81

CHRONIQUE
DES ARTS PLASTIQUES
DE LA FÉDÉRATION
WALLONIE-BRUXELLES

2ème
QUADRIMESTRE
2020

L'ART MEME

EDITO

Dès la fin des années 60, par sa position géographique centrale due à la modification de la topographie artistique de l'époque au bénéfice du Nord de l'Europe, Allemagne et Pays-Bas en particulier, Bruxelles se révéla un centre d'observation privilégié des pratiques conceptuelles, en ce compris étasuniennes. Ce numéro revient sur cette période qui, déjà, fait histoire, au travers de ses moments-clefs, de ses événements phares et, surtout, de quelques-unes parmi ses personnalités les plus emblématiques. Loin d'être exhaustive, cette plongée dans la scène internationale bruxelloise en appelle, d'ores et déjà, de nouvelles, à livrer en de prochaines éditions.

Lorsque nous titrions notre dernier dossier "L'art à l'épreuve du réel", consciente de la nécessité d'une réévaluation actualisée de leurs interactions et médiations, nous ne pouvions entrevoir, même en ces temps d'hyper-globalisation enclins à faire basculer une épidémie en pandémie, la nature et le degré d'épreuve à laquelle se mesurerait bientôt la communauté artistique dont le statut reste parmi les plus précaires. Si, dans le confinement auquel la pandémie du COVID-19 nous oblige, il nous est sans cesse rappelé que "les expositions se réinventent en ligne" (sic) et que s'exprime au quotidien une foisonnante créativité numérique doublée d'une offre culturelle qui ne faiblit pas, la crise sanitaire, sociale et économique affecte déjà bel et bien les artistes et les opérateurs culturels.

Nous avons choisi de les aider, à notre mesure, en maintenant la sortie habituelle de *l'art même* qui, en ces colonnes, publie des analyses d'expositions que nous espérons bientôt voir rouvrir ou découvrir.

Enfin, il est à signaler que, dans ce contexte exceptionnel, le Gouvernement a mis sur pied des mesures de soutien destinées aux bénéficiaires de subventions accordées par la Fédération Wallonie-Bruxelles. Toutes les informations officielles relatives à ces mesures se trouvent sur le site web : www.subsides-covid19.cfwb.be

Christine Jamart
Rédactrice en chef

1/ Ana Torfs,
Sideshow, 2019.
Photo © Ana Torfs

2/ Kiluanji Kia Henda,
Mare Nostrum (Black Birds), détail, 2019
© Kiluanji Kia Henda

81

La Fédération Wallonie-Bruxelles/Administration 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.

FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES

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

RÉDACTRICE EN CHEF
Christine Jamart

SECRÉTAIRE DE RÉDACTION
Ivo Ghizzardi

SUPPORT ADMINISTRATIF
Delphine Bronckers

GRAPHISME
Pam&Jenny
& Deborah Robbiano

Pour nous informer
de vos activités :
ivo.ghizzardi@cfwb.be
christine.jamart@cfwb.be

Agendas & abonnements :
delphine.bronckers@cfwb.be

> *l'art même* n'est pas responsable des manuscrits et documents non sollicités. Les textes publiés n'engagent que la responsabilité de leur.s auteur.e.s.

Toute reproduction des textes et mises en page est interdite sans accord écrit de la rédaction.

ONT COLLABORÉ

Damien Airault
Louis Annecourt
Véronique Bergen
Jean-Baptiste Carobolante
Laurent Catala
Florence Cheval
Gilles Collard
Laurent Courtens
Clémentine Davin
Joris D'hooghe
Colette Dubois
Benoit Dusart
Eloïse Guénard
Antoinette Jattiot
Raya Lindberg
Bernard Marcelis
Marjorie Micucci
Olivier Mignon
Laurence Pen
Tristan Trémeau
Christophe Veys
Maïté Vissault

BRUXELLES ANNÉES 60/70

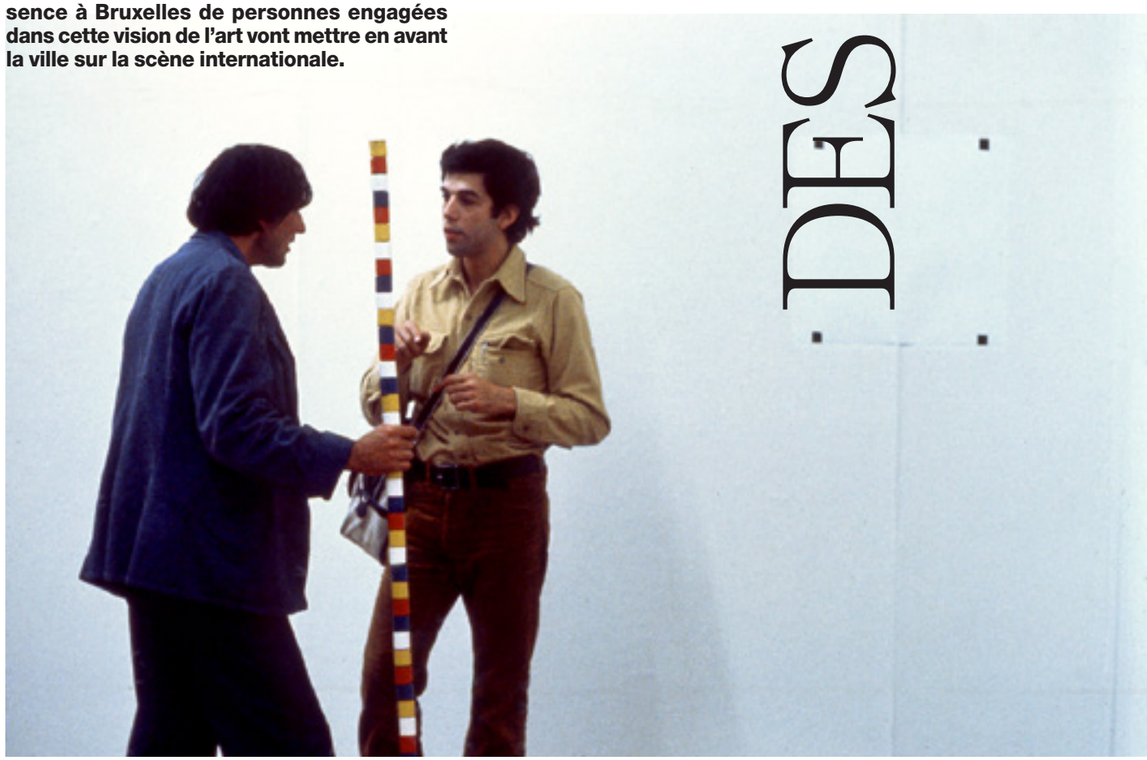
Daniel Buren,
galeries du Bailli, Bruxelles 1973.
Photo © Philippe De Gobert

CONVERGENCES INTER-NATIONALES

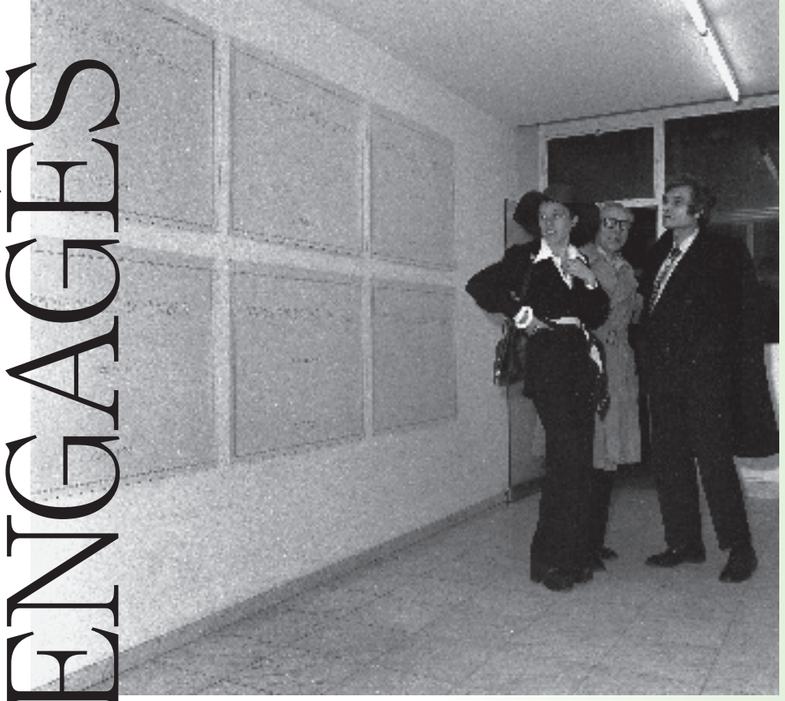
VERS UNE SCÈNE CONCEPTUELLE INTERNATIONALE À BRUXELLES

DES ACTEURS ENGAGES

La diffusion de l'art contemporain à Bruxelles dans les années 1960 repose principalement sur le Palais des Beaux-Arts et sur quelques galeries dont l'intérêt se manifeste pour l'art qualifié alors d'"avant-garde" (Les Contemporains, Cogeime, la galerie Smith et la galerie Saint-Laurent). Un musée provisoire d'Art Moderne ouvre en 1962 sur la Place Royale et montre des expositions temporaires, alors que les collections restent dans les réserves. Le musée d'Ixelles joue un rôle actif, tout en étant focalisé sur l'art construit. Bientôt l'émergence des conceptualismes à la fin des années 1960 et la présence à Bruxelles de personnes engagées dans cette vision de l'art vont mettre en avant la ville sur la scène internationale.



André Cadere lors du vernissage de Robert Ryman au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles en octobre 1974.
Photo © Philippe De Gobert



Marcel Broodthaers, exposition *Petrus Paulus Rubens*, MTL, galeries du Bailli, 1973.
Photo © Philippe De Gobert

Occupation du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, mai 1968.
Photo © Philippe De Gobert

Alors directeur de la Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts, Robert Giron crée l'Association de la Diffusion Artistique et Culturelle, à l'origine de la galerie Aujourd'hui, sise au rez-de-chaussée, qui montre le travail de jeunes artistes et se veut plus sélective que les expositions organisées pour un large public[1]. En Europe, les musées hollandais exposent les nouvelles tendances de l'art. Le Stedelijk Museum d'Amsterdam présente ainsi la première exposition d'ampleur muséale dédiée au Pop Art en Europe, *American Pop Art* (1964), alors que le musée communal de La Haye inaugure celle consacrée aux nouveaux réalistes (*Nieuwe Realisten*, 1964).

L'exposition est reprise au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles sous le titre *Pop Art, Nouveau Réalisme, etc.*, La version d'origine est remaniée par l'ajout d'artistes pop américains et des artistes belges André Bogaert, Marcel Broodthaers, Vic Gentils, Marcel Maeyer, Pol Mara et Paul Van Hoeydonck. D'abord poète et critique d'art, Marcel Broodthaers expose pour la première fois à la galerie Saint-Laurent où il présente ses livres de poèmes invendus figés dans du plâtre. À la galerie Aujourd'hui, il donne à voir ses *Objets de Broodthaers*, et pose la question de son rapport à l'art américain en titrant le texte imprimé sur le carton d'invitation "Pop Art ?". Suite aux vives réactions suscitées par *Pop Art, Nouveau Réalisme, etc.*, deux débats sont organisés, auxquels Marcel Broodthaers participe. L'artiste soutient le Pop Art américain en ce qu'il constitue une critique de la société américaine, mais prend le contre-pied de Pierre Restany et de Jean Dypréau en distinguant le Pop Art du Nouveau Réalisme. Il développe son point de vue dans la revue *Phantômas*, arguant que l'on doive comprendre le Pop Art et le Nouveau Réalisme en fonction des États-Unis et de l'Europe[2]. Alors que Pierre Restany et Jean Dypréau présentent l'œuvre des artistes pop et nouveaux réalistes en adéquation avec la réalité, l'intérêt de Broodthaers pour le Pop Art se situe dans l'artificialité, que Magritte a mise en évidence à la fin des années 1920. Il reste ainsi attaché à un esprit surréaliste qui persiste à Bruxelles, même s'il dénie au groupe surréaliste l'interprétation exclusive de l'œuvre de Magritte[3].

L'inauguration du *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIXe siècle* à son domicile le 27 septembre 1968, sera la démonstration de la critique de l'institution muséale, en réponse à l'absence de musée d'art moderne, et suite à l'occupation du Palais des Beaux-Arts par des artistes et des intellectuels qui contestent la politique culturelle en vigueur. L'attitude contestataire de l'artiste et la volonté de se défaire de la création d'un objet "vendable" se manifeste au milieu des années 1960 dans les happenings, que l'ouverture de la galerie Wide White Space à Anvers en 1966 contribue à diffuser en Belgique. La même année, Marcel Broodthaers réalise à son domicile le happening *Au pied de la lettre* et, dans la rue Neuve, Joost De Bruyne, Henry De Schepper, Filip Francis, Guido Graft et Frans Van Roosmaelen investissent l'espace public lors de l'action *H for piece*. Joost De Bruyne et Filip Francis participent également à la présentation du New York Living Theatre, *Happening Mysteries*, au Théâtre 140[4]. Dans la même idée de sortir l'art des institutions, la galerie Saint-Laurent invite à l'été 1966 différents artistes à réaliser une œuvre ou un environnement dans une pièce de la maison. Ainsi, José Goemare investit la chambre à coucher, Marcel Broodthaers *Le salon noir*, Emile Christiaens l'escalier, Annie Debie et Camiel Van Breedam le grenier, et Remo Martini la salle de bain[5].

Un nouvel aspect de l'art américain apparaît en Europe via l'Allemagne de l'Ouest lors de l'exposition *Serielle Formationen*, organisée en 1967 à Francfort par Paul Maenz et Peter Roehr. Inspirée de *Primary Structures* qu'ils ont visité l'année précédente à New York, *Serielle Formationen*

1 Veerle Soens et Bart Daems, "Robert Giron (1897-1967)" dans : BOZAR Archives, *L'origine d'un projet d'art international*, 2014, archives.bozar.be.

2 Marcel Broodthaers, "Comme du beurre dans un sandwich", *Phantômas*, 12e année, n°51-61, décembre 1965, p. 296.

3 Xavier Canonne, *Le surréalisme en Belgique. 1924-2000*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2006, p. 221.

4 Karel J. Geirlandt, *L'art en Belgique depuis 1945*, Anvers, Fonds Mercator, 1983, p. 326.

5 *Ibid.*, p. 325.

Daniel Buren, *À partir de – Vanaf*,
galerie MTL, Bruxelles, 13 juin-1er juillet 1970.
© Jacques Charlier

Jacques Charlier,
Circus Art au Musée d'Ixelles,
dans le cadre de l'exposition *Je/Nous*, Place Flagey,
1975, encre sur papier, parution dans *+-0*.
© Jacques Charlier

Jacques Charlier,
Congrès d'Art conceptuel,
La Cambre, Bruxelles, 1971, encre sur papier,
parution dans *+-0*. © Jacques Charlier

montre les œuvres de Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd et Sol LeWitt aux côtés de celles d'artistes européens comme Arman, Christo, Jan Dibbets, Hans Haacke, Walter Leblanc, Günther Uecker, Herman De Vries... À Cologne, la première foire d'art contemporain ouvre la même année avec l'intention de promouvoir de façon internationale le marché de l'art allemand. Parallèlement, Konrad Fischer ouvre sa galerie à Düsseldorf, où il a étudié à l'Académie avec Gerhard Richter et Sigmar Polke[6]. Sa participation à l'exposition *Serielle Formationen* lui permet de rencontrer les acteurs de la scène artistique contemporaine, et à la fin des années 1960 il expose Carl Andre, Hanne Darboven, Sol LeWitt, Reiner Ruthenbeck, Richard Artschwager, Bruce Nauman, Jan Dibbets, Richard Long, Robert Smithson ou encore Lawrence Weiner, soit la plupart des artistes dont les œuvres constituent les deux expositions muséales qui font connaître à un public plus large ces nouvelles tendances. *Op Losse Schroeven. Situaties en Cryptostructuren*, organisée par Wim Beeren au Stedelijk Museum d'Amsterdam, et *Quand les attitudes deviennent forme*, organisée par Harald Szeemann à la Kunsthalle de Berne, ouvrent toutes les deux leurs portes en mars 1969. À Amsterdam, l'Arte Povera et le Land Art sont deux courants représentés dans l'exposition, et la question initiale de la transformation de l'objet est étendue aux notions de transformation de la matière et d'art en situation. De nombreux artistes exposés à Amsterdam le sont aussi à Berne, où c'est l'attitude de l'artiste qui est mise en avant[7]. Ces deux expositions offrent une liberté plus importante à l'artiste, et rompent avec la pratique muséale d'exposition d'objets, tout en validant le geste de ces artistes de façon institutionnelle. Bruxelles se retrouve donc, à la fin des années 1960, au cœur de la topographie artistique formée par les lieux montrant les tendances conceptuelles : l'Allemagne de l'Ouest, les Pays-Bas et la Suisse.

À l'exception de Panamarenko, exposé à Amsterdam, aucun artiste belge ne trouve place dans ces expositions. Le collectionneur bruxellois Herman Daled soutient cependant l'action de Daniel Buren qui, n'ayant pas été invité à participer à l'exposition d'Harald Szeemann, entreprend de se rendre à Berne afin de réaliser des affichages sauvages de ses papiers rayés[8]. Herman et Nicole Daled commencent en 1966 à collectionner l'art en concentrant leur intérêt sur un mouvement radical de l'art contemporain, que l'on dénommera par la suite "art conceptuel"[9]. Leur rencontre avec Marcel Broodthaers les conduit dans cette voie, et lors de l'ouverture du *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, les Daled rencontrent Daniel Buren[10].

C'est dans ce contexte que Fernand Spillemaeckers ouvre à Bruxelles la galerie MTL, s'engageant à y montrer des œuvres allant dans le sens d'une critique sociale et des institutions. Préfigurant l'ouverture de son espace, Fernand Spillemaeckers organise à Celbeton, un lieu culturel situé à Dendermonde et tenu par Adolf Merckx, l'événement *Concepts*, dont le pluriel souligne la multiplicité des sens possibles. Refusant que le terme "exposition" apparaisse sur le carton d'invitation, Fernand Spillemaeckers argumente que le titre doit suffire pour désigner à la fois les travaux présentés, et les textes théoriques qui leur sont associés, qui doivent pour lui former un tout[11]. Une bibliographie est en effet imprimée sur l'invitation, reprenant les principaux textes de la critique structuraliste et marxiste de la société, textes dont des extraits sont lus au cours de la soirée (Lucien Goldmann, Georges Lukács, Michel Foucault, Roland Barthes, Herbert Marcuse sont par exemple cités). Les travaux présentés sont des dessins de Guy Mees, Yves de Smet et une installation de Lili Dujourie.

