.AKA.EVENTS

Me.-di. de 14h à 18h

Tous les jours durant Artbrussels de 10h à 18h

Preview le 15.04 de 14h à 18h
Du 15 au 27.04.15

"Une maison de maître en vente ayant conservé les traces de ses anciens occupants est investie par deux artistes en couple. Leurs œuvres se côtoient et se répondent alors que plastiquement tout les oppose. Les liens se sont créés au fil des années par le dialogue et l'observation de l'un et l'autre. C'est dans l'attitude et le processus mais non dans sa forme, que leur travail se complète et se fait écho. Cet habitat devient, le temps de l'exposition et durant les deux mois qui précèdent, un lieu de juxtaposition et non de confrontation."

ANN VERONICA JANSSENS & MICHEL FRANCOIS
Philaetchouri

Sous commissariat de Guillaume Désanges
Cycle *Des gestes de la pensée*

FONDATION D'ENTREPRISE HERMÈS
LA VERRIÈRE
50 BOULEVARD DE WATERLOO
1000 BRUXELLES
T +32 (0) 2 511 20 62
WWW.FONDATIONDENTREPRISEHERMES.ORG

Du 6.02 au 30.05.15

LYSIANE BOURDON & WALTER VLEUGELS
United Belgian Artists

CRYPTE HOF VAN REYHOVE
22 ONDERSTRAAT
9000 GAND

Ma.-di. de 10h à 18h

Du 3 au 19.04.15

"Depuis les années quatre-vingt, Walter Vleugels puise son inspiration dans le quotidien. Les formes qui se trouvent sur la nappe de la salle à manger, les arabesques du papier peint, les carrelages, les dessins géométriques qui ornent l'essuie kitch, tout ceci l'inspire pour réaliser des peintures à l'huile abstraites. Parfois reconnaissables, parfois tellement stylées que ses toiles deviennent des œuvres modernistes. Il se considère comme un peintre conceptuel et traditionnel à la fois… Lysiane Bourdon crée des installations autour de ses rêves qu'elle note chaque nuit sur des papiers et des carnets à la frontière de son lit. Ce matériau onirique sert de base à des objets poétiques fait de matériaux divers et de techniques mixtes, tels des portes d'entrée pour cet univers nocturne. Ensemble, ils ont créé *United Belgian Artists*."

FRANÇOIS HUON ET SES AMIS

GALERIE DES COLLINES
79 RUE DU MOULIN
5680 VAUCELLES
T +32 (0) 496 952 413
WWW.GALERIEDESCOLLINESHUBERT.COM

Sa.-di. de 13h30 à 17h00 et sur rdv

Du 14.03 (vernissage) au 19.04.15

"François Huon est un insatiable inventeur de formes. Il a mis au point une méthode simple qui lui permet de ne jamais tomber à court. Une observation quelque peu attentive des œuvres livre la clé et le reste est un plaisir de

la découverte constante. Le système lui permet même de travailler à plat, en peinture, en grand et petit format, en relief, au mur, en volume, au sol, en couleur ou en noir et blanc, de manière très stricte et construite ou plutôt ludique...: les variantes ne manquent point. En développant depuis quelques années cette pratique, l'artiste ne se limite point à un jeu plastique brillant, il montre que tout est variable, interprétable, arrangeable, changeant, que le chaos apparent peut encore être une forme d'ordre et que rien n'est définitivement figé. Le monde tourne, surprend et se modifie." Claude Lorent

PIERRE-POL LECOUTURIER & SYBILLE DELIGNE

Le temps qui est là

PLAGIARAMA
GALERIE RIVOLI, ESPACE C24
690 CHAUSSÉE DE WATERLOO (ENTRÉE RUE DE PRAETERE)
1180 BRUXELLES
T +32 (0) 486 94 30 04
WWW.PLAGIARAMA.COM