Ainsi l'engagement de Fernand Spillemaeckers dans le milieu artistique va de pair avec son engagement politique et social. Cette manifestation est emblématique de la ligne de conduite tenue par MTL à Bruxelles.

Invité à participer à l'exposition *Konzeption/Conception* organisée par Rolf Wedewer et Konrad Fischer au musée de Leverkusen, Daniel Buren limite son intervention à la publication dans le catalogue de son texte "Mise en garde", par ailleurs co-édité par Herman Daled avec l'espace anversois A379089. L'artiste rejoint les points de vue développés par René Denizot et Michel Claura dans les *Lettres Françaises*. Pour eux, à la Kunsthalle de Berne, les artistes ont été libres de renouveler le langage de l'art, mais vont paradoxalement se retrouver ensuite face à des définitions établies (l'œuvre d'art ne doit plus prendre l'apparence d'un objet, mais être une attitude ou une situation). Daniel Buren dénonce quant à lui une utilisation abusive du terme "art conceptuel", qui conduirait à en faire un style[12]. Il montre ainsi son désaccord avec la présentation des œuvres sous le titre de "concept", qui concourt à en faire un nouveau courant d'avant-garde, dont le but inavoué serait de contenter le marché de l'art via la multiplication d'œuvres dites "dématérialisées". Pour Buren, Claura et Denizot, c'est la question de l'auteur qui devient cruciale. MTL relaie ces réflexions dans ses publications. Celles-ci accompagnent les expositions et appuient la volonté de Fernand Spillemaeckers d'avoir une conception théorique de l'œuvre. A Bruxelles, aucune autre galerie ne représente cette tendance radicale de l'art.

Publié en mars 1970, *MTL Art Actuel* contient la "Mise en garde" de Daniel Buren, ainsi que le texte de Michel Claura, "Schéma d'une prise d'inconscience"[13]. Marcel Broodthaers inaugure l'espace bruxellois par l'exposition *MTL-DTH*, association du nom du lieu et des trois consonnes du milieu du nom de l'artiste. L'exposition montre une sélection de feuillets sur lesquels Marcel Broodthaers a rédigé ses poèmes, divisée en quatre parties, l'une étant exposée sur une table sous plexiglas, les deux autres alignées au mur, et la dernière contenue dans un dossier qui doit rester fermé[14]. Contrairement à la présentation du *Pense-Bête* où il justifie l'œuvre par l'ajout d'éléments plastiques, Marcel Broodthaers donne ici à voir ses écrits tels quels. Il met en avant le processus de création, autant que la notion de lecture qui tend à remplacer celle de contemplation de l'œuvre. C'est Marcel Broodthaers qui rédige la dédicace de cette première publication, "à MTL ou à BCD". À l'enthousiasme que lui aussi peut "vendre quelque chose et réussir dans la vie", succède le dépassement face à la tournure prise par les événements. Confronté à l'engouement inespéré pour l'art "conceptuel", il avoue sa difficulté à satisfaire à la fois la critique et le marché, signe que le marché de l'art a très vite intégré ces pratiques.

6 Sophie Richard, *Unconcealed. The International Network of Conceptual Artists 1966-1977. Dealers, Exhibitions and Public Collections*, Londres, Ridinghouse, 2009, p. 53-55.

7 Christian Rattenmeyer, "Op Losse Schroeven and When Attitudes Become Form 1969", dans : *Exhibiting the New Art, Op Losse Schroeven and When Attitudes Become Form*, 1969, Londres, Afterall books, 2010.

8 Lettre d'Herman Daled à Daniel Buren datée du 17 mars 1969, dans : *Daniel Buren mot à mot*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, Éditions Xavier Barral, Éditions de La Martinière, 2002.

9 Chris Dercon, Dirk Snauwaert, Ulrich Wilmes, "...and a Little Bit More. La passion du collectionneur pour l'archive.", dans : *A Bit of Matter and a Little Bit More… La Collection et les Archives de Herman et Nicole Daled*, Bruxelles : Wiels Club, Paris : La Maison Rouge, 2011, p. 10.

10 Birgit Pelzer, "Une navigation à vue dans la collection et les archives de Herman et Nicole Daled - 1966-1978", dans : *A Bit of Matter and a Little Bit More… La Collection et les Archives de Herman et Nicole Daled*, Bruxelles : Wiels Club, Paris : La Maison Rouge, 2011, p. 34.

11 Fernand Spillemaeckers, Lettre à Adolf Merckx, 7 décembre 1969.

12 Daniel Buren, "Mise en garde", dans : Rolf Wedewer et Konrad Fischer, *Konzeption/Conception. Dokumentation einer heutigen Kunstrichtung, Documentation of a To-day's Tendency*, Westdeutscher Verlag, Cologne, Opladen, 1969, n. p.

13 *MTL Art Actuel*, Meise, mars 1970.

14 Anne Rorimer, "The Exhibition at the MTL Gallery in Brussels, March 13-April 10 1970" dans : Benjamin Buchloh, *Broodthaers : Writings, Interviews, Photographs, October*, n°42, Cambridge, London, MIT Press, automne 1987, p. 101-125.

Alors qu'il expose et soutient le travail de Daniel Buren et de Niele Toroni, Fernand Spillemaeckers organise en octobre 1970 une mise en pratique de leur revendication que n'importe qui puisse réaliser leurs peintures. Daniel Buren et Niele Toroni ont voulu démontrer en 1967, lors de la *Manifestation 6*, que non seulement leur peinture nie toute subjectivité du geste artistique, mais que cela ne changeait rien si quelqu'un d'autre réalisait les toiles à leur place. En 1969, la notoriété acquise par Daniel Buren et sa représentation par les galeries (Yvon Lambert, Konrad Fischer et la Wide White Space) font qu'il instaure un Certificat d'acquisition afin de garantir la valeur de ses œuvres. Si la presse française voit un revirement dans la position défendue par l'artiste, MTL fait en sorte que le débat ait lieu à partir d'une mise en pratique, et expose les empreintes d'un pinceau n°50 répétées à intervalles réguliers réalisées par Wim Meuwissen, appliquant la formule "Buren, Toroni ou n'importe qui"[15]. Face aux réactions virulentes, une table ronde est organisée entre Wim Meuwissen, Marcel Broodthaers, Herman Daled, Jacques Duquesne et Maria Gilissen. Évoquant le changement dans la situation de l'art les deux dernières années, les participants sont partagés entre ceux qui pensent, comme Jacques Duquesne, que le milieu de l'art a changé, et ceux qui soutiennent, comme Marcel Broodthaers, que rien n'a changé et qu'une œuvre ne peut jamais se détacher de son auteur. Pour lui comme pour Wim Meuwissen, la réification de l'art est inévitable. Wim Meuwissen veut pourtant soutenir l'existence d'un point de vue critique au sein de l'art.

L'engagement de Spillemaeckers pour l'art dont la portée est théorique aboutit à l'organisation d'un symposium à La Cambre, en 1973, avec la collaboration de Paul Maenz et d'Annie De Decker. Les débats sont consacrés à l'étude de "L'art et son contexte culturel". Marc Poirier-dit-Caulier, qui tient la galerie X-one à Anvers, participe aussi à l'organisation. Paul Maenz, la Wide White Space, MTL et Art & Project se sont regroupées en ouvrant toutes des dépendances dans la Galerie Le Bailli. Bruxelles se retrouve donc au cœur du réseau de diffusion des tendances conceptuelles en Europe. La Wide White Space y montre les travaux de Beuys, Toroni, Panamarenko, Lawrence Wiener ou encore Carl Andre, et Paul Maenz Art & Language, On Kawara, Joseph Kosuth, Victor Burgin ou Piero Manzoni. Le choix des personnes à inviter pour le congrès se fait parmi les artistes de ces galeries, le but étant de les mettre en contact avec des intellectuels, mais seuls onze artistes sont effectivement présents à La Cambre[16]. Herman et Nicole Daled louent également une vitrine Galerie Le Bailli. Pendant deux ans, la paroi située au-dessus de la vitrine montre une œuvre de Daniel Buren, dont la couleur change à chaque vernissage. Ils y exposent également *Plaque vélocipédique et médaille pour chien*, de Jacques Charlier en 1974.

15 Fernand Spillemaeckers, "Meuwissen ou n'importe qui", *MTL Magazine*, Meise, novembre 1970, p. 4.

16 Koen Brams, "Werken in archieven. De MTL case", *De Witte Raaf*, n°150, mars-avril 2011.

17 *Je/Nous*, Bruxelles, musée d'Ixelles, 1975.

Jacques Charlier, *Incredible Belgium*,
1974, encre sur papier, 42, 6 x 30, 4 cm, coll. Daled.
Parution dans *Articides Follies*, Bruxelles, édition Herman Daled et Yves Gevaert, 1975.
© Jacques Charlier

MTL montre les *Photographies professionnelles* de Jacques Charlier dès 1970. Il s'agit de la première exposition des photographies que l'artiste a trouvées sur son lieu de travail, le Service Technique Provincial de la ville de Liège. De format standard et en noir et blanc, elles représentent des vues prises en extérieur de lieux sur lesquels les employés du STP doivent intervenir, des infrastructures ou des chantiers en cours. Chez MTL, le titre est suivi d'un sous-titre qui le prolonge : "Le paysage professionnel. Documents relatifs à des paysages en voie de modification (routes, zonings, cours d'eau, etc.) prélevés directement dans le milieu professionnel." Long et descriptif, ce sous-titre nous informe sur la manière dont l'œuvre a été constituée. Ainsi, à partir des informations données, on peut dégager trois caractéristiques de ce travail : l'aspect documentaire ("documents"), la notion de processus ("paysages en voie de modification") et celle d'appropriation ("prélevées directement"). Ces caractéristiques sont celles mises en avant pour définir les nouvelles formes d'art présentées à la fin des années 1960 dans les expositions ayant institué les tendances conceptuelles. Les photographies de Jacques Charlier relèvent de la même esthétique que les photographies illustrant l'article de Robert Smithson dans la revue *Artforum*, "A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey", en 1967. L'artiste américain fait passer pour des monuments de vieux ponts métalliques, des tuyaux crachant des eaux usées, un bac à sable… Robert Smithson entend se détacher des codes du modernisme qui dominent aux États-Unis sous l'influence du critique Clement Greenberg, en insérant la photographie amateur dans le champ de l'art. Ces photographies sont connues en Europe au moment où elles sont exposées chez MTL. Celles de Jacques Charlier ne le sont pas et leur présentation dans le milieu de l'art pousse le spectateur à y chercher leur relation à l'art révélant une esthétique devenue *habitus* de l'art contemporain. Là où Robert Smithson déplace l'art du centre d'avant-garde qu'est New-York vers la périphérie (Passaic), Jacques Charlier joue sur l'acceptation du document, de la photographie amateur, du processus dans l'art, afin de réaffirmer l'attachement de l'art à la réalité quotidienne.

En 1974, Karel Geirlandt prend la direction de la Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts, et l'institution va accroître l'attention portée aux conceptualismes. Yves Gevaert joue également un rôle majeur dans cette nouvelle orientation. Il organise l'exposition *Marcel Broodthaers, Jacques Charlier, Bernd Lohaus, Guy Mees, Panamarenko, Maurice Roquet*, assurant la transition entre le départ de Jan Van Lerberghe et l'arrivée de Karel Geirlandt. Une rétrospective de l'œuvre de Marcel Broodthaers y est aussi montrée, ainsi que l'exposition *Carl Andre, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Victor Burgin, Gilbert&Georges, On Kawara, Richard Long, Gerhard Richter.* Le dessin réalisé par Jacques Charlier à l'occasion de la soirée donnée chez les Daled après le vernissage montre que l'événement rassemble les différents acteurs de la scène conceptuelle européenne. Elisabeth Rona, directrice de la galerie bruxelloise Les Contemporains, est également représentée, ainsi qu'un de ses enfants tenant un numéro de la revue de critique d'art +-0, dont le premier numéro vient de paraître.

Au musée d'Ixelles, l'exposition *Je/Nous* organisée par Harald Szeemann regroupe en 1975 toute l'avant-garde artistique internationale. Elle est initiée par le collectionneur anversois Isy Fizman dans le but de soutenir financièrement le journal *Pour*, les artistes participants faisant don d'une œuvre au journal, œuvre qui est exposée dans le musée. Une soirée de gala est prévue pour l'ouverture, conçue comme un spectacle de cirque dont les numéros sont réalisés par les artistes eux-mêmes. Parmi la cinquantaine d'artistes invités, Daniel Buren, Douglas Huebler, Gerhard Richter, Yoko Ono, Jean Le Gac, Panamarenko, Jean Tinguely, Christian Boltanski et Annette Messager peuvent être cités[17]. L'avant-garde internationale est ainsi présentée dans un musée local, dont la vocation est de montrer l'art belge des XIXème et XXème siècles.

À Bruxelles, les collectionneurs Herman et Nicole Daled sont, avec Fernand Spillemaeckers, à l'origine des événements contribuant à diffuser l'art conceptuel sous sa forme la plus radicale, soutenus par Yves Gevaert au Palais des Beaux-Arts. Le musée d'Ixelles et les galeries d'avant-garde s'engagent à faire connaître à un public plus large les conceptualismes qui se développent alors sous une multiplicité de pratiques. Les différents acteurs de la scène artistique bruxelloise des années 1960 et 1970 ont ainsi su créer une émulation artistique en présentant les nouvelles tendances de l'art, tout en en faisant la critique de façon quasi-simultanée. La position de Bruxelles légèrement en retrait, tout en étant au centre des lieux de diffusion des nouvelles tendances, lui a permis de bénéficier de ce recul critique. À la fin des années 1970, le décès de Broodthaers, la fin des activités de collectionneurs d'Herman et Nicole Daled, ainsi que la fermeture de MTL sont concomitants au changement dans les tendances artistiques, les conceptualismes voyant leur visibilité décroître au profit du retour de la peinture.

Laurence Pen

Laurence Pen est docteure en Histoire et critique des arts contemporains de l'Université de Rennes. Elle a publié l'ouvrage *Des stratégies obliques. Une histoire des conceptualismes en Belgique* aux Presses Universitaires de Rennes.

Richard Long, *Pine Needles*, dans l'exposition Carl Andre / Marcel Broodthaers / Daniel Buren / Victor Burgin / Gilbert & George / On Kawara / Richard Long / Gerhard Richter, Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 1974.
© Yves Gevaert

Jacques Charlier et Nick Serota durant l'installation de *Charlier, Lohaus, Mees, Panamarenko, Roquet, Van Snick*, Museum of Modern Art, Oxford, 1974. Photo d'Yves Gevaert
© Yves Gevaert

À propos des activités de commissaire d'expositions d'Yves Gevaert au Palais des Beaux-Arts

1968-1975

AVANT-GARDE À BRUXELLES

"Écoute, Yves Gevaert, à l'époque, était un des rares... Je crois qu'il était au Palais des Beaux-Arts avec Michel Baudson aussi. C'est à ce moment-là qu'il y avait une sorte de pataugeage dans la direction du Palais des Beaux-Arts... et on mettait deux jeunes. Ce qui est tout à fait rare pour l'époque. Et Yves Gevaert est quand même un type qui connaissait très bien les réseaux, le réseau des galeries et des musées, et qui était au courant[1]*."*

Photo-souvenir : vue d'exposition Carl Andre / Marcel Broodthaers / Daniel Buren / Victor Burgin / Gilbert & George / On Kawara / Richard Long / Gerhard Richter, Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 1974. Détail. Photographie d'Annick Herbert
© Fondation Herbert

Les expositions récentes autour de l'œuvre de Donald Judd et de Gerhard Richter au MoMA et au Metropolitan Museum à New York, et l'ouvrage de référence *Unconcealed* de la Britannique Sophie Richard, publié en 2010, confirment que la recherche en histoire de l'art a manifesté un intérêt majeur pour "l'art conceptuel" au cours de la dernière décennie. Si l'art conceptuel s'est développé du milieu des années 60 au milieu des années 70 à partir d'une perspective internationale, on peut avancer que dans le contexte européen, il était aussi explicitement présent sur la scène belge. Et ce, en parallèle de l'intérêt qu'a suscité l'œuvre d'artistes comme Carl Andre, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Gilbert & George et Richard Long dans des galeries telles que Wide White Space à Anvers et MTL à Bruxelles, et auprès de collectionneurs comme Herman Daled, Isi Fiszman, Anton et Annick Herbert. Ancrée dans ce réseau belge, la pratique de l'avant-garde d'après-guerre a également trouvé le chemin du milieu institutionnel, notamment avec une série d'expositions au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, à l'initiative de la Société des Expositions et de son directeur adjoint, Yves Gevaert.

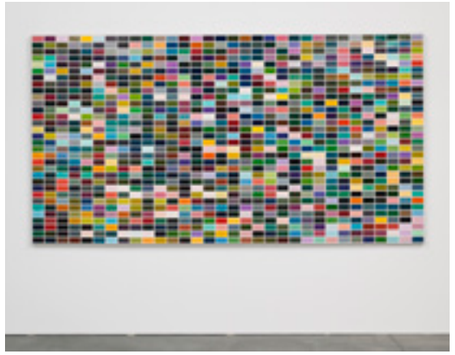
Avant-garde au Palais

Les activités de Gevaert au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles commencent en 1968. En sa qualité de collaborateur de la Société des Expositions, il visite, à la demande du directeur général Jan Van Lerberghe, la rétrospective *Minimal Art* organisée par Enno Develing au Gemeentemuseum à La Haye (1968) et l'exposition de Marcel Broodthaers *Der Adler vom Oligozän bis heute* à la Kunsthalle Düsseldorf (1972), toutes deux en vue d'une possible reprise à Bruxelles. En janvier 1972, il collabore avec Nick Serota et Konrad Fischer à l'installation au Palais de la présentation *11 Los Angeles Artists* reprise du centre d'art londonien Hayward Gallery. L'exposition que Maurice Tuchman et Jane Livingston ont élaborée pour l'Arts Council of Great Britain comprend, entre autres, des œuvres de Newton Harrison, Bruce Nauman et Ed Ruscha. Lorsque Susanne Bertouille prend la direction de la Société des Expositions (Palais des Beaux-Arts), en 1972, Gevaert devient son bras droit et obtient la possibilité de développer lui-même certains projets. Inspiré par ses visites à l'exposition *Minimal Art* à La Haye et à la *documenta 5* à Kassel, dont Harald Szeemann est le commissaire en 1972, ainsi que par les vernissages auxquels il a assisté au cours des dernières années à la Wide White Space, Gevaert saisit l'idée d'offrir au jeune public belge, dans ce cadre institutionnel, un panorama subjectif du contexte artistique du moment, de ce qui y vit et en émerge. En 1973, Gevaert et Bertouille font encore partie du comité exécutif qui, sous la direction d'Anne Seymour, commissaire d'expositions à la Tate Gallery à Londres, réalise une présentation d'art contemporain britannique pour Europalia Grande-Bretagne. Mais entre 1973 et 1975, Gevaert organise, en sa qualité de directeur adjoint de la Société, une série d'expositions qui mettent en lumière une sélection des évolutions les plus actuelles de l'art.