Je.-sa. de 14h à 17h et sur rdv
Jusqu'au 21.02.15

Futur Archaïque

Sous commissariat d'Yves Mirande
Exposition produite par le CID et le mudac

CID – CENTRE D'INNOVATION ET DE DESIGN
82 RUE SAINTE-LOUISE
7301 HORNU
T +32 (0) 65 61 38 53
WWW.CID-GRAND-HORNU.BE

Du 25.01 au 19.04.15

"L'exposition *Futur archaïque* met en scène le lien qui existe aujourd'hui entre le futur, immédiat, proche ou lointain, et le passé, l'archaïque – au sens de retour aux fondamentaux (*archè* en grec signifiant *au commencement*). Et ce à travers le design. Elle met ainsi en évidence la façon dont les designers jeunes – mais aussi moins jeunes – créent des objets révélateurs de nos racines malmenées par la modernité. Les XIX^{ème} XX^{ème} siècles ont vu l'avènement puis la consécration du design. Une évolution qui s'étend de la révolution industrielle et sa possibilité de fabriquer en série – la chaise de bistrot de Thonet est la première à être industrialisée – et du mouvement arts & crafts jusqu'à l'explosion du design d'après-guerre. Pour autant, la modernité – celle du progrès, de la raison, de la rationalisation – a fait perdre au fil du temps aux objets une valeur intrinsèque. Leur essence ! Et une certaine forme d'aura. Tant dans une voie d'épure – digne de l'école d'Ulm dont Roger Tallon disait : "*Si Ulm avait continué, on aurait probablement abouti à une formalisation univoque allant dans le sens du "non-objet" dans une complète absence de visibilité*" que dans celle d'une surenchère de matière, de forme, etc. Le design s'est quelque peu vidé de son sens voire de ses sens. Aujourd'hui, des changements fondamentaux s'opèrent ! Plutôt que de négativer nos racines, les mettre de côté voire les renier, force est de constater que les créatifs – les artistes, les architectes – et a fortiori les designers travaillent avec elles, s'en accommodent et créent des objets étonnants totalement novateurs. C'est le cas de l'outre du duo de designers Formafantasma faite à partir de panse de bœuf ou les sièges aux formes caverneuses et suggestives d'Atelier Van Lieshout… Des objets qui éclairent sur des envies sociétales encore souterraines mais émergeantes dans tous les domaines. Présenté comme une exposition tonique qui explore la réapparition de ces formes archaïques dans le design, ce projet porte également en filigrane un regard sociologique sur ces envies émergentes mais essentielles de se reconnecter à nos racines."

ROMAIN CADILHON

Brisants

GALERIE
THOMAS MAZZARELLA
De l'an 2000
NEW SPACE
Lore Stessel
Gestures

ROTONDA
JELENA VANOVERBEEK
Night Shot
PIAZZA

ROSSICONTEMPORARY
RIVOLI BUILDING, GROUND FLOOR # 17
690 CHAUSSÉE DE WATERLOO (ENTRÉE RUE DE PRAETERE)
1180 BRUXELLES
T +32 (0) 486 31 00 92
WWW.ROSSICONTEMPORARY.BE

Je.-ve. de 13h à 17h, sa. de 14h à 18h et sur rdv
Jusqu'au 14.03.15

Philippe Jaccottet, une transaction secrète

Photographies d'Alain Janssens et de Jean-Louis Vanesch, reliures de Camille Boisaubert, Yves Demanche, Evelyn Fischer, Muriel Gerhart, Rolande Guillaume, Annick Hubrecht, Christiane Lontie & Véronique Van Mol

CFC-ÉDITIONS
14 PLACE DES MARTYRS
1000 BRUXELLES
T +32 (0) 2 227 34 03
WWW.CFC-EDITIONS.BE

Ma.-sa. de 10h à 18h
Jusqu'au 28.02.15

"À l'occasion de la sortie du volume des Œuvres de Philippe Jaccottet en Pléiade, la librairie Quartiers Latins s'associe avec la librairie Tropismes pour proposer, cet hiver 2015, un hommage à l'écrivain. Celui-ci prendra diverses formes : aux cimaises, les photographies de Jean-Louis Vanesch et Alain Janssens, photographes mais aussi lecteurs fervents, depuis de nombreuses années, des textes du poète. Leurs propositions d'images constituent l'écho de ces lectures, en rien une illustration, mais plutôt une imprégnation, une méditation… Un partage sensible. Noir et blanc. Dans les vitrines, quelques relieurs accompagnent, habillent leur lecture (pour certains, leur découverte des écrits de Philippe Jaccottet) : emboîtages, pleins cuirs, annotations et ornementations qui suggèrent toute en délicatesse comment l'acte de lire peut se révéler un acte esthétique."