Le 25 mai 1973, au Palais des Beaux-Arts, a lieu l'ouverture de *M. Broodthaers, J. Charlier, J. Geys, B. Lohaus, G. Mees, Panamarenko, M. Roquet*. Coordonnée par Gevaert avec la collaboration de Michel Baudson — alors secrétaire général de *Jeunesse et Arts Plastiques* –, l'exposition met en avant les tendances artistiques contemporaines de l'avant-garde belge. Précédée par l'exposition *Approches de la réalité* à la fin de l'année 1972 qui s'articulait autour du réalisme d'Antoon De Clerck, Guy Degobert, Raoul De Keyser, Etienne Elias et Pierre Lahaut et par la présentation, au printemps 1973, de *5 constructivistes belges*, à savoir Willy Plompen, Albert Rubens, Jan Van den Abbeel, Guy Vandenbranden et Marc Verstockt, l'exposition *M. Broodthaers, J. Charlier, J. Geys, B. Lohaus, G. Mees, Panamarenko, M. Roquet* fait office de dernier volet et conclusion d'un projet belge conçu comme un triptyque. Gevaert met à disposition de chacun des sept artistes sélectionnés un mur, au choix, dans les salles I.1 et I.3 du Palais et leur demande en outre de fournir une contribution au catalogue qui accompagne l'exposition. Quelques mois plus tard, Gevaert élabore l'idée d'une deuxième exposition de groupe qui débute le 8 janvier 1974. Avec *Carl Andre / Marcel Broodthaers / Daniel Buren / Victor Burgin / Gilbert & George / On Kawara / Richard Long / Gerhard Richter*, le Palais introduit l'avant-garde internationale en son sein. La présentation se greffe sur la structure de l'exposition de 1973, mais le projet se montre clairement plus ambitieux. Là où l'exposition autour de l'avant-garde belge se déroulait encore dans deux salles d'exposition et où chaque artiste disposait d'un seul mur, en 1974, le parcours est étendu à une succession de sept salles pleinement mises à profit. Aux murs des salles M.1, G.2 et G.3 est accroché l'ensemble constitué de quatre tableaux *1024 Farben in 4 Permutationen* de Gerhard Richter, l'œuvre photographique *Inca Pisco* de Gilbert & George et des *date paintings* d'On Kawara. Sur le sol des salles H.3, et G.1, G.2 et G.3, Richard Long et Carl Andre réalisent respectivement leurs œuvres *Pine Needles* et *Sixty-Seventh Copper Cardinal*. À proximité directe des plafonds de ces mêmes salles G.1, G.2 et G.3., Buren expose sa *Peinture Horizontale*. À un des murs de l'espace situé à hauteur du passage entre les salles M.1 et G.1. est accrochée l'édition en dix parties *VI* de Victor Burgin, tandis qu'*Un Jardin d'Hiver* de Marcel Broodthaers explore la spatialité de la salle H.2.

Lorsque la présentation de l'avant-garde internationale prend fin, le février 1974, les activités de commissaire d'expositions de Gevaert connaissent une nouvelle évolution. Durant les premiers mois de 1974, il participe aux préparatifs de la troisième Triennale à Bruges qui ouvre ses portes

1 Extrait d'une conversation de Joris D'hooghe avec Jacques Charlier, le 2 septembre 2019 à Liège.



Gerhard Richter,
1024 Farben in 4 Permutationen,
1973 © Fondation Herbert

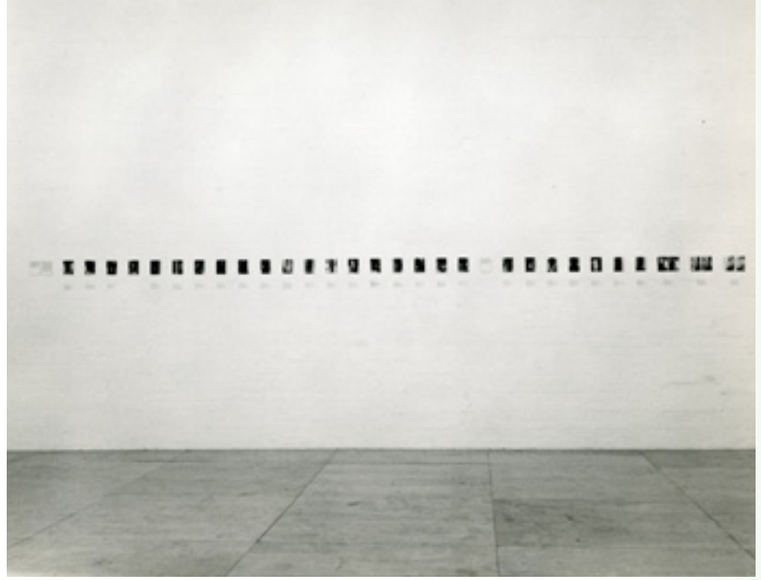
au public le 22 juin à la Beurshalle. Pour cet événement, il se réfère à ses expériences collaboratives précédentes, comme en attestent les artistes dont il expose des œuvres à Bruges. En tant que membre du comité de travail, il propose, entre autres, Broodthaers, Charlier, Geys et Roquet. Au cours de cette même période, Gevaert travaille également outre-Manche : après avoir proposé un an plus tôt au Museum of Modern Art à Oxford une reprise de l'exposition de groupe de 1973, une initiative que Nick Serota, récemment nommé directeur de l'institution, approuve dans le courant du mois de septembre 1973. L'exposition de l'avant-garde belge s'ouvre au Royaume-Uni à l'été 1974. Conçue à l'origine comme une reprise de la présentation à Bruxelles, l'exposition voit cependant sa sélection d'artistes initiale modifiée par Gevaert : Geys et Broodthaers ne participent pas à l'exposition — l'œuvre de ce dernier fera l'objet d'une exposition individuelle l'année suivante dans ce musée — et Philippe Van Snick est ajouté à la sélection. L'exposition *Charlier, Lohaus, Mees, Panamarenko, Roquet, Van Snick* à Oxford inscrit explicitement l'art belge du moment dans une perspective internationale. Outre les collaborations avec le Museum of Modern Art à Oxford dirigé par Serota et la Triennale de Bruges, Gevaert continue aussi à élaborer des projets au Palais. En février 1974, il prend contact à cet effet avec Sol LeWitt, à qui il soumet l'idée d'organiser une présentation de son œuvre à Bruxelles. Sol LeWitt demande que Hanne Darboven soit associée à cette initiative. En résulte finalement une double exposition qui se déroule du 15 mai au 15 juin dans les deux espaces de part et d'autre de la Rotonde du Palais. À cette occasion, Darboven expose des œuvres existantes et LeWitt réalise trois dessins muraux comprenant un triangle, un carré et un cercle.

À la fin de l'année 1974, Gevaert assiste Broodthaers au montage de l'exposition *Catalogue/Catalogus* qui coïncide avec la remise par le Palais du Prix Robert Giron à l'artiste. Quelques mois plus tard, Gevaert réalise le diptyque qui met un terme à ses activités de commissaire d'expositions au Palais. Après avoir intégré quelques *date paintings* dans l'exposition de l'avant-garde internationale, le Palais consacre une exposition individuelle à l'œuvre d'On Kawara. Celle-ci ouvre ses portes le 7 janvier 1975. Au même moment, l'institution inaugure l'exposition individuelle de Jacques Charlier qui présente une série de photos de vernissages réalisées récemment par Nicole Forsbach, Philippe De Gobert et Yves Gevaert lors de manifestations d'avant-garde comme la quatrième Foire d'Art actuel à Knokke et Projekt '74 à Cologne. Lors de l'ouverture au Palais, Forsbach et De Gobert photographient le public aux vernissages des expositions de Charlier et d'On Kawara créant de la sorte une nouvelle série de photos que la Société des Expositions publie peu de temps après sous forme de livre, à l'initiative de Gevaert.

En fonction de l'artiste

En tant que commissaire d'expositions, Gevaert a réussi à faire entrer au début des années 70 les tendances les plus actuelles du moment dans le milieu institutionnel belge, et ce, à une époque où les institutions officielles n'accordaient quasi aucun intérêt à l'art contemporain. Une constatation que corrobore une comparaison du contexte belge à celui des Pays-Bas, par exemple, où des institutions comme le Stedelijk Museum à Amsterdam et le Van Abbemuseum à Eindhoven s'activaient déjà depuis tout un temps à présenter les productions les plus innovantes du moment. Dans la Belgique de l'époque, la presse et le public n'ont pas épargné de leurs critiques hostiles les expositions de l'avant-garde locale et internationale que Gevaert a organisées au Palais. Ainsi, les œuvres-de l'exposition de groupe de 1973 se sont-elles vues traiter de "canulars d'avant-garde" et *Pine Needles* de Long fut détruite par un groupe d'étudiants qui visitait l'exposition en 1974. A posteriori, force est de constater que Gevaert a constitué un maillon dans l'évolution de l'histoire de l'art de l'après-guerre du XXème siècle. Aussi bien l'exposition *M. Broodthaers, J. Charlier, J. Geys, B. Lohaus, G. Mees, Panamarenko, M. Roquet* que *Carl Andre / Marcel Broodthaers / Daniel Buren / Victor Burgin / Gilbert & George / On Kawara / Richard Long / Gerhard Richter* comptent aujourd'hui parmi les moments de référence de l'histoire de l'art belge et internationale récente. Car les artistes ayant participé à ces expositions et leur recherche autour du statut et du support de l'œuvre d'art ont non seulement ouvert des champs de réflexion sur les aspects les plus pertinents de l'art contemporain, mais des personnalités comme Andre, Broodthaers, Buren et Richter ont en outre et sans conteste marqué de leur empreinte les développements artistiques du moment.

Aujourd'hui, on peut affirmer que Gevaert fait partie d'un groupe de commissaires d'expositions européens et états-uniens qui ont offert, au cours des années 60 et au début des années 70, une plateforme institutionnelle à l'avant-garde d'après-guerre que l'on définit aujourd'hui comme de l'art "conceptuel". Par ailleurs, il a aussi su se distinguer au sein de ce groupe : bien que l'exposition collective de 1974 au Palais s'inscrive dans la chronologie de présentations historiques comme *557,087* (1969), *Information* (1970) et *documenta 5*, l'approche de commissaire d'expositions de Gevaert diffère fondamentalement du mode opératoire de Lucy Lippard, Kynaston McShine ou Harald Szeemann. La manière dont Gevaert structurait ses expositions se caractérisait en effet par une forme de neutralité. Sur la carte d'invitation de *557,087*, Lippard ajouta son nom à la liste des artistes qui participaient à l'exposition. Dans sa contribution au catalogue de l'exposition *Information*, McShine déclara avoir surtout intégré son texte dans la composition de l'exposition elle-même[2]. Et en sa qualité de "secrétaire général", Szeemann se servit en 1972 des œuvres des artistes pour organiser "sa" *documenta 5*. Les critiques exprimées à Kassel à l'encontre de Szeemann — dont l'édifiant commentaire de Buren, à savoir "l'exposition d'une exposition" — mettent en évidence le bouleversement que connaissait le rôle de commissaire d'expositions au moment où Gevaert était actif au sein de la Société des Expositions.



Maurice Roquet, *Faire une entrée/Faire une sortie* in *Charlier, Lohaus, Mees, Panamarenko, Roquet, Van Snick,*
Museum of Modern Art, Oxford, 1974
© Archives Maurice Roquet

Si des commissaires d'expositions comme Lippard et Szeemann entretenaient une relation déterminante avec la présentation de l'œuvre, Gevaert travaillait par contre en fonction de l'artiste. Plutôt que de "créer" une exposition, il réussissait à "rendre possible" des expositions.

L'activité de commissaire d'expositions qu'a exercé Gevaert se singularisait par un fort engagement auprès des artistes avec lesquels il collaborait. Un engagement qui peut être illustré à la faveur de l'accomplissement de l'œuvre que Harrison a réalisée dans l'exposition *11 Los Angeles Artists* : pour cette œuvre, Harrison a installé au Palais de grands bassins d'eau dans lesquels nageaient des espèces locales de poissons que l'artiste et sa femme ont sortis et cuisinés pour ensuite les servir au public. Lors des préparatifs de l'installation, Gevaert était lui-même parti à la recherche en région bruxelloise du plastique adéquat, de la couleur et de l'épaisseur exacte pour le recouvrement des bassins et c'est aussi lui qui a étudié quelles espèces de poissons nageaient spécifiquement dans les eaux belges. Pour cette recherche, il s'est adressé aux scientifiques du Zoo d'Anvers avec lesquels il avait également pris contact au début de l'année 1974, lorsque Broodthaers envisageait d'amener un animal au Palais au lendemain du finissage de l'exposition de groupe de l'avant-garde internationale[3]. Lorsque Gevaert mit fin à ses activités de commissaire d'expositions en 1975, le nouveau chapitre de sa pratique s'était déjà clairement profilé, notamment à partir de son engagement et de sa collaboration si caractéristique avec les artistes depuis quelques années. En 1974, il a réalisé la publication des trois livres d'artistes dans le cadre de présentations avec des œuvres de Darboven, LeWitt et Broodthaers. Si ces éditions furent encore publiées formellement sous les auspices de la Société des Expositions du Palais, et respectivement coéditées par Hossmann et Daled, Hossmann et Lebeer et le Petersburg Press à Londres, Gevaert produisit par la suite des éditions à sa propre initiative. Au cours des années et des décennies suivantes, Gevaert a réalisé de nouveaux projets de livre, avec des éditions comme *Making an entrance/Making an exit* (1974) de Roquet, *Articides Follies* (1975) de Charlier[4], *Faire de la musique* (1982) de Jan Vercruysse, *Vathek** (1989) de Rodney Graham, et *Du vélum au volume* (1992) de Buren. La reconversion de Gevaert après l'organisation de sa dernière exposition au Palais n'était pas une rupture. En se consacrant au support livresque à travers sa pratique étendue d'éditeur, Gevaert a écrit un récit de continuité.

Joris D'hooghe
Traduit du néerlandais par Isabelle Grynberg.

Joris D'hooghe (°1982) est docteur en sciences de l'art. Il est détaché auprès de la Vrije Universiteit Brussel en tant que professeur invité. Son domaine de recherche porte sur les avant-gardes d'après-guerre. Comme critique d'art, il a publié dans *Tubelight*, *Ons Erfdeel* et *rekto:verso*.

2 "I have purposely made this text short and very general. *INFORMATION* will allow for a more careful and thorough analysis of all the aesthetic and social implications of the work. My essay is really in the galleries and in the whole of this volume." in: K. McShine, "Acknowledgments", in: *Information*, Museum of Modern Art, New York, 1970, p. 141. [J'ai délibérément rendu ce texte bref et très général. *INFORMATION* permettra une analyse plus attentive et plus approfondie de toutes les implications esthétiques et sociales des œuvres. Mon texte se situe véritablement dans les galeries (d'exposition) et dans l'ensemble de ce volume. (traduction libre)]

3 Initialement, Broodthaers a proposé à la section des mammifères du Zoo d'Anvers de faire entrer un zèbre au Palais. Cela lui ayant été refusé en raison de la nature indomptable de l'animal, Broodthaers a finalement opté pour un chameau.

4 Cette publication a paru en co-édition avec Herman Daled.

MODERN ART OXFORD

MUSEUM OF MODERN ART
30 Pembroke Street
OXFORD OX1 1BP
Tel. 0865 44553

Yves Gevaert
Palais des Beaux Arts
Rue Royale 10
1000 BRUXELLES

16 February 1974

Dear Yves Gevaert,

I am sorry that you do not seem to have received the hand-written note that I sent after Christmas. During the last five weeks we have been re-decorating and refurbishing the whole Museum and this has resulted in an inevitable delay in finalising arrangements for a number of exhibitions.

I would now like to propose that the exhibition is held here between 29 June and 3 August and that I make a visit to Belgium at the end of April in order to discuss arrangements.

I am very sorry that there have been so many delays but the future of the Museum is now more secure and I very much look forward to the exhibition. I am glad to hear that you have persuaded the Minister of Culture to contribute to the costs of the exhibition.

Thank you for your help.

With best wishes,

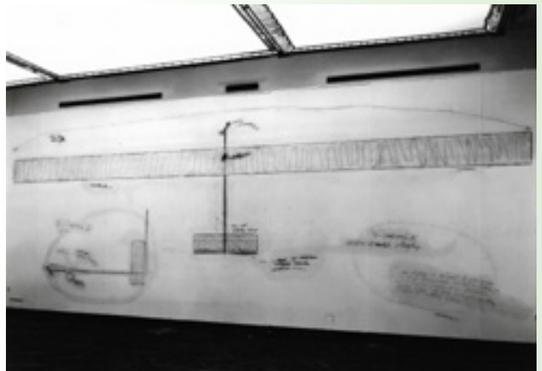
Yours,

Nick Serota

Nick Serota
Director

Modern Art Oxford Ltd.
is registered under the Charities Act 1993

Lettre de Nick Serota à Yves Gevaert, le 18 février 1974.
© Archives Maurice Roquet



Dessin mural *U-Control III. Man-kracht vliegtuig* dans *M. Broodthaers, J. Charlier, J. Geys, B. Lohaus, G. Mees, Panamarenko, M. Roquet,*
Palais des Beaux-Arts, 1973.
© Archives Yves Gevaert

PICTURES, OBJECTS, CONCEPTS

ENTRETIENS

Revenir à la scène artistique bruxelloise et internationale des années 60 et 70 ne pouvait se concevoir sans livrer la parole d'un de ses principaux acteurs, sinon le principal, que fut, entre 1966 et 1978 pour l'essentiel, le couple de collectionneurs Herman Daled (°1930) et Nicole Daled-Verstraeten (°1931). Si celui-ci réfute l'appellation même de collectionneur, il n'en est pas moins à l'origine d'une collection désormais historique dont la conjonction exceptionnelle des œuvres et des archives porte un témoignage vivant et de premier ordre sur l'art conceptuel.