JACKY LECOUTURIER (PHOTOGRAPHE), CLÉMENCE VAN LUNEN, EMILE DESMEDT & GERALD DEDEREN (SCULPTEURS), BAUDOUIN OOSTERLYNCK (ARTISTE DU SON)

QUAI4 GALERIE
4 QUAI CHURCHILL
4020 LIÈGE
T +32 (0) 476 91 28 01
WWW.QUAI4.BE

Je.-sa. de 15h à 19h et sur rdv
Jusqu'au 1er.03.15

ARTHUR AESHBACHER, ANDRÉ PIERRE ARNAL, GUILLAUME AUBRY, ELVIRE BONDUELLE, FILOMENA BORECKA, ROB BUELENS, ALDO CAREDDA, PIERRE CLERC, ADRIEN DAX, MARC DEL PIANO, ELZO DURT, MICHÉLE GIGNOUX, PATRICE HAMEL, TSUYOSHI HIRANO, ORIE INOUE, CHLOÉ JULIEN, MICHÈLE KATZ, IDA KARSKAYA, LENE KEUNEN, JIRI KORNATOVSKY, CLAUDE LAGOUTTE, AMANDINE LEVY, CHRISTEL MORTIER, KOEN MULLER, LÉA NAHON, VINCENT PEAL, BERTRAND PLANES, CHRISTIAN ROSE, EMILIE SÉVÈRE, PHILIPPE SOUSSAN, EDOUARD TAUFENBACH, TRISTAM, ANDRÉ VILLERS, PHILIPPE WATY

Needs // Desires

RIVOLI BUILDING - GROUND FLOOR #15 #16
690, CHAUSSÉE DE WATERLOO
1180 BRUXELLES
T +32 (0) 484 32 64 74

Je.-sa. de 14h à 18h et sur rdv
Contact : Rosalie Mortier
rm@galerie-intuiti.com
Jusqu'au 28.02.15

"La galerie Intuiti, –qui représente en Belgique près de trente artistes internationaux–, guide les amateurs d'art contemporain dans son espace bruxellois selon deux approches, deux axes complémentaires délibérément éclairants : *The bachelor's collection* et *Cherry on the cake*. Le premier, au rez-de-chaussée, permet d'initier le collectionneur débutant en exposant de jeunes artistes accessibles et séduisants, une avant-garde élégante et généreuse. Le second, à l'étage, propose une sélection rigoureuse et originale de pièces dont la notoriété de leurs auteurs en feront le point d'orgue d'une collection déjà construite. Les galeristes-curateurs, Christophe Gratadou, Stéphane Mortier et Rosalie Mortier entendent l'art dans un esprit de curiosité, d'anticipation, de plaisir et d'inspiration. En mouvement !" Pascale Geoffrois

THOMAS BERNARDET, JONNY BRIGGS, DAVID DEBEYTER, WARD HEIRWEGH, CHARLOTTE LYBEER, KATRIN KAMRAU, LIAM SINGELYN, ALDA SNOPEK, SARAH VAN MARCKE