Less is More. Pictures, Objects, Concepts from the Collection and the Archives of Herman and Nicole Daled 1966-1978, installation view (Marcel Broodthaers), Haus der Kunst, 2010.
© photo: Wilfried Petzi

LA COLLECTION ET LES ARCHIVES DE HERMAN ET NICOLE DALED

Acquise, pour la majorité de ses pièces et de ses archives, par le MoMA de New York en 2011[1], cette collection d'art conceptuel forgée entre 1966 et 1978 par ces Bruxellois, reflète les relations uniques et étroites du couple avec les principaux artistes et protagonistes de ce courant international. Ainsi, plus de 200 œuvres dont la plus grande collection de Broodthaers (80) et un nombre considérable de pièces d'archives, parmi lesquelles des dossiers et livres d'artistes, de la correspondance, des photographies, des cartons d'invitation, des lettres ouvertes, des tracts, des affiches, des revues et journaux, des ephemera et des documents commerciaux, sont-elles conservées dans leur ensemble et exposées au sein de la prestigieuse institution américaine. Comme le commente avec justesse Birgit Pelzer : "Dans la mesure où la collection comporte à un degré inhabituel les œuvres et les documents, leur rapport permet ainsi tout à la fois une mise au point de l'historique de la collection et l'éclairage d'une période charnière de l'histoire de l'art comme saisie à sa racine."[2]

Il aura fallu l'invitation lancée par Chris Dercon, alors directeur de la Haus der Kunst à Munich, à inventorier la collection (avec l'aide précieuse des curateurs Ulrich Wilmes et Patrizia Dander) et à l'exposer pour l'y découvrir en 2010 sous le titre *Less is More. Pictures, Objects, Concepts from the Collection and Archive of Herman and Nicole Daled 1966–1978* (30.04-25.07.10). Cet intervalle de 12 ans prend pour balises la rencontre décisive avec Broodthaers, qu'accompagne un premier achat de cet artiste-phare de la collection (Maria, 1966), et la fin d'une période intensive d'acquisitions dont un dernier ensemble de 70 pièces de Niele Toroni. "Montrer une collection est un geste autobiographique. Le récit ne vaut que s'il est d'une sincérité totale, s'il dit les choses sans rien cacher, s'il ne s'autocensure pas. J'ai eu des sollicitations avant la Haus der Kunst. Ma réponse a toujours été négative car, de façon très idéale, j'avais décidé que si je montrais la collection, il fallait tout montrer. Après que Chris et ses collaborateurs aient fait un inventaire de toute la collection, il a été décidé de ne montrer que les œuvres acquises entre 66 et 78, rien avant, rien après. Le rien avant et le rien après existent toujours et n'intéressent personne, parfois à juste titre. La présentation à Munich est un autoportrait, mais retouché." déclarait Herman Daled lors d'une rencontre publique en 2014[3].

La radicalité des propos d'Herman Daled n'a pour équivalent que l'engagement sans faille de ce couple de collectionneurs[4] qui, loin de toute visée spéculative et ostentatoire, a littéralement accompagné de soutiens aussi divers que variés des artistes remettant précisément en question les rapports au regardeur, à l'acquéreur, au statut de l'œuvre. Benjamin H.D. Buchloh signifiait cette interaction aussi exceptionnelle que féconde en ces termes : "Personne d'autre ne semble avoir mieux compris que les principes de l'artiste conceptuel et ceux du collectionneur classique constituaient une dialectique historique dont le temps était venu (et qui redisparaîtrait rapidement dans l'ancien ordre de la propriété privée). Chacun retournerait à l'objet de la production artistique dans son infinie fonction de divertissement, de compensation d'expériences aliénées et, de plus en plus, d'objet de spéculation économique."[5]

Christine Jamart

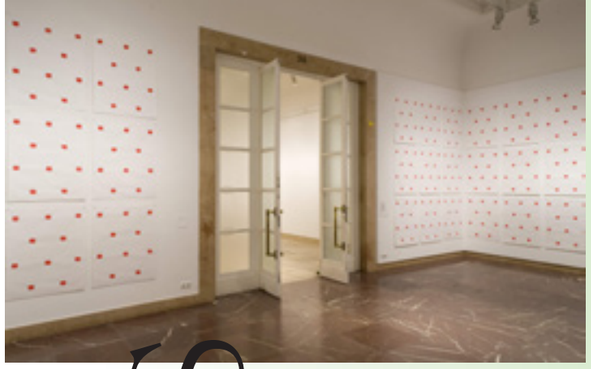
1 Cette acquisition résulte de la visite de Christophe Cherix, conservateur en chef au MoMA, de l'exposition de la collection Daled à la Haus der Kunst à Munich en 2010.

2 "Synchronies. Une navigation à vue dans la collection et les archives de Herman et Nicole Daled – 1966-1978", in *A Bit of Matter and a Little Bit More… La Collection et les Archives de Herman et Nicole Daled*, p. 67
Cette publication comprend les textes originaux et traduits vers le français du catalogue publié en 2010 par la Haus der Kunst. Une co-édition La Maison rouge-Fondation Antoine de Galbert et WIELS club, 2011

3 Conversation entre Herman Daled et Chris Dercon animée par Heinz-Norbert Jocks, Schmela house, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, le 15.05.14

4 Le couple se sépare en 1977.

5 Benjamin H.D. Buchloh, "Art belge et conceptuel dalédien : abécédaire (incomplet)", in op.cit., pp 94-95



Less is More. Pictures, Objects, Concepts from the Collection and the Archives of Herman and Nicole Daled *1966-1978*, installation view (Niele Toroni), Haus der Kunst, 2010.
© photo: Wilfried Petzi

André Cadere, Herman Daled, Jenny Vandriesche et Daniel Buren dans l'expo *12x1 Europalia France*, Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, novembre 1975. Photo © Philippe De Gobert

La parole d'Herman Daled et de Nicole Verstraeten se faisant rare, il nous a été autorisé à prendre connaissance, à retravailler, à condenser, à préciser et à publier, après relecture et accord des principaux intéressés, deux longues conversations réalisées à Bruxelles en 2009 dans le cadre préparatoire de l'exposition munichoise. Que tous soient remerciés de leur confiance éditoriale.

Chris Dercon : *"Je n'ai jamais voulu constituer une collection. La preuve (mais cela en est-il une ?), je n'ai jamais déballé ou exposé les œuvres" as-tu affirmé. Si ce n'est pas une collection, qu'est-ce alors ?*

Herman Daled : Ma réponse est catégorique : je n'ai jamais eu l'intention d'être collectionneur et de faire une collection. Dans le monde de l'art, il y a différents acteurs : ceux qui font de l'art, les artistes, puis les intermédiaires que sont les institutions culturelles avec leurs curateurs, les critiques, les galeries, et enfin le public. Les deux premières catégories, les artistes et les intermédiaires au sens le plus large, sont des gens actifs. Les artistes produisent les œuvres, les institutions culturelles organisent des expositions, les critiques écrivent, les galeries présentent et vendent. Et puis, il y a le public qui a un rôle essentiellement passif, même s'il y a quelque nuance à apporter à ce constat. Je crois que si j'ai acheté de l'art — cela était inconscient à l'époque —, cela était dû à mon envie de participer au monde de l'art de façon active. Et quand tu fais partie du public, la seule façon de te montrer actif, c'est de te porter acquéreur d'œuvres d'art.

Installation de Daniel Buren, dans l'expo *12x1 Europalia France*, Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, novembre 1975. Photo © Philippe De Gobert

Dirk Snauwaert : *Tu as quand même un passé particulier eu égard à d'autres types de collectionneurs. Lors d'une conférence à La Maison rouge à Paris en 2007, tu as défini plusieurs catégories de collectionneurs, dont celle "d'amateur" dont tu te réclames et qui n'a aucun intérêt spéculatif mais s'apparente plutôt à la démarche d'un "déambulateur". Pendant quelques décennies, vous avez toujours refusé, Nicole et toi, de montrer la collection. Mais quand nous en avons discuté voici déjà quelques années, tu m'as dit "j'ai trouvé le titre", et à partir de ce moment-là, nous avons pu en parler. Y avait-il là jusqu'à un refus de vouloir y penser ? Pourquoi un tel refus et ce soudain changement d'attitude ? Enfin, bien que ta collection soit relativement homogène et donne une vue sur une tranche d'histoire assez "informée", il y a, de ta part, cette insistance sur le hasard.*

HD : Il y a deux parties dans ta question. La première est de savoir pourquoi je me suis finalement décidé à présenter la collection. La seconde est de savoir comment elle s'est constituée et s'il y avait un critère conscient qui y présidait. Pour répondre à la première partie de la question, je dirais que lorsque je vois maintenant ce que cela représente de présenter la collection, à l'époque où j'étais professionnellement actif, cela aurait été quasi impossible. Cela étant, ce qui m'a séduit dans la proposition de Chris, c'est qu'il m'a immédiatement proposé de réaliser un inventaire de la collection, ce que jusqu'ici personne ne m'avait encore proposé. Et, comme vous le savez, je ne savais absolument pas ce qu'il y avait dans la collection, puisque tout a

Marcel Broodthaers, *Le corbeau et le renard*, intervention sur panneaux de Jacques Charlier, place de Brouckère à Bruxelles, lors de la Semaine du théâtre anglais, septembre 1967.
Photo © Philippe De Gobert

été progressivement accumulé et entassé. Pour moi, cela me paraissait quand même être un geste utile. J'y avais un intérêt personnel. Je ne crois pas que l'idée de présenter cette collection relève d'une ambition de montrer ce que j'ai fait pour en tirer de la gloire, et c'est aussi pour cela que j'insiste beaucoup sur le fait que cette exposition ait un caractère documentaire et historique. J'espère ainsi qu'elle sera utile aux gens qui s'intéressent à l'histoire de l'art, plutôt qu'aux gens qui ne s'intéressent qu'aux œuvres d'art. C'est aussi pour cela que je suis très heureux que l'on ait trouvé un titre, "collection, œuvres et archives", parce que je crois que le coté archives et documents est très important et illustre cette période d'émergence de ce que je peux me permettre d'appeler l'Art conceptuel en Europe. La seconde partie de la question était de savoir comment la collection s'est constituée, n'est-ce pas ?

DS: *Bien que tu mettes en avant l'idée de hasard qui a guidé ta collection, celle-ci recèle tout de même une certaine homogénéité.*

HD: L'homogénéité est territoriale et historique. Il y a le facteur temps et le facteur géographique. C'est-à-dire que durant ces années 1966-1978, j'ai évolué sur le territoire de la vieille Europe, avec des excursions régulières aux États-Unis. Et sur le territoire de la vieille Europe, je suivais un certain circuit que tout le monde connait maintenant, que sont les galeries Lambert à Paris, Art and Project à Amsterdam, etc. C'est là où je me promenais, et les artistes que je rencontrais à Bruxelles comme à New York constituaient ce groupe des 10 ou 15 artistes dits "conceptuels" ou qui faisaient partie du mouvement de l'Art Conceptuel. C'est avec eux que j'avais des contacts, et c'est — toujours dans mon désir de ne plus être purement passif —, de leurs œuvres d'art dont je me suis porté acquéreur. Je repensais encore cette nuit à Robert Smithson qui était un type extraordinaire, et à sa femme Nancy Holt que j'ai bien connue. Mais Robert Smithson était un homme extrêmement discret et pas un artiste "pushy" comme certains. Il ne m'a jamais proposé une œuvre. Et moi, comme je suis un grand timide, je n'ai jamais osé lui demander de m'en vendre une. Bien qu'on se soit beaucoup côtoyés, je n'ai pas de Robert Smithson dans la collection. C'est un fait du hasard.

DS: *C'est peut-être dû aussi à l'ambiance du bar Max's Kansas City à New York…*

HD: (rires) Pas nécessairement, c'est vraiment là où cela se passait. Quand Ulrich Wilmes a rencontré Mel Bochner à New York lors de son dernier voyage, celui-ci se posait toujours la question de savoir comment je l'avais connu, pourquoi je l'avais appelé, pourquoi j'étais allé chez lui et pourquoi j'étais sorti de chez lui avec deux œuvres. On a dû parler de Mel Bochner au Max's Kansas City, à moins que ce ne soit ailleurs, je n'en sais rien, c'est comme cela que cela se passait.

CD: *J'aimerais bien revenir au début de cette conversation parce que, ce qui me frappe c'est que parfois — peut-être par lassitude — tu utilises le mot "collection", et parfois tu dis "ceci n'est pas une collection".*

HD: Je n'ai pas d'autre mot que celui de "collection", je rêve d'en trouver un autre. Si tu me donnes un autre mot que "collection" ou que "collectionneur", tu me feras un cadeau fantastique. Moi, je ne le trouve pas et cela fait des années que je cherche.

CD: *Ça c'est formidable, à partir de maintenant on utilise les mots de collection et collectionneur parce qu'il n'y en a pas d'autres !*

HD: Tu en as un autre?

CD: *"Archives", ou "souvenirs"?*

HD: …Mmm, je ne sais pas… ce n'est pas "souvenir".

Et puis, contrairement à des gens qui veulent constituer une collection et sont très attentifs à ce qu'ils achètent, en se posant des questions comme : "Est-ce que je vais ajouter ceci, est-ce que celui-là est représenté ?", je n'ai jamais eu ces soucis. Cela s'est fait comme ça, c'est vraiment un jardin sauvage.

CD: *Mais tu as cultivé ton jardin, tu as choisi certaines plantes, certaines fleurs des champs, qui se trouvent surtout dans le domaine ou dans la famille du "Concept Art". Ce problème de "collection/pas collection" — ou ceci n'est pas une collection pour paraphraser Magritte et Broodthaers — n'a-t-il pas aussi à voir avec le contenu des œuvres ? Est-ce pour cela que tu n'aimes pas parler de collection ?*

HD: Non, oublions le mot "collection". Mais la raison de ce choix artistique m'apparait par contre une question intéressante. De par mon éducation, j'ai été orienté vers les arts visuels et, dans ce domaine, je dois rappeler le rôle déterminant qu'a eu dans ma vie le professeur Albert Claude quand je travaillais sous sa direction. Déjà en 1958, il s'intéressait à Xenakis, à la musique sérielle, à la musique dodécaphonique, au Pavillon Philips, etc. Il m'incitait à m'intéresser à l'art de mon époque. Et c'est comme ça que je me suis écarté des ornières des arts visuels au sens familier, pour essayer de voir ce qui se passait dans l'art contemporain. J'ai cheminé petit à petit, jusqu'au moment où j'ai cru découvrir "l'art d'aujourd'hui". Le choc que j'ai ressenti à la découverte, le 8 novembre 1966, de l'œuvre de Marcel Broodthaers que je ne connaissais pas du tout, constitua un tournant. Là, il me semblait que j'avais trouvé quelque-chose qui ne relevait ni du savoir-faire, ni du talent, ni de rien du tout de connu, et qui était de l'ordre de l'idée à l'état pur. Comme dans un onguent chez le médecin, 1% de substance active et 99% de corps non-actif ! Et j'ai cru que j'avais trouvé l'essence de l'art, que j'avais découvert des artistes qui allaient me faire comprendre ce qu'était l'essence de l'art. En évacuant tous les à-côtés. C'est pour cela que je dis encore et toujours avoir considéré toutes ces œuvres d'art à l'époque comme des "objets de connaissance", et pas comme des objets de jouissance. Il est un fait que quand tu regardais un "Statement" de Lawrence Weiner, tu ne pouvais qu'éprouver le plaisir issu d'un objet de connaissance, et non d'un objet de jouissance. De même pour *My steps in Brussels* de stanley brouwn, ou pour les Hanne Darboven tels ceux qui vont partir d'ici aujourd'hui. Ce sont des objets de connaissance, et non des objets de jouissance. C'est ça qui m'intéressait. Et c'est pour ça qu'à l'époque j'étais psychologiquement préparé pour m'intéresser à ce genre de choses.

CD: *Mais il y avait un deuxième mouvement qui t'intéressait, et c'était Dada. Tu as toujours dit que pour toi les deux grands mouvements du XXème siècle qui parlaient de l'essence de l'art, c'était l'art de ton temps — l'art conceptuel — mais aussi Dada, pourquoi ?*

HD: C'est un point de vue rétrospectif et non prospectif. C'est-à-dire que je crois, ayant vécu le "moment conceptuel" et ce qui s'est passé après, que l'art conceptuel a vraiment fait éclater la façon de faire de l'art, en ouvrant des tas de possibilités nouvelles qu'étaient le langage, les installations, la photographie, etc. Je crois qu'après Dada aussi, il y a eu une ouverture des portes, c'est-à-dire que l'art après Dada pouvait se permettre des tas de choses que l'art avant Dada ne pouvait pas. Donc je vois dans ces deux mouvements une relecture, un tournant à angle droit si tu veux, dans la façon de produire et de faire de l'art.

DS: *Concernant la question du jugement et du choix, il y a tout de même une certaine instrumentalisation chez le collectionneur quant à dire "je veux cela et pas autre chose". Parce que de Broodthaers, l'on aurait pu acheter essentiellement les œuvres du début, d'esprit "Nouveau Réaliste". Il fallait avoir l'intelligence de le suivre car, chez lui, à l'époque, s'opère un bouleversement qui le mène vers le conceptuel. Au moment même de votre première acquisition, il passe du statut d'artiste encore "symboliste" à celui d'artiste de réarrangement d'idées, de concepts. Si l'art de son temps est en train de changer, comment choisi-t-on des œuvres qui soient strictement d'actualité ?*

HD: C'est-à-dire que, pour prendre l'exemple concret de Broodthaers, j'ai acquis les œuvres au fur et à mesure de sa production. Ça a commencé en 1966, ça s'est arrêté en 1976, dix ans plus tard. J'ai suivi ce que Broodthaers produisait, mais je n'ai jamais acheté ses œuvres d'avant 1966. Je n'ai jamais acheté d'artistes morts non plus, j'ai acheté des artistes vivants, et je l'ai fait au fur et à mesure de leurs productions. C'est-à-dire Carl Andre à New-York, c'est ce qu'il avait fait la veille, Richard Long, c'est ce qu'il avait fait la veille, et ainsi de suite… C'étaient des produits frais, ce n'était ni des conserves, ni des reliques… (rires)

CD: *(rires) Oui, mais j'ai remarqué que lorsque l'on a regardé la liste ensemble, tu as pointé celle-ci du doigt en disant : "Ça c'est une œuvre formidable, très importante pour moi". Tu l'as dit à plusieurs reprises.*

HD: Oui, mais rétrospectivement !

DS: *Dans une autre conversation, tu as dit :* "Shapolsky et al. *de Hans Haacke, je ne l'ai pas eue, j'ai eu l'autre, la deuxième pièce". Un collectionneur, disons "obsessionnel", aurait insisté pour avoir* Shapolsky, *mais pas toi.*

HD: Non, j'étais à New-York à son vernissage, il y avait l'œuvre de Hans Haacke *Guggenheim Board* et je l'ai achetée[1]. Quand j'ai acquis les *Sentences* de Sol LeWitt à Paris, c'est encore un bon exemple. Je ne me suis pas dit : "non, de Sol LeWitt, je préfère des "Printed Cubes" ou une sculpture".

CD: *Mais il y a quand même une contradiction, un paradoxe : je ne connais pas d'acquéreur qui ait constitué avec une telle pertinence et précision, avec obsession même, semblable documentation entourant les œuvres — il y a la correspondance, des cartons, des catalogues, des magazines, des matériaux dits secondaires. Pourquoi as-tu fait cela ? Pour apprendre ? Pour comprendre ? Il n'y a pas seulement les œuvres, il y a les archives !*

HD: C'est parce qu'effectivement je m'intéressais à ce qui se passait autour de moi à cette époque-là et il me semblait que les œuvres n'étaient pas *la* chose, je ne dirais pas essentielle, mais tout de même … Que tout ce qui les entourait était important aussi. C'est un peu comme une recherche scientifique, il y a tout ce qui entoure l'objet de ta recherche. Donc si nous allions voir à *Prospect* Buren ou Toroni, et bien tout normalement nous ramenions le journal *Prospect* qui était un petit torchon sur papier journal que tout le monde a jeté, mais, nous, nous l'avons conservé, car il nous semblait que c'était aussi important que le travail. Pour moi c'était la même chose. C'était ma façon de me montrer actif. J'avais été à *Prospect*, j'avais été au vernissage pour me donner l'impression d'avoir été actif, mais je m'étais en plus porté acquéreur du rouleau de Toroni. Ce sont des objets de connaissance, et pas de jouissance, je reviens là-dessus, c'est capital. C'est pour cela que si tu mets côte-à-côte le geste de faire une acquisition, (autrement dit, d'être un acteur actif faisant partie du public) et le principe ou l'idée que l'art peut être considéré comme objet de connaissance (et non de jouissance), tu en arrives logiquement au fait d'acheter une œuvre d'art que tu ne mets pas au mur… il n'est même pas nécessaire de la déballer (rires)… Ça paraît paradoxal, mais si tu mets ces deux ingrédients ensemble, cela explique peut-être rétrospectivement ma démarche — rétrospectivement, j'insiste, car je ne me suis pas dit "je veux faire une stratégie originale qui me distingue des autres".

DS: *Mais n'était-ce pas aussi la volonté d'être un stimulant, je ne dirais pas un producteur, mais de soutenir le déploiement intellectuel d'une personne ou d'un groupe de personnes que tu considérais comme plus paradigmatiques de leur époque que les autres - les artistes conceptuels ou disons proto-conceptuels — et de vouloir aider à leur production ou déploiement, par rapport à ce qui était alors dominant à Bruxelles — Cobra et la suite — que de vouloir dire "voilà, je soutiens ça" ? Ça, c'est une distinction. Ce faisant, on se distingue aussi du goût qui, à cette époque-là, allait encore à la peinture gestuelle ou informelle.*

HD: Oui, tu as tout à fait raison : c'est aider les artistes à pouvoir continuer à fournir leur travail qui me paraissait pertinent. J'aurais tout aussi bien pu mettre des billets dans une enveloppe, jouer au mécène et leur glisser l'enveloppe dans la main, mais c'était beaucoup plus simple, et je crois plus élégant, de se porter acquéreur d'une œuvre. C'était un peu dans cet esprit-là que j'achetais des œuvres : supporter la démarche de l'artiste. Et la seule façon de le faire, logiquement, quand tu fais partie du public et que tu ne veux pas être purement passif, c'est d'acheter une œuvre.

CD: *À travers l'aide à la production de certains artistes, mais aussi dans les initiatives où tu étais co-organisateur, co-financier ou co-éditeur, menais-tu seulement une action envers l'artiste ou bien aussi envers un public ? Pour développer une notion de public ? Parce qu'à un moment tu vas aider à développer une galerie, tu vas organiser des expositions, envoyer des cartons d'invitations, co-éditer.*

HD: Le désir d'être actif…, c'est tout simplement ça (rires)…

DS: *Est-ce que c'était par rapport à l'absence de toute structure institutionnelle en Belgique…?*

HD : Non, ce sont des opportunités qui se présentent. On a, par exemple, financé l'espace alternatif anversois A379089. Chaque fois qu'on avait l'occasion d'être actif, on y allait et on savait où nous trouver… J'ai publié avec Gevaert, mais c'est lui qui est venu me solliciter.

CD : *C'est remarquable que ne tu veuilles pas exposer ! Même dans ta maison, il n'y a pas d'œuvres. C'est difficile de voir ta collection car c'est un stock que tu n'as jamais déballé. De l'autre côté, chose très rare pour un collectionneur, tu travailles dans le domaine public : tu investis, tu co-finances,… Donc, une partie de ton activité consiste à acheter (et tu gardes cela pour toi, tu ne sais parfois même plus ce que tu as, ou tu n'as jamais vu une œuvre parce que tu ne l'as jamais déballée) tandis qu'une autre te pousse à devenir acteur public parce que tu vas initier, tu vas sponsoriser, tu vas diffuser… C'est fantastique, ces deux aspects…. Est-ce typiquement là Herman Daled?*

HD : … (rires) c'est toi qui en décides, moi je ne sais pas… Vous me faites penser à des tas d'histoire, il y a ainsi le fait par exemple - encore ce désir d'être actif — que j'ai accepté d'être président de la "Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts" pendant dix ans. Il y a cette jolie expression américaine que j'aime : "He served"… "I served"… je ne sais pas comment on traduit ça en français… c'est tellement joli… c'est un peu ça, "I served"…

CD : *It's an expression of a civic society, "civitas", c'est un comportement civique… C'est le contraire de la passivité !*

DS : *Si l'on revient à la question du collectionneur et du goût, le goût n'est pas qu'instinctif, c'est aussi une façon de se propulser, de se mouvoir par le fait même de distinguer. L'on pense toujours que l'art conceptuel a trouvé une sorte de correspondance dans les activités beaucoup plus "administrées" de l'après-guerre, davantage que les activités plus "provocatrices" d'entre-les-deux-guerres, si je considère Dada ou le Surréalisme. En Belgique alors encore dominée par le courant lyrique, autour de 1967/68, l'on assiste à une césure avec trois ou quatre collectionneurs "modèles" d'art conceptuel, et avec Marcel Broodthaers comme figure de proue du conceptuel, sans pour autant jouer la rationalité, le positivisme des Anglo-Saxons. Y avait-il correspondance entre ton activité professionnelle et ce courant ?*

HD : La médecine, c'est de la science, il ne faut pas l'oublier… mais on dit que c'est aussi un art, l'art de guérir… (rires)… J'ai eu une formation scientifique extrêmement rigoureuse quand je travaillais au laboratoire de cytologie et cancérologie expérimentale. Et puis 1966 a été le départ d'une découverte pour moi ; celle d'une forme d'art qui me convenait ou à laquelle je pouvais adhérer à 100%, en ayant évacué le talent, le savoir-faire, l'habilité, la subjectivité, tous les trucs que j'ai un petit peu, et encore aujourd'hui, en horreur.

DS : *Mais quand on regarde les artistes de la collection, il y a les "politisés" qui sont assez prépondérants… Quand on cite Buren, Toroni, Marcel Broodthaers, Hans Haacke, ou Lawrence Weiner, ce sont des artistes politiquement "pointus"… Autour de 1968, il y avait un trajet disons "sociétal", un changement de société.*

HD : Ils avaient tous trente ans à l'époque, ils étaient tous de gauche, et je peux te dire que quand j'allais à New York, en pleine guerre du Vietnam, Weiner, Carl Andre, et tous les autres ne parlaient que de ça ! Ils étaient tous extrêmement politisés.

CD : *Parlons un peu de cette étonnante remarque que tu as faite, dans la suite des idées de Seth Siegelaub : "… et d'autres ont dit que pour que l'art conceptuel soit pris au sérieux, ça devait être vendu cher". Tu étais donc prêt à payer le prix, parce qu'il y avait des œuvres très chères à l'époque ; je me rappelle Jan Dibbets, il était déjà très cher en ce temps…*

HD : Oui, 300.000 FB pour le *Zwarte Vaas.*

CD : *Pourquoi étais-tu d'accord en tant qu'acquéreur de payer le prix, et un bon prix?*

HD : Je crois qu'il était important pour que la démarche ou le cycle soit complet que, dans le public, il y ait des personnes qui disent : "oui, moi je reconnais ça comme une œuvre d'art, et je suis prêt à mettre le prix". Je crois que c'était un geste important et décisif.

CD : *La valeur artistique, ou de connaissance, va de pair avec la valeur financière…?*

HD : Non, pas la valeur, le statut d'objet d'art. Le statut d'œuvre d'art a toujours un corollaire qui est sa valeur marchande.

CD : *Question mondaine : tu n'as jamais essayé de négocier un prix?*

HD : Non, je n'ai jamais discuté un prix nulle part.

CD : *Tu as souvent dit que des artistes vendaient des œuvres conceptuelles au prix de deux, trois, quatre petites voitures….*

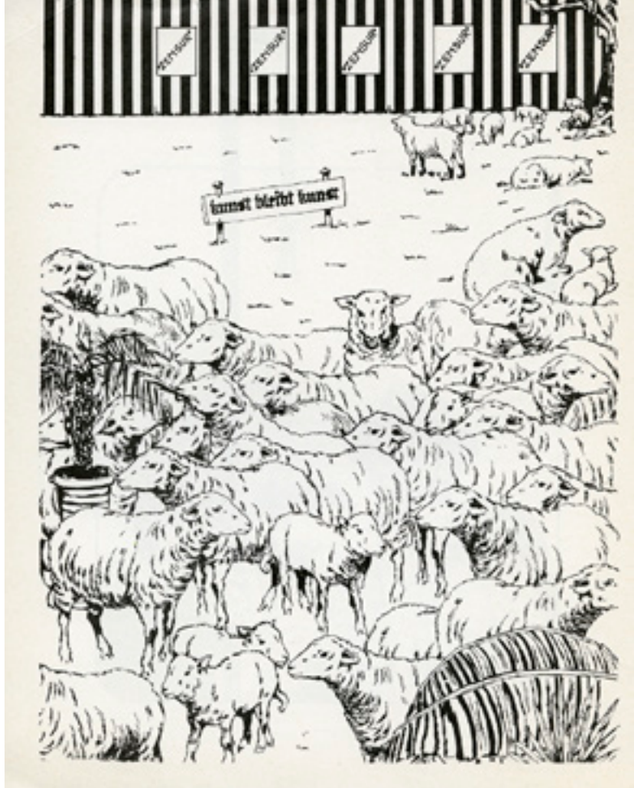
HD : Non, par exemple, *My steps in Brussels* de Monsieur stanley brouwn, c'était 80.000 FB, mais une petite voiture coûtait 100.000 FB… Donc c'était presque le prix d'une voiture. Mais attends, alors que j'en parlais à Anny De Decker de Wide White Space, elle m'a dit que pour faire sa 'price list', elle se référait toujours à l'électroménager : le prix d'un micro-ondes, le prix d'une machine à lessiver, le prix d'un frigo, puis le prix d'une voiture, et ainsi de suite…. (rires)… !

CD : *Étais-tu influencé à cette époque par ces tensions entre valeur artistique et valeur marchande et par Monsieur Siegelaub ?*

HD : J'avais beaucoup de contacts avec Seth Siegelaub… J'ai édité la version française de son contrat.

CD : *En quoi trouvais-tu importante cette notion de contrat?*

HD : Je trouvais cela intéressant car ça rentrait exactement dans le cadre de la valeur. C'était très nouveau aussi, le droit de suite de l'artiste. Si l'œuvre triplait ou quadruplait de prix, il pouvait éventuellement avoir un retour… C'était naturellement un petit peu révolutionnaire, mais pourquoi cela devrait-il nécessairement revenir à la galerie ou au collectionneur de se mettre toute la plus-value en poche ?



Jacques Charlier, *Articides Follies*, Bruxelles, édition Herman Daled et Yves Gevaert, 1975. © Jacques Charlier

CD : *En 1973, tu deviens chef du service de Radiologie d'une clinique privée à Bruxelles et tu n'arrêtes pas d'acheter, mais tu vas diminuer…*

HD : Oui, j'ai freiné catégoriquement… Il y a eu deux raisons à cela : primo, portant l'entière responsabilité du service, mes capacités financières ont diminué et, secundo, les prix sont devenus exorbitants dès la fin des années 1970. Et puis de toute façon, à mes yeux, ces artistes n'avaient plus besoin de l'aide que je pouvais leur offrir. C'était très narcissique, mais c'est au début que cela avait un sens de leur acheter une œuvre. C'est ce moment qui m'a intéressé, mais dès que les artistes ont franchi un cap, qu'ils commencent à augmenter leur production, qu'ils produisent plusieurs versions…Tu sais comme moi que pour qu'un artiste soit reconnu par une galerie, il doit avoir une grande capacité de production. Un artiste avec une petite production, cela ne les intéresse pas du tout…

CD : *Quand je vois tes archives ou tes fiches, je pense que tu aurais pu devenir curateur ou artiste conceptuel… Tu joues parfois à l'artiste conceptuel, n'est-ce pas…?!*

HD : Alors c'est inconscient…

CD : *Oui, mais tu apprécies le comportement des artistes conceptuels ?*

HD : C'est-à-dire que leur façon de travailler, leurs productions artistiques et ma façon de faire les choses sont effectivement en résonance.

CD : *Tu as dit plusieurs fois que l'art ne pouvait pas devenir un "décor". Quel est ton problème avec les œuvres qui "font décor"?*

HD : Je crois qu'il y a une acclimatation de la vue et de tous les organes sensibles aux objets que l'on voit de manière ininterrompue. Une espèce de cécité s'installe. C'est pour cela qu'il n'y a rien de tel que de prendre une œuvre, de l'accrocher pendant 8 jours, puis de la décrocher et d'en mettre une autre, sinon l'œuvre devient décor. Peu importe l'œuvre, que celle-ci soit décorative ou pas.

CD : *Mais certains artistes ont joué avec cette idée, comme Buren ou Broodthaers.*

HD : Oui, je veux bien que Buren installe ça comme des décors, mais ce n'est pas une raison pour la regarder 6 mois durant… Un bel exemple d'éphémère est le cas des institutions dont vous vous occupez tous les deux. C'est de l'éphémère, les gens viennent, passent une heure et ressortent. Toutes les visites de musée, c'est de l'éphémère. Tu vas à l'opéra, c'est éphémère. Alors pourquoi diable la présentation d'œuvres d'art dans un environnement bourgeois devrait-elle échapper à la règle ? Je pense aux grands collectionneurs, à Panza notamment chez qui je suis allé. Il avait des œuvres dans toutes les dépendances qui étaient ses écuries, tu te promenais là-dedans, tu allais voir les œuvres et tu rentrais chez lui à la maison et c'était tout…

CD : *L'idée du titre est "Pictures, concepts and objects"… Quelle est la différence pour toi entre "picture", "object" et "concept"? Pourquoi étais-tu d'accord avec ce titre?*

HD : "Picture" …? Je crois qu'un Ryman c'est une "picture"…; un "object", c'est Monsieur Broodthaers, et "concept", c'est peut-être les pièces que j'ai de Robert Barry ou de Lawrence Weiner, non…? Qu'est-ce qu'il y a d'autre…? La composition du musée Guggenheim de Hans Haacke, n'est ni une "picture", ni un "object"…. elle est à mettre dans les "concepts".

DS : *Même à cette époque-là, ça a dû constituer un cap que de dire : j'acquière une discussion (de Ian Wilson)…*

HD : Ben, voilà encore un bon exemple, car je n'ai pas pensé à tout cela….

CD : *Mais tu aimes bien la théorie, car tu as toujours invité des théoriciens à travailler avec toi. Je ne connais pas de collectionneur qui soit pris tellement au sérieux par les théoriciens. Tu en as même invité à venir faire des conférences ici. Les théoriciens les plus difficiles te respectent beaucoup, je pense à Birgit (Pelzer) ou Benjamin (Buchloh),… Tu ne peux quand même pas dire que tout cela n'est que de la théorie.*

HD : Je lis et j'écoute avec fascination tous ces gens qui manipulent, jouent, étudient et travaillent ces notions abstraites relatives à la production artistique. Mais je ne me sens ni formé, ni outillé pour participer à ce genre de discussion. Ici, je suis passif.

CD : *Tu dis de Louise Lawler : "je comprends tout de suite ce qu'elle veut dire, où elle veut aller…".*

HD : J'aime la façon dont elle met en relation la création contemporaine et un certain contexte dans lequel elle est présentée. C'est significatif et intéressant. Il y a une démarche. Il y a une idée. Il y a une présentation qui est une réussite et c'est techniquement irréprochable. Voilà.

DS : *Je voudrais revenir sur la question du pourquoi ne pas aller chez Templon ?*

HD : Ça c'était la gué-guerre commerciale, ou même pas commerciale, car d'un côté tu avais chez Yvon Lambert les Carl Andre, Buren et toute la bande de Broodthaers et, de l'autre côté de la rue, tu avais Kosuth et Art and Language, et ils étaient en bagarre. C'était très mal vu d'apporter ton soutien actif à l'équipe adverse. Et au Max's Kansas City bar, c'était la même chose : d'un côté du café tu avais l'équipe Lawrence Weiner, et de l'autre, l'équipe Kosuth. Et moi comme un grand crétin, j'allais de l'un à l'autre.