A specter from the land of If #3

LAAR 12
2140 ANVERS
T +32 (0) 485 49 32 04
WWW.STILLL.BE

Me.-sa. de 14h à 18h
Jusqu'au 20.02.15

CATHERINE ANGELINI & BERNARD BOIGELOT, ELODIE ANTOINE, BILAL BAHIR BADR, MICHEL BARZIN, NADIA BERRICHE, CORENTIN BINARD & PIET RODRIGUEZ, ANNICK BLAVIER, GISÈLE BONIN, MARINA BOUCHEI, GAETAN CHEKAIBAN, SABINE DE CREEFT, THÉRÈSE DE RUYT, CLAUDINE EVRARD, GÉRARD FROMANGER, FRANÇOIS HUON, PETER KLASEN, ANNEKE LAUWAERT, CHRISTOPHE LOUERGLI, LUC NOEL, ROMINA REMMO, RAOUL RODIGUEZ AGUILAR, ANDREA SERAFINI, LIEVE SNELLINGS, IGOR TISHIN, MONIQUE TRANSON & ADRIEN VERSAENPIERR

CHECKPOINT, au-delà des frontières

CHAPELLE DE BOONDAEL
10 SQUARE DU VIEUX TILLEUL
1050 BRUXELLES

Je.-di. de 14 à 19h
Jusqu'au 22.02.15

"Le premier signe visible du partage du territoire est la frontière. Elle est le thème de la première exposition : *Checkpoint, au-delà des frontières*. La frontière, les frontières sous leurs différentes formes : frontières physiques bien sûr avec les douanes, barrières, caméras, contrôles d'accès, surveillances renforcées, mais aussi les frontières naturelles avec les mers et océans infranchissables et dont l'horizon nourrit tellement de rêves pour bon nombre de peuples. Les frontières autres aussi : frontières linguistiques, frontières religieuses,… Les notions de départ sans retour, de réfugiés, d'expatriation, de déplacements, sont autant de source d'inspiration pour les artistes."

10ème Biennale internationale de Gravure contemporaine

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LIÈGE (BAL)
(SALLE SAINT-GEORGES)
86 FERONSTRÉE
4000 LIÈGE
T +32 (0) 4 221 89 16
WWW.BEAUXARTSLIEGE.BE
WWW.LESMUSEESDELIEGE.BE

Ma.-di. de 10h à 18h
Du 27.03 au 24.05.15

Edward BATEMAN,
Five Anomalies : Specimen n°1,
impression au pigments et construction 3D, 2014
© E. Bateman, USA

PRIX

Prix Découverte 2015
Le Centre d'Art de Rouge-Cloître organise tous les deux ans un concours d'arts plastiques résolument orienté vers l'art contemporain. Celui-ci est doté d'un prix de 2.000 euros et offre également une exposition individuelle dans le courant de l'année qui suit la date de proclamation du prix. Le concours est accessible à tous les artistes belges ou résidents en Communauté française depuis trois ans au moins.

>Le dépôt des œuvres (deux œuvres et un dossier de présentation) aura lieu le **16.03.15** à l'Administration communale d'Auderghem, 12 rue Idiers, 6ème étage, 1160 Bruxelles. Pour tout renseignement complémentaire : Centre d'Art du Rouge-Cloître, 4 rue du Rouge-Cloître, 1160 Bruxelles – www.rouge-cloitre.be

Prix de l'Académie royale de Belgique
- Concours en création artistique 2015
Ce prix doté de 2 x 1.250 euros se propose d'envisager, d'une part, trois œuvres picturales bidimensionnelles et, d'autre part, cinq œuvres bidimensionnelles relevant de toute technique d'impression et de reproduction. Le format maximum des œuvres ne doit pas dépasser 200 × 200 cm.

> En prenant préalablement rdv, les candidats apporteront le **1.04.2015**, leurs œuvres et un dossier comprenant un cv et une documentation montrant l'évolution du travail en général.

- Prix Emma du Cayla-Martin (Peinture)
D'un montant de 2.000 euros, ce prix est destiné à encourager ou à récompenser, tous les deux ans, l'œuvre d'un peintre belge ou étranger qui n'a pas encore été couronné par l'Académie.

> En prenant au préalable rdv, les candidats apporteront à l'Académie, le **6.05.15**, trois œuvres, un cv et une documentation sur l'évolution de leur parcours artistique.

- Prix Marcel Hastir
D'un montant de 1.500 euros, ce prix est destiné à récompenser un artiste plasticien, auteur de portraits sculptés. Parmi les critères d'appréciation, il y a lieu de prendre en considération la valeur psychologique relative à la personnalité représentée et contenue dans l'œuvre. Ce prix biennal est décerné à tous les artistes issus d'un pays membre de la Communauté européenne.

> Les candidats au prix sont invités à déposer trois œuvres, un cv et une documentation illustrée relative à leur parcours artistique, le **1.07.15** en prenant préalablement rdv.

- Prix Jos Albert
Ce prix doté de 2.000 euros est destiné à encourager annuellement l'œuvre d'un artiste plasticien de tendance figurative ressortissant d'un pays de l'Union européenne ou domicilié en Belgique.

> Les candidats doivent apporter à l'Académie, le **4.11.15**, trois œuvres, un cv et la documentation sur leur œuvre, en prenant préalablement rdv.

- Prix Laure Verijdt (Céramique d'art)
La Fondation Homès-Van Schoor a créé en 2004 deux Prix quinquennaux Laure Verijdt qui seront octroyés alternativement. Le premier est consacré à la céramique de création et, le second, à la céramique utilitaire. Les œuvres auront été réalisées par un artiste belge travaillant en Belgique ou issu d'un pays de la Communauté européenne et âgé de moins de 50 ans au 1.11.10.

> Le candidat doit déposer un dossier circonstancié et une œuvre originale ne dépassant pas 50 cm de hauteur et présentant des qualités techniques certaines. Le dossier présenté doit comprendre l'information relative à la production, les projets en cours et tous les renseignements bio-bibliographiques. Les candidats prendront rendez-vous pour apporter leur œuvre et leur documentation au palais des Académies le **4.11.15**. Pour toute information complémentaire et prise des rdv : Béatrice Denuit, Académie royale de Belgique, Palais des Académies, 1 rue Ducale, 1000 Bruxelles, T +32 (0)2 255 22 21 – beatrice.denuit@academieroyale.be

Prix européen des Arts appliqués
Ce concours s'adresse à tous les créateurs résidant dans un pays d'Europe et se décline en trois catégories :
Le Prix des Maîtres d'art, doté de 3.500 euros et décerné à un artiste d'au moins 35 ans au 1.10.15
Le Prix Jeune Talent, doté de 3.000 euros et décerné à un créateur âgé de moins de 35 ans au 1.10.15
Le Prix Mons 2015, doté de 3.500 euros et décerné à un créateur faisant preuve d'innovation dans le processus de réalisation de ses œuvres.

> La date limite d'envoi du bulletin d'inscription et du dossier de candidature a été fixée au **15.02.15**. Pour tout renseignement complémentaire, il convient de se reporter au site : www.wcc-bf.org

Prix Georges Collignon
Le Lions Club Liège Val Mosan organise un prix biennal de peinture doté de 3.000 euros à la mémoire de son ancien membre Georges Collignon, décédé en 2002. Ce prix est destiné à encourager un(e) jeune artiste (moins de 40 ans au 1er juin 2015) domicilié(e) en Belgique, à poursuivre sa carrière en lui attribuant une somme d'argent et en lui offrant une participation à l'exposition (Salle Saint-Georges, Musée des Beaux-Arts de Liège, du 9.10 au 29.11.15) des œuvres des candidats sélectionnés sur dossier. La sixième édition du Prix Georges Collignon, organisée en collaboration avec le Centre wallon d'Art contemporain "La Châtaigneraie", le Musée en Plein Air du Sart-Tilman et l'Echevinat de la Culture & de l'Urbanisme de la Ville de Liège, se tiendra en octobre 2015.

> La remise du prix aura lieu le 8.10.15, au Musée des Beaux-Arts de Liège (Féronstrée, 86, B-4000 Liège), où seront exposées trois œuvres de chaque artiste sélectionné. La date limite d'inscription a été fixée au **17.06.15**. Pour tout renseignement, il convient de contacter, Pierre Henrion (p.henrion@ulg.ac.be)

APPELS

Le Service des Arts plastiques lance un appel relatif au secteur de la mode et du design.