DS : *Donc tu as toujours traversé les frontières…?*

HD : Sauf à Paris, je n'ai pas osé. Il y avait quelques "terroristes" autour de moi, genre Buren, et ça ne rigolait pas… (rires)

DS : *C'était aussi l'époque des éternelles discussions idéologiques et politiques, comme, dans le contexte belge, la rivalité entre MTL (Bruxelles) et Wide White Space (Anvers). Vous avez soutenu Wide White Space, MTL, mais aussi la mise sur pied d'A379089, qui était dans l'ombre de Wide White Space. Quel a été le déclencheur du démarrage de cet espace en 1969 par un groupe de collectionneurs ?*

HD : Je crois me souvenir que l'initiative en revient à Isi Fiszman qui était beaucoup plus près de Wide White Space que moi et qui nous avait réunis à Bruges. L'idée nous est apparue exaltante et nous y avons adhéré. Nous avons engagé Kasper König à sa direction.

CD : *Quand on considère les artistes de la collection, l'un d'eux saute aux yeux parce qu'il est le plus ésotérique, ou bien celui qui joue le plus sur l'idée que l'artiste est un génie devant se comporter comme quelqu'un d'extravagant ou de romantique. D'où vient ta fascination pour James Lee Byars ?*

HD : Du personnage je crois, et encore une fois de ce qu'il produisait à l'époque. Michael Werner n'était pas encore là, ce n'était pas encore l'or et le marbre !

CD : *Tu n'es pas quelqu'un qui se place du côté du génie. Joseph Beuys ne t'a jamais intéressé. Pourquoi ?*

HD : Le côté mystique de Beuys m'a toujours dérangé. Je ne crois pas aux croyants, je ne crois pas aux forces surnaturelles, je ne crois pas au magnétisme, je ne crois pas à un grand bâton recourbé et aux peaux de lapins…. Enfin je n'ai pas d'atomes crochus avec tout cela, c'est tout….

CD : *Un autre acteur à s'être présenté lui-même chez toi, sans y avoir été invité, est Kosuth…*

HD : Ah oui, je le vois encore. Il est passé un jour et m'a dit : "mon absence est tellement flagrante, que ça en devient une présence….".

CD : *Alors, ça t'a intéressé…?*

HD : Je lui ai acheté deux œuvres qui sont toujours restées à l'état de projet. C'est tout…

DS : *Y a-t-il eu d'autres visites imprévues d'artistes de passage comme celle de Lee Lozano?*

HD : Lee Lozano je l'avais rencontrée à New York, et quand elle était de passage à Bruxelles, je crois bien qu'elle dormait chez moi, mais avenue Messidor. Par contre, Kathy Acker c'était bien ici à l'hôtel Wolfers.

CD : *L'art conceptuel, c'était surtout un truc d'hommes, il y avait très peu de femmes… Eva Hesse ne t'a pas intéressé…?*

HD : Je n'ai pas rencontré Eva Hesse. Si je l'avais croisée sur mon chemin, peut-être serait-elle là. Mais je n'avais pas à l'esprit de vouloir connaître et acheter le travail d'Eva Hesse. Ça, c'eut été une attitude responsable de collectionneur, mais je suis un être irresponsable…

DS : *Revenons à tes lois de collectionneur : ne jamais acheter d'artistes morts, ne jamais vendre et ne jamais aller dans les foires d'art.*

HD : Je n'ai jamais acheté d'œuvres au second marché non plus.

CD: *Quels sont les collectionneurs que tu admirais à l'époque ?*

HD: Aucuns. Je n'en fréquentais pas. Il y avait un couple de collectionneurs que je connaissais quand même bien, les Visser, des gens remarquables.

CD: *Et les Vogel, tu les connaissais ? C'étaient aussi des amateurs….*

HD: C'était assez pittoresque de les voir, lui était postier, et tu noteras que les gens du monde de l'art et les artistes étaient parfois un peu critiques à leur égard. Ils avaient alors très peu de moyens et ils les suppliaient de leur vendre ou de leur donner des œuvres.

DS: *À Bruxelles dans les années 1960, un collectionneur comme Dotremont était tout de même une pointure internationale, un grand collectionneur.*

HD: Oui, mais je ne le connaissais pas. J'ai acheté des Twombly à une de ses amies, Madame Evraert.

CD: *Avais-tu des contacts, en dehors des galeristes, des théoriciens et des artistes, avec des curateurs avec lesquels tu étais en dialogue ?*

HD: Il n'y en avait pas tellement à l'époque, tu sais. Il y avait les galeristes, mais comme il n'y avait pas de biennales ni beaucoup de musées d'art contemporain, il n'y avait pas beaucoup de curateurs.

DS: *Et Szeemann…?*

HD: Ah oui, on se connaissait bien… c'était un homme remarquable, il était attentif et chaleureux, il ne jouait pas à la star… Je fréquentais aussi les gens du Stedelijk, du Van Abbemuseum (Jean Leerin), du Haags Gemeentemuseum, et Cladders à Mönchengladbach.

CD: Op losse schroeven : situaties en cryptostructuren *("Des chevilles carrées dans des trous ronds : situations et cryptostructures", Stedelijk Museum d'Amsterdam, 15 mars/27 avril 1969, commissaire : Wim Beeren),* Prospect 69 *(Städtische Kunsthalle de Düsseldorf, 30 septembre/12 décembre 1969, commissaires : Konrad Fischer et Hans Strelow),* Konzeption/Conception *(au Städische Museum de Leverkusen, 24 octobre/23 novembre 1969, commissaires : Rolf Wedewer et Konrad Fischer) et bien sûr* When Attitudes Become Form *réalisée par Harald Szeemann (Kunsthalle de Berne, 22 mars/27 avril 1969) sont des expositions que tu considères comme majeures cette année 1969.*

HD: Oui, elles ont été décisives ! Je les ai visitées (et même deux fois *When Attitudes Become Form*) sauf *Op losse schroeven* dont j'ai tout de même le catalogue.

DS: *Et à Sonsbeek, tu n'y allais pas…?*

HD: Si, si, j'allais à Sonsbeek régulièrement….

DS: *Encore une question : était-ce plutôt guidé par les galeries ou par les artistes que tu déambulais ? La boussole était indiquée par quel pôle ?*

HD: Galeries et artistes, les deux[2]. Par exemple je pense encore à la galerie d'Aujourd'hui située au Palais des Beaux-Arts. Mine de rien, il s'y passait des choses intéressantes.

CD: *Quand as-tu rencontré Benjamin Buchloh ?*

DS: *Vous avez publié le livre sur Toroni, n'est-ce pas ?*

HD: Ah oui, mais ça c'était beaucoup plus tard…. Mais d'où je le connaissais…?

DS: *Il est venu avec Lothar Baumgarten, notamment pour l'exposition d'Yves Gevaert et des 8 artistes au Palais des Beaux-Arts. Vous avez fait la fête après, et je crois que Buchloh était chez vous à la maison, à cette occasion.*

HD: Je ne sais pas si c'est de là que date notre relation… M'enfin par exemple, je me souviens, j'en parlais encore l'autre soir ici, c'est Marcel Broodthaers qui m'a fait découvrir le travail de Lothar Baumgarten parce qu'il était fasciné, et à juste titre, par les films qu'il faisait à l'époque, où il se promenait avec sa caméra dans les champs de choux et on le croyait en Amazonie. C'était génial…

CD: *Mais tu n'as pas acheté…*

HD: Non…

CD: *Ce qui est intéressant, c'est donc de constater que c'était plutôt des réseaux de galeries*[1] *plutôt que des réseaux de curateurs, directeurs ou critiques…*

DS: *Et des artistes… Parce qu'au début c'est Broodthaers qui vous a parlé de Buren…?*

HD: Oui, c'est Broodthaers qui m'a parlé en premier du groupe BMPT (pour Buren, Mosset, Parmentier, Toroni) à Paris.

DS: *Lorsque l'on a réalisé la première "cartographie" de cette époque en Belgique, Anny De Decker de la Wide White Space me disait que, pour eux, la Documenta V, en 1972, avait constitué l'apogée du mouvement conceptuel et, qu'après, ce n'était plus la même chose. Leur engagement a été fortement réduit… comme un passage d'une période de création à une période de production… As-tu vécu la même chose?*

HD: Oui, 1972 a été l'apogée. Ça a été très vite : tu as eu 1969 avec les trois expositions majeures, puis Harald Szeemann a consacré la chose à partir de 1972 et c'est ensuite passé dans le domaine du grand public. La demande et la production se sont accrues, et l'on est entré dans une autre phase… Et c'est d'ailleurs pour cela que je crois que Chris et la Haus der Kunst sont intéressés par mes "objets ethnologiques"… (rires)…

CD: *J'ai encore une question. Tu sais, l'un des plus beaux textes de l'époque est celui que Dan Graham a écrit : "Sol's Humor" (L'humour de Sol). Il y écrit que beaucoup parmi les artistes conceptuels, il dit "proto-conceptuels", comme Sol LeWitt, On Kawara, stanley brouwn et lui-même ont "surtout fait de l'art avec un humour" anarchiste, ou plutôt existentialiste: Parfois, quand je t'entends parler des œuvres, je remarque que tu accentues beaucoup cet aspect humoristique, au sens d'une comédie, d'un énoncé sur la société… Est-ce important pour toi…?*

HD: Oui. Je trouve que c'est une qualité, et je n'aime pas les gens qui n'ont pas d'humour…

CD: *Est-ce que l'art conceptuel avait aussi le sens de l'humour…?*

HD: Je préfèrerais le mot "dérision".

CD: *Comment définir cette dérision ?*

HD: Quand tu manipules l'infiniment petit, tu es toujours à la limite de la dérision. C'est la différence entre un Fred Sandback et un Serra… Pour ma part, je choisis Sandback.

CD: *Et Hanne Darboven, a-t-elle aussi un coté humoristique?*

HD: Dérisoire. C'est de la dérision.

CD: *Cette phrase vient de Dan Graham dans "Sol's Humor" : " Many proto-conceptual artists — On Kawara, stanley brouwn and myself — did works that evoqued an anarchistic and/or existentialist sens of humor. In my work, I was especially influenced by the ironic humor of two fellowed jewish artists : Roy Lichtenstein and Sol LeWitt." Je te le cite de mémoire.*

HD: J'ai lu une phrase extraordinaire de Jonathan Monk : "Minimal artists try to make something look like nothing and conceptual artists try to make nothing look like something or is it the other way around" ou quelque chose comme ça… Je crois : "Les artistes minimalistes tentent de faire en sorte que quelque chose ne ressemble à rien, et les artistes conceptuels essayent que rien ne ressemble à quelque-chose, ou est-ce l'inverse…" (rires)

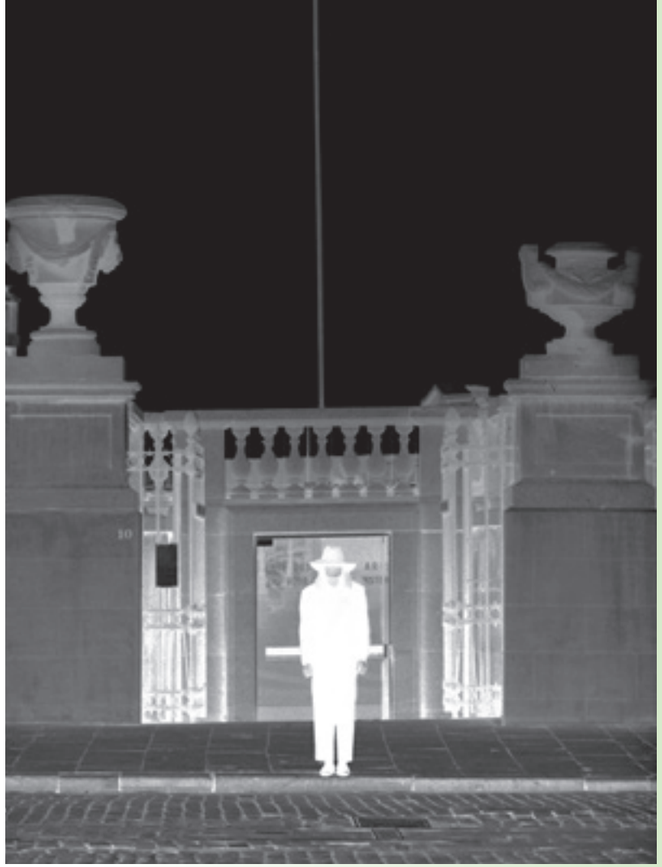
CD: *C'est une belle manière de finir cette interview…*

DS: C'est la définition même de la dématérialisation de l'œuvre d'art.

Basé sur un entretien réalisé par Chris Dercon et Dirk Snauwaert le 1er octobre 2009

1 Pièce majeure de Haacke, elle documente de manière détaillée les liens entretenus par les administrateurs du Guggenheim avec différentes entreprises commerciales du Chili. Le contexte en est le renversement d'Allende et l'instauration du régime dictatorial de Pinochet auxquels contribua largement la CIA.

2 Parmi les principales galeries citées par Herman Daled : Konrad Fischer, Jack Wendler, Paul Maenz, Wide White Space, Gerry Schum, Sperrone, Yvon Lambert, Nigel Greenwood, Art and Project, MTL, Nicholas Logsdail-Lisson Gallery, John Gibson…



James Lee Byars devant l'entrée rue royale du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles en juin 1975,
image trée en négatif à la demande de l'artiste.
Photo © Philippe De Gobert

Dirk Snauwaert: *Votre formation, à Herman et toi, vous prédestinait à vivre dans un milieu académique et intellectuel.*

Nicole Daled-Verstraeten: Oui, effectivement, et ma formation juridique a parfois été une barrière. Mais la rencontre avec Marcel a été en soi une grande ouverture : Marcel allait à Paris, si pas toutes les semaines, au moins chaque mois, d'où il revenait avec beaucoup d'informations. C'est Marcel qui nous a parlé de BMPT. Et nous avons manifesté auprès de lui le désir d'acheter les œuvres des quatre artistes qui en constituaient l'acronyme. Mais BMPT n'a duré qu'un an, puis a explosé… Et en septembre 1968, il y a eu le musée de la rue de La Pépinière, "Le Musée des Aigles" de Broodthaers. Buren est venu à l'ouverture. On l'a rencontré à ce moment-là et on lui a dit que l'on souhaitait acheter un de ses travaux. Cela s'est concrétisé en 1969. À cette époque, les Américains commençaient aussi à venir en Europe. Ils atterrissaient tous à Bruxelles parce que les prix des billets d'avion étaient moins chers. S'ils avaient atterri à Amsterdam, on ne les aurait peut-être pas connus… Je me souviendrai toujours que Dan Graham fut l'un des premiers à nous téléphoner de l'aéroport pour nous dire qu'il voulait nous rencontrer. En 1971, nous avions déjà acheté tous les premiers Dan Graham lors de sa première exposition chez John Gibson. Gibson était un homme assez étonnant. Beaucoup ont ironisé sur lui en le traitant de "commis-voyageur" car il voyageait avec des propositions d'achat. Nos Dan Graham ayant été achetés à New York même, c'est comme ça que Dan est arrivé à Bruxelles et nous a téléphoné pour connaître ces "fous" qui avaient tout acheté lors de sa première expo. En 1973, nous avions déjà acquis des oeuvres de presque tous ces artistes : Daniel Buren, Niele Toroni, Dan Graham, James Lee Byars, Gilbert & George, Marcel Broodthaers, Jacques Charlier, Carl Andre, stanley brouwn, Andre Cadere, Robert Filliou, On Kawara, Sol LeWitt, La Monte Young, Robert Ryman…, enfin toutes ces personnalités du monde de l'art qui, avec leur singularité, remettaient en question la notion d'art et de sa représentation éventuelle, c'est-à-dire rien ou pratiquement rien, si ce n'est l'idée. Les deux œuvres importantes à ce propos sont, à mon sens, les "Sentences" (1968) de l'art conceptuel de Sol LeWitt que nous avons acquises à Paris dans un café du Boulevard Saint-Germain auprès de Béatrice Conrad-Eybesfeld pour financer le lancement du journal *Libération* en 1973. Le quotidien avait fait appel à des artistes et Sol LeWitt avait donné son manuscrit. L'autre œuvre essentielle dans ce contexte est *March 31* de Dan Graham.

DS: *Il y a là aussi, de votre part, un engagement "politique".*

ND-V: À ce moment-là, nous n'évoluions pas du tout dans l'institutionnel, nous étions dans le contre-pouvoir, c'est évident. Car tout cet art, à cette époque-là, était plutôt un art du contre-pouvoir. Ne parlons pas des institutions en Belgique… Nous avions proposé gratuitement au Palais des Beaux-Arts une intervention de deux demi-journées ou de deux soirées de Gilbert &George rencontrés à *Prospect 69* (Düsseldorf)[1] où ils poussaient la chansonnette en "squatteurs" dans les allées de la Kunsthalle. Il nous a alors été répondu : "20.000 francs par jour, donc 40.000 francs pour les deux jours". Alors tu vois, les institutions officielles à ce moment-là… Partout, on m'a envoyée sur les roses… Excepté le propriétaire d'un grand magasin, le "Garden Store Louise" qui était un ami. Il nous a donné son showroom gratuitement pour deux jours. C'était en février 1971.[2]

DS: *Là où, un an plus tôt, James Lee Byars présentait son* T.V Ball *?*

1 *Prospect* s'est déroulé de 1968 à 1976. Les initiateurs en étaient Hans Strelow, critique d'art et Konrad Fischer, galeriste.