> Les demandes d'aide au prototypage et à la recherche de projets menés en 2016 sont à remettre entre le **1.09** et le **31.12.15**. Les demandes de soutien pour l'organisation d'une manifestation, d'une résidence ou l'acquisition de matériel en 2015 seront, quant à elles, remises entre le 5.01 et le 31.03.15. Pour tout renseignement complémentaire, il convient de se rendre sur le lien suivant : www.artsplastiques.cfwb.be

Appel à projets : Festival international *Millenium* des web-documentaires
Cette année, le festival aura lieu du 20 au 28.03.15, année clef pour les objectifs du millénaire. La compétition internationale proposera, dès lors, un regard sur les grands enjeux de notre monde contemporain.

> Vous pouvez dès à présent inscrire vos web-documentaires sur le site internet de la structure jusqu'au **10.02.15**. Le règlement ainsi que le formulaire d'inscription sont en ligne sur : www.festivalmillenium.org. Si vous êtes sélectionné parmi les deux ou trois meilleurs projets de web-doc, vous pourrez défendre votre idée devant un jury de spécialistes et recevoir leurs conseils pour sa réalisation. Le vainqueur gagnera un accompagnement personnalisé par des spécialistes ainsi qu'une mise en ligne de son web-doc sur le site du quotidien *Le Soir* de même qu'une mise en avant par la plateforme KissKissBankBanK. Les projets sont à envoyer à l'adresse : contact@milleniumwebdoc.org.

Appel à candidatures : OMNIA VANITAS
Cet appel propose aux artistes de traduire leur perception de la mort ; la leur, celle d'un proche ou celle de l'inconnu, douce ou violente, attendue ou injuste, espérée ou désespérante. Si la mort est sérieuse, l'évoquer peut procéder d'un autre registre. Bref, l'humour, la dérision et l'ironie ne seront pas bannis, loin s'en faut. La discrétion, non plus. Cet appel s'adresse aux créateurs des pays de l'Union européenne. Toutes les disciplines des arts appliqués seront admises, ainsi que celles du design, de la photo, du stylisme, et du tatouage,…
Une commission de sélection sera mise sur pied laquelle examinera les dossiers de candidatures qui comprendront :

- Un cv d'une page au maximum
- Deux photos par oeuvre proposée, libres de droits, prises sous deux angles différents et sur fond neutre, en haute résolution (300 dpi, format .jpg, minimum. 20 x 15 cm).
- Un document de format Word reprenant la légende complète des photos
- Un texte de format Word explicatif du travail présenté ainsi que la démarche du candidat.

Ces documents seront envoyés au WCC-BF, exclusivement via le site www.wetransfer.com et à destination de johanneschadron@wcc-bf.org, pour le **20.03.15** au plus tard. Les oeuvres seront livrées au frais de l'artiste à l'adresse : WCC-BF, Les Anciens Abattoirs, 17/02 Rue de la Trouille, 7000 Mons, du lu. au ven., de 9h30 à 16h30 entre le 28 et le 30.09.15 Tout renseignement complémentaire peut être obtenu auprès de Johanne Schadron, chargée de projet au WCC-BF – T +32 (0) 65 84 64 67 johanneschadron@wcc-bf.org www.wcc-bf.org

Appel à candidatures : Résidences 2015
Chargée de nouvelles missions pour la période 2013-2016, l'asbl Orbitale, pilote de ce vaste projet, aborde de nouvelles perspectives en terme de diffusion, de production et de médiation. Continuer à valoriser la jeune création contemporaine et toucher le plus large public deviennent donc des priorités incontournables. Pour ce faire, l'équipe du Vecteur proposera en 2015 un second cycle de résidences artistiques au sein de sa structure. L'artiste sélectionné sera invité à créer une ou des oeuvres originales lors de sa résidence. Ces dernières feront l'objet d'une exposition proposée au V2, espace d'exposition du Vecteur, en fin de période. Outre soutenir la jeune création contemporaine, l'équipe de l'asbl Orbitale souhaite également susciter l'intérêt des habitants pour le terreau