2 Première entrée en scène de Gilbert & George comme *Living Sculptures* à Bruxelles. "Les artistes y présentent aussi leur *Singing Sculpture* et attireront à cette occasion l'attention de leur future galeriste, Ileana Sonnabend." Voir *A Bit of Matter and a Little Bit More… La collection et les Archives de Herman et Nicole Daled*, co-édition La Maison rouge/Wiels Club, p. 128

ND-V: Oui, et c'était pour remercier Jef Cornelis et la BRT (Radio Télévision Belge Néerlandophone) qui avait diffusé le film de Cornelis sur son *World Question Center* que James eut l'envie de faire cette action ou ce happening, on peut appeler ça comme l'on veut.[3] James Lee Byars, nous l'avons découvert à la Wide White Space. C'est Anny De Decker et Bernd Lohaus qui l'ont "ramené" de New York. Byars occupait tout l'espace… Il a séjourné très fréquemment ici, avenue Messidor. Il m'a fort impressionnée parce qu'il m'a fait comprendre que rien n'était impossible si on le veut vraiment. Il obtenait toujours, avec insistance, ce qu'il avait décidé. Mais il y allait par paliers… Comme pour le *Black Book* qui fut une entreprise assez infernale, si je puis dire, ce "livre des cents questions" imprimées en lettres d'or sur papier de soie noir. Ce qui est intéressant chez Byars, c'est le côté éphémère de ce qu'il faisait à ses débuts. Cela relevait presque de l'impalpable. *Le Black Book* distribué le 21 février 1971 dans la Forêt de Soignes, ce fut très théâtral… même si beaucoup en ont fait une boulette de papier… (rires)… Mais pour revenir à ta question sur l'engagement, nous avons développé plusieurs types de soutien aux artistes : le "personnel", le "collectif" et le "synchrone et parallèle" (rires)… Avec les plaques de Marcel, nous versions dans le soutien collectif. Ainsi, avec Isi Fiszman, nous nous étions engagés à acheter chaque "plaque" thermoformée qu'il produisait… Enfin, comme il y avait toujours un positif et un négatif, on en achetait deux. Et de même pour Isi. Une fois on avait le numéro un, une autre fois on avait le numéro deux… C'était à tour de rôle… C'est ce que j'appelle un soutien collectif.

DS: *Peux-tu donner d'autres exemples de ce type de soutien?*

ND-V: Nous avons aussi cotisé collectivement pour A379089 (mai 1969/février 1970), à Anvers Nous versions beaucoup, tu sais, 10.000 francs belges par mois… Et puis il y a eu la rencontre, par l'intermédiaire de Daniel Buren, d'Anka Ptaszkowska et, dans la foulée, la fondation et le co-financement de la Galerie (1 à 36) de la rue Campagne Première à Paris (1972/1976) à hauteur de 2.500 francs français par mois. Voilà pour ce qui concerne les lieux d'exposition. Puis il y a eu pas mal de coéditions : le *Charles Baudelaire. Pauvre Belgique* (avec Yves Gevaert et Paul Lebeer) en 1974, les *Articides Follies* de Jacques Charlier et les *11 documents photographiques* de Niele Toroni avec Yves Gevaert, le catalogue *À partir de là* de Daniel Buren au Städtisches Museum de Mönchengladbach avec Johannes Cladders, en 1975.

DS: *Vous vous engagiez aussi à organiser des événements comme la performance de Gilbert & George, ou l'action de James Lee Byars. Vous avez aussi publié les* Textes *de Dan Graham (avec la Galerie 17, en 1974).*

ND-V: Ah oui, ça c'est mon édition préférée… Gilbert & George et Byars au Garden Store tout comme Jacques Charlier et Daniel Buren au Bailli, le premier en vitrine, le second sur les murs… c'est ce que j'appelle l'action personnelle… Il y a le soutien collectif, et puis tu as les actions synchrones et parallèles. C'est, par exemple, le cas de Toroni à qui l'on a acheté deux fois la même œuvre, restée ici pendant très longtemps dans le couloir….

DS: *Pourquoi deux fois…?*

ND-V: En 1971, on a proposé à Niele de lui racheter le rouleau qu'on lui avait déjà acheté en 1969 — 20.000 francs je crois —, augmenté du coût la vie. Donc, on lui acheté deux fois le même rouleau en y ajoutant l'indexation… Et puis, un peu avant, en 1970, nous avions fait l'achat des douze toiles de Buren, notre objectif étant toujours de soutenir les artistes qui s'engageaient sur un terrain un peu difficile. Que représente le fait d'acheter douze fois la même chose ? On en a parlé à Daniel Buren, qui était bien sûr d'accord avec cette proposition, et on l'a fait très sérieusement, Daniel aussi. Il venait tous les mois, sauf une fois où il est venu avec deux toiles parce qu'il devait partir aux États-Unis. Il venait donc tous les mois avec sa toile emballée dans son petit plastique, et on le payait. Et Daniel nous avait demandé, pour que cela soit au plus proche d'une expérience et d'un soutien, de ne rien acheter d'autre pendant un an…

DS: *Avez-vous respecté cette consigne ?*

ND-V: Oui, nous l'avons respectée ! Exception faite pour Marcel que l'on voulait continuer à soutenir. Cette dérogation fut acceptée par Buren qui respectait Broodthaers !

DS: *Vous avez aussi loué en 1973 une vitrine et le front de mur sus-jacent dans la Galerie le Bailli où des galeries s'étaient installées.*

ND-V: Cela relève de la catégorie des actions personnelles. Dans la "Vitrine Bailli", il y eut une exposition de Jacques Charlier (autour de sa *Plaque vélocipédique et médaille pour chien* (1973)). Et sur le mur, un Buren visible en permanence.[4]

DS: *Vous vous êtes également engagés à publier en 1971 la version française de* The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement *(Contrat pour la préservation des droits de l'artiste sur toute œuvre cédée) de Seth Siegelaub qui assure à l'artiste des droits sur ses œuvres déjà vendues et ne joue donc guère en la faveur des collectionneurs !*

ND-V: Il n'est pas du tout à l'avantage des collectionneurs ! Mais on était engagés dans ce mouvement et on allait jusqu'au bout… On soutenait cette aventure artistique, parce que c'était une aventure, je dirais même que ce fut la plus belle aventure de ma vie (rires)… Et ce contrat, c'est encore la protection des artistes ! Ils étaient en droit de décider si l'on pouvait montrer ou non leur œuvre dans telle ou telle exposition. Nous, nous avions le droit de ne rien dire…

DS: *Vous avez présenté le contrat ici chez vous?*

ND-V: Oui, et dans un souci de neutralité absolue, on avait tout enlevé, la table basse, tout… Seth Siegelaub était assis là-bas dans le coin.

DS: *L'avez-vous diffusé par après…?*

ND-V: Oui, il y a des gens qui nous demandaient des contrats, et c'est pour ça que l'on a pris une boîte postale à la poste de la Place Flagey. Ghislain Mollet-Viéville me demande encore régulièrement de lui envoyer des contrats…

DS: *Il y a une radicalité, parfois une quasi évaporation de la proposition artistique—une phrase, une discussion—, une dématérialisation absolue et, pourtant, reste un prix à payer…*

ND-V: Oui, pour presque rien… excepté un enrichissement personnel extraordinaire ! Là je rejoins Herman sur la connaissance… (rires). Mais, connaissance et jouissance, pour moi, vont ensemble. La connaissance t'apporte de la jouissance. Nous n'étions pas spéculateurs. Nous avons même échangé avec le galeriste italien Sperone une peinture de Twombly pour acheter le *One Million Years* d'On Kawara. Nous recherchions très sérieusement cette pièce. Il n'y en avait nulle-part. Je crois qu'il n'y en a que 5 ou 6. Et Sperone en avait une. Alors, nous avons négocié un échange standard. Nous ne savions pas ce que valait le Twombly, peu importe. Le seul intérêt que nous avions était de savoir si tous ces artistes qui remettaient l'art en question tiendraient le coup plus tard.

Basé sur un entretien réalisé par Dirk Snauwaert le 12 octobre 2009

3 "Pour le *World Question Center*, Byars posait à des personnes connues venant du monde entier, par téléphone, la question suivante : 'Quelle question, relative à votre développement personnel, souhaiteriez-vous vous poser à vous-même en cet instant ?'" (op.cit., p 127)

4 "Des bandes de papier à rayures d'une nouvelle couleur seront tapissées à chaque vernissage, jusqu'en 1975. La dernière couleur violet pâle y restera visible jusque dans les années 1990." (op.cit., p.130)

LA REPRISE

Le 26 mars 1981, dans la galerie Erg, située alors rue de la Régence à Bruxelles, s'ouvre l'exposition *L'Or cadre / Le Nôtre avant la lettre*. JACQUELINE MESMAEKER (°1929 ; vit et travaille à Bruxelles) y présente la seconde déclinaison d'une œuvre devenue aujourd'hui emblématique de sa démarche : *Versailles avant sa construction* (1980). L'élément central du dispositif donne à voir le titre en lettres capitales sous la photographie noir et blanc d'une plaine anonyme et d'un ciel pâle. À l'horizon, tout de même, la disposition régulière de bosquets confère à l'ensemble un axe, une perspective, une symétrie, et plus encore, dans l'espacement des masses boisées, un écart, un espace négatif où l'imagination s'engouffre sous les encouragements d'une légende chargée d'Histoire et de gloire. Cette fois, l'artiste a décidé d'accompagner l'œuvre encadrée d'une série de reproductions de celle-ci, dont les tailles vont de celle de la carte postale à celle de l'affiche monumentale ; elles sont réparties dans chacune des pièces de la galerie selon un ordre propre à l'espace.

Jacqueline Mesmaeker, *Versailles avant sa construction*, 1980, Courtesy Galerie Nadja Vilenne, Liège, 2013.

JACQUELINE MESMAEKER
AH, QUELLE AVENTURE!
SOUS COMMISSARIAT DE LUK LAMBRECHT ET LIEZE ENEMAN
BOZAR
23 RUE RAVENSTEIN
1000 BRUXELLES
WWW.BOZAR.BE

EN RAISON DE LA PANDÉMIE DE COVID-19, L'EXPOSITION EST REPORTÉE JUSQU'À NOUVEL ORDRE.

L'artiste inaugure alors en quelque sorte sa première exposition personnelle. Elle n'est pourtant diplômée de La Cambre que depuis trois ans, et est même en train d'achever, ce printemps-là, une année supplémentaire d'agrégation. Bien sûr, pour qu'elle bénéficie déjà d'une telle opportunité, il faut qu'elle ne soit pas tout à fait une inconnue. Son travail a été montré à l'ISELP ou au Grand-Hornu dans des expositions collectives, et c'était souvent à la faveur de la présentation des travaux de fin d'année, dans l'Hôtel Van de Velde, à cent mètres de son domicile, que Jacqueline Mesmaeker s'était fait remarquer. En juin 1978, son installation vidéo, *Les Oiseaux*, avait laissé une forte impression aux membres du jury, et en particulier à Jan Hoet qui, l'année suivante, invitera l'artiste à participer à une importante exposition au Musée de Gand, *Aktuele Kunst in België. Inzicht/overzicht — overzicht/inzicht*, dans laquelle figuraient entre autres Bernd Lohaus, Philippe Van Snick, Marthe Wéry et Lili Dujourie.

Jacqueline Mesmaeker bénéficie aussitôt d'une certaine reconnaissance, c'est dû notamment au fait que, âgée de 51 ans et riche d'une certaine expérience, elle possède un regard averti. Après un premier cycle d'études dans l'atelier des "arts décoratifs" de l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles, au début des années 1950, elle a successivement touché aux domaines de l'architecture, du graphisme, du design et du stylisme. Pendant deux décennies, selon un parcours professionnel en lacets, elle a été amenée à réaliser à la main des plans et maquettes pour des bureaux d'architectes, superviser la production d'objets du quotidien pour un grand magasin, collaborer avec des usines textiles, dessiner une télévision ou des projets de papiers peints, organiser des expositions de design, autant d'occasions d'exercer sa connaissance et son goût des matières, des textures, des couleurs et des formes.

Lorsqu'elle reprend des études à La Cambre en 1974, c'est avec l'intention de "renoncer au graphisme et au stylisme pour se consacrer à l'étude des problèmes visuels", ainsi qu'elle allait le formuler chaque fois qu'on solliciterait de sa part une "courte bio". Il faut sans doute reconnaître là, dans les mots bien choisis de l'artiste, sa volonté de s'émanciper des arts appliqués et d'affirmer l'orientation plus analytique de sa démarche. C'est alors l'apogée du mouvement conceptuel et son influence est prégnante. Il n'en reste pas moins que toute l'œuvre à venir de Jacqueline Mesmaeker représente un profond désaveu de ce "renoncement". Et c'est heureux. Car on aura vu rarement chez d'autres artistes de sa génération une telle compréhension intime et symphonique des exigences de la typographie, du dessin, de la chimie, des textiles et des pigments, de la mise en lumière et de la représentation spatiale, bref de toutes les expressions du visible. *Versailles avant sa construction* ne se résume pas au jeu sémiotique de la photographie et du texte. Sa justesse tient tout autant aux proportions harmonieuses de l'image et du cartouche, à l'espacement des lettres, comme au soin apporté dans la conception du cadre doré et de son passe-partout ivoire.

l'art même : *Ta formation commence au début des années 1950 à l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles. Quels souvenirs en gardes-tu ?*

Jacqueline Mesmaeker : J'étais dans l'atelier de Géo De Vlamynck[1], un professeur formidable. Un artiste flamand qui me faisait un peu penser à Henri Laurens. Il utilisait beaucoup les pastels à plat, mouillés au préalable. Ses œuvres avaient toujours un fond figuratif, mais il s'en éloignait de façon "stylisée". Il nous a ouverts à l'univers du théâtre moderne. Je me souviens qu'il nous faisait faire des maquettes dans des boîtes à chaussures. J'ai notamment réalisé des projets de costume de théâtre.

AM : *Géo De Vlamynck était connu pour ses réalisations de fresques, de mosaïques, de vitraux. Des aspects propres à ces domaines, tels l'intégration de l'œuvre à un lieu et le dépassement des limitations de la toile, ont-ils exercé une influence sur toi ?*

JM : Oui, certainement. Cette liberté dans l'usage des médiums était en fait assez moderne. Mais ce qui était très important pour moi dans ces années-là, c'était le rapport à l'architecture.

AM : *Tout en étudiant à l'Académie des Beaux-Arts, tu travaillais en effet pour des bureaux d'architecture.*

JM : C'est ça. Je faisais des petits travaux : je pochais des plans d'architecte, je réalisais des maquettes et des lavis. Je me souviens de grandes planches qu'il fallait faire pencher d'une certaine façon pour que les encres coulent, avant de venir, à chaque fois, avec un gros pinceau, les rattraper pour avoir une uniformité de ton. C'était un travail de bénédictin. Je travaillais auprès de Jacques Goossens-Bara[2], un architecte qui est devenu mon mari et le père de mes enfants. Il était lui-même le disciple de Henry Lacoste[3], un éminent professeur d'architecture à l'Académie des Beaux-Arts, avec sa tenue noire et sa barbe blanche, qui avait travaillé sur les fouilles d'Apamée, en Syrie.

AM : *Tes "petits travaux" concernaient-ils aussi le domaine du graphisme ?*

JM : Oui, je me suis occupée du graphisme pour une société d'électricité. Et aussi pour une usine dans le cadre de l'Expo 58.

AM : *À partir des années soixante, une fois diplômée[4], tu quittes le monde de l'architecture pour te consacrer plutôt au design et au stylisme.*

JM : Exactement. Je suis rentrée à l'Innovation en 1962 et j'y suis restée quatre ans. J'ai donné ma démission avant le grand incendie[5]. Il fallait que je m'occupe de mes enfants, encore très jeunes. Mon mari et moi étions séparés.

AM : *Que faisais-tu pour l'Innovation, précisément ?*

JM : Je m'occupais du *hardware*, c'est-à-dire de tout ce qui concerne la maison. L'habillement et le cosmétique relevaient d'un autre département. Je faisais beaucoup de voyages, très beaux, en compagnie d'un acheteur. C'était des voyages de prospection pour dénicher des produits. Je cherchais des formes, je visitais les verreries italiennes, je fouillais les caves des fabriques, je sortais des objets oubliés, parfois je corrigeais certaines choses. C'est dans ce cadre-là, par exemple, que j'ai vu, en Allemagne de l'Ouest, la fabrication de porcelaine entièrement commandée par ordinateurs. C'était très impressionnant.

AM : *Dessinais-tu ?*

JM : Oui, je faisais des esquisses pour orienter la production. J'ai aussi dessiné du linge de maison, du petit mobilier démocratique. Et puis j'ai conçu le design d'une télévision, un appareil aux lignes épurées, qui a été édité par la Société Barco.

AM : *Une décennie plus tard, en 1976, tu créeras une installation intitulée* Au clair de télévision*, dans laquelle des mégots de cigarette plantés dans des coquilles de noix flottaient dans un bassin de labo photo rempli d'eau, le tout éclairé à la seule lumière d'une mire de télévision. Il s'agissait de cet appareil ?*

JM : Non, c'était une autre, une petite télévision portative dont la largeur correspondait exactement au bassin. Il fallait que la mire se reflète parfaitement dans l'eau. Tiens, je me demande si ça existe encore, les mires de télévision…

AM : *Pendant ces années à l'Innovation, fréquentais-tu les galeries ?*

JM : Oui, je fréquentais l'une ou l'autre galerie, mais pas forcément d'art actuel. Il faut se remettre dans le contexte : à l'époque, il n'y en avait pas pléthore. Il y avait assez peu de choses disponibles à Bruxelles. Dans les années 1950, il y avait les expositions de Magritte, même si je ne l'appréciais pas particulièrement. Et je me rappelle tout de même des premières expositions de Broodthaers, notamment à la galerie Saint-Laurent (1964), près de la Grand-Place.

AM : *Quel souvenir en as-tu gardé ?*

JM : Celui de bocaux, dans lesquels se trouvaient des visages féminins tirés de magazine, mais peut-être que c'est plus tardif... Plus généralement, il y avait cette impression de "permission".

Jacqueline Mesmaeker,
circa 1955. © archives Jacqueline Mesmaeker

AM : *Quel était ton rapport à Marcel Broodthaers ? Tu le connaissais personnellement ?*

JM : On se croisait, oui, sans pour autant être amis. Je me souviens de l'avoir rencontré dans une librairie près de cette place avec la statue de Gabrielle Petit… la Place St-Jean. Il était là en train d'acheter des livres de rébus. Comme on quittait les lieux au même moment, il m'a demandé si je remontais dans le haut de la ville, et je lui ai offert le lift avec ma petite Volkswagen. Je me rappelle aussi que pour la sortie de *La Bête noire* (1961), un petit carnet rouge publié à compte d'auteur, il faisait du porte-à-porte. Il a sonné chez moi et je lui ai acheté son livre pour 50 francs. À ce moment-là, déjà, c'était un personnage qui promettait d'être très important.

AM : *On entend souvent dire, avec plus ou moins de bonheur, que ton œuvre s'inscrit à la suite de celle de Broodthaers. Tu te reconnais dans ce lignage ?*

JM : Oui, pourquoi pas ? J'aimais chez lui cette liberté qu'il s'octroyait. Et puis l'idée qu'il ne faut pas nécessairement mettre sa patte sur quelque chose pour faire œuvre.