culturel local par le biais de l'art contemporain et de rencontres avec les artistes résidents. La résidence s'avère donc ici être non seulement un outil de médiation mais également d'identification du lieu par le public en tant que structure de création et de médiation ouverte à tous. Chacun des artistes résidents sera amené à proposer un plan d'action et de création concret à l'asbl Orbitale. Celui-ci pourra passer par l'édition d'un ou plusieurs supports, par la préparation d'une exposition touchant aux arts plastiques, performatifs ou encore audiovisuels. Aucun canevas spécifique n'est cependant imposé, raison pour laquelle l'auteur et la structure d'accueil devront élaborer ensemble un échéancier précis prenant en compte le temps et les moyens disponibles. Il est évident qu'Orbitale et le jury de sélection se penchera davantage sur les candidatures proposant une démarche concrète en terme de médiation par le biais d'ateliers et de rencontres à destination d'un public le plus large possible. Sera également pris en considération une proposition de projet d'exposition qui débutera à l'issue de la résidence. Enfin, le comité de sélection sera davantage réceptif aux candidatures des artistes disposés à créer un support témoignant de leurs démarches artistiques entreprises lors de leur séjour au Vecteur. Celles-ci pourront faire l'objet d'une publication, même en tirage limité. La résidence proposée s'étalera du 17.08 au 18.09.15. L'exposition qui en émanera prendra ses quartiers au V2 du 18.09 au 24.10.15. Un espace de travail personnel et sécurisé sera mis à disposition du résident de même qu'un l'appartement. L'asbl Orbitale s'engagera à prendre en charge les frais suivants : 500€ de frais séjour pouvant inclure des frais de déplacement et des dépenses ménagères, 1.500 euros de frais de production pouvant inclure les matières premières et fournitures artistiques nécessaires à la création, 500 euros de montage pour l'exposition, 500 euros de transport d'oeuvres & assurances. Les frais liés à la communication web, papier et postale autour de la résidence et du vernissage qui en découlera seront pris en charge par l'asbl hors de ces postes.

> Les candidats sont invités à envoyer leur dossier de candidature au format pdf pour le **2.06.15** au plus tard. Pour tout renseignement complémentaire : Romain Voisin, Le vecteur/ASBL ORBITALE, 30 rue de Marcinelle, 6000 charleroi – T +32 (0) 71 278 76 78 – (0) 495 51 17 45 – romain@vecteur.be – www.vecteur.be

Appel à projet artistique pour les - de 35 ans

La Centrale for contemporary art ouvrira au printemps prochain un espace laboratoire (70 m² sur 2 niveaux) au 16, place Sainte-Catherine dédié à la création émergente.

> Télécharger infos et conditions sur www.centrale-art.be – Infos : javier.rebora@brucity.be

Le jury international du Young Belgian

RÉSULTATS

Art Prize a retenu 10 finalistes : **Hamza Halloubi**, **Katrin Kamrau**, **G. Küng**, **Lola Lasurt Bachs**, **Hana Miletic**, **Max Pinckers** & **Michiel Burger**, **Emmanuelle Quertain**, **Emmanuel Van der Auwera**, **Hannelore Van Dijck** et **Floris Vanhoof**. Les 10 artistes nominés sont invités à réaliser une nouvelle œuvre ou à présenter des œuvres récentes existantes pour l'exposition au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles.

Lauréats des Prix de l'Académie des Arts de Belgique

Le Prix Paul Artôt de Peinture est attribué à **François Jacob**, le Prix Gustave Camus à **Françoise Vigot**, une mention est octoyée à **François Chenut**, le Prix Charles Caty revient à **Laurent Duvinage**, le Prix Louise Dehem a été octroyé à **Florent Lamouroux**, le Prix Jules Raeymaekers à **Michel Leonardi** et le Prix Georges De Hens d'Architecture au **Bureau Brisac-Gonzalez LTD**.

Le Prix du Luxembourg 2014 a été attribué à **Katherine Longly** pour son projet **Rotten Potato**, une mention a été octroyée à **Audrey Laurent**.

Le Prix d'architecture contemporaine de la commune d'Uccle a consacré son premier prix pour la catégorie "Nouvelles constructions" au **bureau Vanden Eeckhoudt-Creyf** architectes pour la construction originale et aboutie d'une maison unifamiliale de 4 façades dont les structures métalliques ont permis d'étonnants porte-à-faux. Deux mentions ont également été attribuées : l'une au **bureau l'Escaut Architectures** pour l'intégration délicate d'un atelier dans un îlot intérieur, l'autre à **ZAmpone Architectuur** pour avoir notamment créé une grande modularité ludique dans l'aménagement des espaces intérieurs d'une nouvelle crèche. Le prix spécial du jury revient à **Exar architecture** qui a réussi à intégrer au tissu urbain existant les éléments contemporains de sa construction.

Idill#3, l'International dance online short film festival a couronné notamment **Paysage** de **Charlotte Marchal** et **Maïté Jeannolin** (Maroc/Belgique) (Idill Main Prize), **What if…**de **Yentl de Werdt** et **Bhumika Parekh** (Inde/Belgique) (Prize for a particular eye).

Titus Simoens est le lauréat du concours Monography series award Nikon-Bozar #2

Les Trois lauréats des Prix Coup de cœur 2014 des amis de la Cambre sont **Myung-Joo Kim** (option céramique), **Thomas Billas** (option Design industriel) et **Justine Boujerol** (option scénographie).

Les lauréats du concours Tremplin 2014 sont **Marie Jambers** (Prix de la Loterie Nationale), **Hugo Delautre** (Prix du WCC) **Charlotte Simonis** (Prix de la Maison du Design) et **Sarah Lorenzo** (Prix Materio).

Marina Bautier a été désignée Designer of the Year par un jury composé de représentants de la Biennale Intérieur et du Weekend Knack Le Vif, l'initiateur du prix.

Le Prix du Hainaut des arts plastiques 2014 a été octroyé à **Loïc Desroeux**.

© Marina Bautier

Carine Vermaercke est la lauréate du Prix des Arts de Woluwé-Saint-Pierre 2014.

Le Prix Raymond Flagothier a été remis à **Sophie Langohr**.

Les lauréats du mécénat Spes 2015 sont **Anne De Gelas** (photographe), **Olivia Mortier** (sculpteur), **Chantal Peten** (illustratrice), **Gilles Collard** (auteur et philosophe), **Geneviève Damas** (auteur, comédienne et metteur en scène), **Harry Szpilman** (poète) et **Sheva Tehoval** (soprano).

Le Prix Triennal Ianchelevici d'Intégration de Sculpture monumentale à l'Urbanisme à été remis à **Patrick Corillon**.

Le premier prix de la création 2014 est revenu à **Sophie Legros**, le second à **Thierry Grootaers**, deux mentions ont été décernées à **Sheila De La Perez** et **Fabian Rouwette**.

Félicie Eymard Ericsdóttir est la lauréate du prix MAD SURPRIZE – Prix du jeune design belge 2014

François Jacob, **Adrien Lucca**, **Benjamin Monti** sont les lauréats 2014 du Prix des jeunes artistes (exposition jusqu'au 13.02.15 au Parlement de la Fédération Wallonie-Bruxelles, Hôtel de Ligne, 72 rue royale, 1000 Bruxelles)

DÉCRET DES ARTS PLASTIQUES

Le décret du Gouvernement de la Fédération Wallonie-Bruxelles relatif aux arts plastiques est entré en vigueur le 1er janvier 2015. Ce nouveau décret s'applique aux secteurs des arts plastiques contemporains (toutes disciplines confondues), de la mode, du design, de l'architecture et des arts numériques. Les dispositions du décret s'inscrivent dans la continuité des modalités d'attribution des subventions jusqu'ici allouées par la Fédération Wallonie-Bruxelles aux opérateurs du secteur des arts plastiques contemporains. Quatre formes de soutien sont ainsi officiellement instituées : la bourse, le soutien ponctuel, la convention et le contrat-programme.

> Le décret est à consulter sur le site www.gallilex.cfwb.be