AM : *Peut-être aussi le rapport à la littérature et à l'histoire ?*

JM : Certainement. Ça a toujours été très important pour moi.

AM : *Et quand as-tu été mise en contact avec l'art américain de cette époque, par exemple ?*

JM : C'est venu plus tard. Et on a tout de suite pris conscience qu'on avait beaucoup de retard par rapport à ce qui se passait en Amérique. Cela a ouvert les portes et les fenêtres. Ceci dit, ma plus grande influence du côté américain, c'est Barnet Newman. J'en ai pris conscience via Georges Roque, à La Cambre. À mes yeux, ce qui prévaut dans l'approche de ce maître de l'absolu, c'est la patience avec laquelle il applique de petites couches superposées de cadmium clair et foncé, comme Van Eyck a pu peindre le grand manteau rouge de la Vierge. Barnett Newman était profondément religieux, il pratiquait le Talmud et la Torah, ce qui devait favoriser la répétition de ce geste mystique. Et puis, il ne faut pas oublier que son père était tailleur de vêtements classiques pour hommes, d'où son choix préférentiel des grandes surfaces. Hélas, il n'a jamais vraiment été exposé à Bruxelles.

AM : *Tu as souvent évoqué avec ravissement la découverte des premiers Gilbert & George. Cela date de cette époque-là ?*

JM : C'est un peu plus tard, au début des années septante. Je les ai vus du côté de la rue de la Régence. J'aimais leur relation marginale, ironique, à la poésie, à l'œuvre d'art sacralisée. Je suis aussi allée voir une très belle exposition d'eux à Paris. Ils montraient des choses toutes simples, très intimistes, jusqu'à du vomi sur les trottoirs.

Jacqueline Mesmaeker,
Au clair de télévision,
1976. © Jacqueline Mesmaeker

Jacqueline Mesmaeker,
La Serre de Charlotte et Maximilien,
1977. © Jacqueline Mesmaeker

AM : *Fréquentais-tu la scène artistique d'Anvers ?*

JM : Un peu. C'est là que j'ai découvert le travail de Bernd Lohaus, que j'ai toujours admiré. Et celui de Beuys, que j'ai aimé, puis beaucoup moins. En réalité, je voyageais souvent à l'époque, que ce soit à Paris ou à Londres. Je me souviens d'avoir pu admirer les photographies de Lewis Carroll. On fréquentait aussi pas mal la Hollande et les milieux hippies. Il y avait toutes sortes de lieux obscurs où flottait constamment une odeur de cannabis.

AM : *Entre la sortie de l'Innovation et l'entrée à La Cambre, qu'as-tu fait ?*

JM : Toutes sortes de choses. C'était un peu dur, à l'époque. Il fallait que je m'occupe de mes enfants. Je devais beaucoup me battre. J'ai travaillé comme styliste dans des usines textiles en Wallonie et en Flandres. J'ai organisé plusieurs expositions de design et d'artisanat au Design Center, aujourd'hui disparu, qui se trouvait dans les galeries Ravenstein. Je me souviens entre autres d'une exposition de produits "à l'image de la Belgique", où j'avais réuni des boules de billard, des mains articulées, des tissus, des couques de Dinant,… C'est au Design Center que j'ai ensuite exposé mes études et projets de papier peint, en 1973-74.

AM : *C'est à cette époque-là, à 45 ans, que tu reprends des études à La Cambre. C'était une sorte de mise à jour par rapport à l'enseignement reçu à l'Académie ?*

JM : Tout à fait. La Cambre était au niveau, elle était synchrone avec la production internationale de l'époque. Les ateliers et les auditoires étaient très animés, il y avait beaucoup de professeurs invités. Et puis, à nouveau, j'aimais aussi ce rapport à l'architecture. Cela a toujours été quelque chose d'important dans mon univers.

AM : *Si j'ai bien compris, cette reprise correspond à deux transitions importantes dans ta vie personnelle. D'une part, tes enfants prennent leur indépendance – augmentant mécaniquement la tienne –, et d'autre part, tu déménages dans cet appartement où nous nous trouvons en ce moment, non loin de la Cambre, qui te sert aussi d'atelier, de microcosme, et qui deviendra tellement important dans la constitution de ton imaginaire et de ton travail.*

JM : Il y avait devant moi une nouvelle disponibilité du temps. Ceci dit, j'avais déjà fait deux essais d'entrée à La Cambre, les années précédentes. J'avais été reçue mais je n'aimais pas les ateliers où j'étais tombée, jusqu'à ce que j'entre dans celui de Jo Delahaut, avec qui j'avais de très bons rapports. Peu après, je suis passée dans l'atelier de Jean Glibert, qui avait presque dix ans de moins que moi... J'étais sa première étudiante, et pendant quelque temps j'étais la seule ! On a fait des tas de choses ensemble. Il m'a beaucoup appris et aidé sur le plan technique. C'est avec lui, par exemple, que j'ai réalisé La Serre de Charlotte et Maximilien (1977). On a fait beaucoup d'essais à La Cambre, avant de l'exposer dans les jardins du Botanique, l'espace d'un ou deux jours. Une exposition tout à fait clandestine.

Cet entretien repose sur une série de discussions avec Jacqueline Mesmaeker. Elles se sont tenues à Bruxelles entre le 18 février et 5 mars 2020, avant d'être interrompues par la propagation de l'épidémie de Covid-19.

Olivier Mignon

1 Georges De Vlamynck (1897-1980), de son vrai nom, enseignait à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles depuis 1939.

2 Jacques Goossens-Bara (1928-2007) était un architecte moderniste, élève de Henry Lacoste.

3 Henry Lacoste (1885-1968) était un architecte influent, professeur puis directeur de l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles.

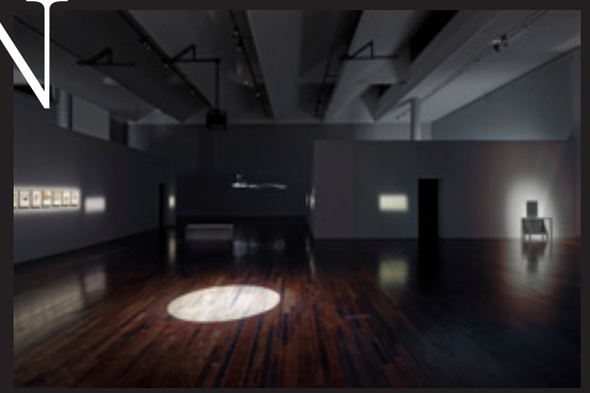
4 En réalité, l'artiste a quitté l'Académie en 1955, avant d'être diplômée. Elle n'obtiendra son brevet qu'une décennie plus tard, après l'épisode de l'Innovation, en effectuant une ultime année d'étude dans l'atelier "peinture d'après nature" (1966-67). Raison pour laquelle circulent des versions contradictoires de sa biographie sur ce point.

5 Le 22 mai 1967, l'incendie de l'Innovation cause la mort de 251 personnes. Ce fut le pire incendie connu par la Belgique en temps de paix.

Olivier Mignon (°1983, Bruxelles) est historien de l'art et éditeur. Il est l'un des co-fondateurs de (SIC), plateforme éditoriale et curatoriale. Depuis sa rencontre avec Jacqueline Mesmaeker en 2008, il a consacré à son travail plusieurs expositions ainsi que la première monographie rétrospective (*Oeuvres 1975-2011*).

Brognon Rollin, vue de l'exposition *L'avant-dernière version de la réalité*, MAC VAL 2020. Au centre, Until Then (MAC VAL), 2020. Performance, durée variable. Line sitter Elvin Williams (Same Old Line Dudes). En collaboration avec Yves De Locht, médecin généraliste (Bruxelles). Production MAC VAL. Photo © Aurélien Mole.

EN ATTENDANT BROGNON ROLLIN



Brognon Rollin, vue de l'exposition *L'avant-dernière version de la réalité*, MAC VAL 2020. Au centre, Le Bracelet de Sophia, 2019 – 2020. Poursuite lumineuse asservie au bracelet électronique d'une personne en liberté surveillée. Production MAC VAL et Centre Wallonie-Bruxelles, Paris. Photo © Aurélien Mole.

Temps suspendu pour les uns, accéléré pour les autres, la moitié de la planète est confinée chez soi pour endiguer la pandémie de coronavirus qui a pris de court la société entière. Les rues, les commerces et lieux publics dits non essentiels se sont vidés toutes affaires cessantes. L'exposition de BROGNON ROLLIN présentée au MAC/VAL a dû refermer ses portes quelques jours seulement après les avoir ouvertes, dérobant les œuvres au regard du public. Ironie du sort pour ce duo d'artistes belgo-luxembourgeois, dont les installations, les performances et les films mettent en forme le temps, tel qu'il est vécu par différents groupes sociaux — prisonniers, religieux, toxicomanes, notamment — dans des situations d'enfermement. Le titre de l'exposition que les artistes empruntent à Jorge Luis Borges, *L'avant-dernière version de la réalité*, pourrait annoncer un protocole écrit à partir du contexte actuel. Car la pratique des artistes, entre documentaire et art conceptuel ou minimal, s'inscrit dans des environnements réels.

Boucle, scansion, répétition, interstice, attente ce texte se propose de parcourir le séquençage du temps qui anime les œuvres de l'exposition en douze substantifs, rapportés aux heures d'une journée.

I. Apparition. Une scénographie immersive conduit le visiteur d'îlot en îlot à la découverte de la vingtaine de pièces présentées - avec de nombreuses nouvelles productions. Un faisceau de lumière court le long de la grande salle du musée, plongée dans la pénombre. Prémonition d'une entrée en scène avortée sous les feux de la rampe, le cercle de lumière au sol reste vide. Non sans évoquer l'imaginaire cinématographique du projecteur qui traque les prisonniers en cavale, l'installation *Le bracelet de Sophia* transpose de manière homothétique et en différé les mouvements d'une détenue, placée sous surveillance électronique.

Elle ne s'enfuira pas, pas davantage qu'il n'y aura de spectacle. Oscillant entre différents codes de représentation, l'œuvre rend immédiatement perceptible le régime de la surveillance généralisée. Sans un mot, ce dispositif semble incarner les analyses du philosophe Michel Foucault dans *Surveiller et Punir* et leurs résonances actuelles.

Brognon Rollin, *8m² Loneliness (B135)*, 2012 – 2013. Horloge en aluminium, détecteur de mouvements, 190 x 40 x 8 cm. Œuvre réalisée au centre de détention d'Écrouves, dans le cadre d'une résidence du FRAC Lorraine. Collection MJS, Paris. Vue de l'exposition "L'avant-dernière version de la réalité", MAC VAL 2020. Photo © Aurélien Mole.

II. Surveillance. À la fin du 18ème siècle, Jeremy Bentham dessine un bâtiment circulaire, bordé par une succession de cellules, avec en son centre une tour de surveillance. Voir sans être vu, cette architecture accomplit pour Michel Foucault un programme politique. La surveillance dans la société contemporaine s'est substituée au châtiment public. Avec une visée utilitariste, l'humanisation des peines par le pouvoir disciplinaire dresse les corps de l'intérieur. L'individu, qui se sait contrôlé, intègre la bonne conduite et sa propre "réforme morale". Foucault explique : "dans nos sociétés, les systèmes punitifs sont à replacer dans une certaine 'économie politique' du corps : même s'ils ne font pas appel à des châtiments violents ou sanglants […]". Et d'ajouter : "Cet investissement politique du corps est lié, selon des relations complexes et réciproques, à son utilisation économique ; c'est, pour une bonne part, comme force de production que le corps est investi de rapports de pouvoir et de domination ; mais en retour sa constitution comme force de travail n'est possible que s'il est pris dans un système d'assujettissement […] ; le corps ne devient force utile que s'il est à la fois corps productif et corps assujetti"[1].

III. Productif. Fût-il à contretemps, le prisonnier n'en est pas moins enrôlé à l'économie générale de la société. A fortiori avec l'expansion du néolibéralisme qui impute les termes du capital à l'ensemble des domaines de la vie. Contrairement au libéralisme classique qu'il vient reformer, le registre marchand y déborde des sphères circonscrites du commerce pour investir la culture, l'enseignement, la famille, etc. L'attente elle-même serait-elle rentabilisable ? Elvin Williams est "line sitter", employé par une société qui offre à ses clients de prendre leur place dans les files d'attente chez des commerçants notamment. Pour la performance *Until Then,* assis au milieu de la salle, il attend la mort programmée d'un patient en Belgique, pays où se pratique l'euthanasie. Quand le médecin avec lequel les artistes s'associent lui transmettra l'information, il se lèvera et quittera le MAC/VAL. L'exploitation — potentiellement cynique — des travailleurs, dont Santiago Sierra déjà avait activé les rouages dans la série d'actions photographiées *Trois mille trous de 180x50x50 cm chacun* (2002)[2], se double ici d'une dimension existentielle et universelle. Avec sa présence hypnotique, Elvin pousse à son paroxysme l'emprise du temps et l'impossibilité de s'y soustraire, dans les plus petites actions comme dans les plus vitales.

IV. Marchand. Les enjeux de pouvoir au cœur du temps sont constitutifs de sa mesure. L'historien médiéviste Jacques Le Goff en remonte le fil pour comprendre comment il s'est construit au cours des siècles. Lorsque l'horloge mécanique apparaît à la fin du 13ème siècle, elle marque une transformation de la société : l'urbanisation, concomitante au développement de la catégorie des marchands. Avec le développement des échanges commerciaux, les délais de livraison et de paiement sont quantifiés. À l'aune du commerce, "le temps, c'est de l'argent", selon l'adage qui ne sera pas démenti par la suite.

V. Ecoulement. La vidéo *The most beautifull attempt* donne au temps du travail une forme très suggestive. En partie caché par l'obscurité, un jeune garçon déplace précautionneusement une ligne de sel pour épouser le mouvement du rayon de soleil qui vient frapper le sol. Évocation d'un cadran solaire, ce marquage du temps naturel et artificiel renferme un paradoxe puisque le sel corrode et conserve à la fois. L'action, très épurée, rappelle également l'étymologie commune du sel avec le mot salaire. Les légionnaires romains en effet touchaient leur solde en sel : le "salarium".

Au début du Moyen Âge, le temps est rural : les cloches retentissent pour accompagner les travaux de la terre au fil des jours et des saisons. Mais, il est surtout divin et régit l'emploi du temps des moines. Et, celui-ci ne se monnaye pas : "Au temps du marchand qui est occasion primordiale de gain […] s'oppose le temps de l'Église, qui, lui, n'appartient qu'à Dieu et ne peut être l'objet de lucre"[3]. La religion s'est finalement arrangée avec la vie économique à l'aube du capitalisme commercial naissant. Mazen Kenan pourrait être une figure contemporaine, teintée d'humour, de cette réconciliation. 50 dollars pour revivre la Passion du Christ jusqu'au Saint-Sépulcre, grâce au service de ce musulman palestinien installé à Jérusalem qui loue des croix en bois aux pèlerins. 3 dollars de plus pour une photographie sur le chemin du Salut !

VI. Enfermement. L'écoulement du temps paraît d'autant plus arbitraire à celui qui est privé de la liberté d'en jouir à sa guise. Ce sentiment d'enfermement est partagé par l'usager de drogue asservi à son addiction (*I love you but I've chosen darkness*) et par le détenu, reclus alors que la société bat au rythme de ses activités. Dans une désynchronisation des temps mesuré et perçu, il s'étire, se répète, perd tout sens. Les aiguilles d'une horloge cessent de tourner dès qu'un visiteur pénètre dans l'installation *8m² Loneliness* taillée aux dimensions de la cellule B135. Elles ne retrouvent le temps universel qu'une fois que celui-ci en est sorti. Constat trivial et essentiel : le temps ne passe pas toujours à la même vitesse, mais il est irréversible et irrévocable, contrairement à l'espace parcouru à l'envers ou à l'endroit.

Brognon Rollin, *There's Somebody Carrying a Cross Down*, 2019. *Vidéo couleur, son, 6'25''. Avec le soutien du Ministère de la Culture, Luxembourg.*

La libération ne saurait venir d'un retour en arrière, irrémédiablement promis à l'échec. Dans la vidéo *Attempt of redemption*, les prisonniers de la maison d'arrêt d'Ecrouves se déplacent dans le sens inverse des aiguilles d'une montre en suivant le marquage au sol d'un terrain de sport. Cette chorégraphie minimale évoque les scansions d'une journée : promenade, parloir, infirmerie, etc. Dans son accomplissement mécanique, temps collectif et temps individuel s'entremêlent.

VII. Destinée. Naturel ou artificiel, productif ou improductif, libre ou subi, individuel ou collectif, le rapport au temps dans l'ensemble des œuvres paraît traversé par la même tension : soumis à notre propre finitude, pouvons-nous aspirer à une forme de liberté ? Plus concrètement et transposé dans les structures de pouvoir, l'enjeu est identique : l'évasion survit-elle à l'enfermement, la singularité à la norme ou encore la subjectivité à l'assujettissement ? A ces questions existentielle et sociale répond bien sûr une question esthétique : la durée est-elle créatrice, les règles du jeu préétablies d'un protocole laissent-elles place non seulement à l'imprévu, mais plus fondamentalement à une fulgurance ?

En d'autres termes : est-ce que tout est écrit d'avance ? Dans la série de photographies de statues, étrangement vivantes, *Famous people have no stories*, les lignes de la main des personnages célèbres annonçaient déjà leur destin à en croire la chiromancie. Le déterminisme serait alors total... et désespérant !

VIII. Intensité. Mais le duo d'artistes, plus vitaliste qu'il n'y paraît, invite à un retournement. Lignes de la main et lignes du temps empruntent des chemins de traverse. En l'occurrence, le philosophe Vladimir Jankelevitch s'avère un guide éclairant. La projection vers un futur contingent ouvre le temps à une forme de liberté. Parce que l'horizon de la mort donne paradoxalement à la vie sa saveur, attente et répétition ne sont pas vaines pour qui se donne la tâche de les intensifier. Plus exactement, il existe deux types d'attente : l'une passive, escamote et remplit le temps, l'autre au contraire, "l'attente de soi-même", amorce une construction à venir. "Même l'attente insipide des salles d'attente, même la pure expectation qui attend que la douleur passe, que le sucre fonde, que le sablier se vide, que l'aiguille ait tourné d'un certain angle, même la vie d'attente qui attend la consommation de l'intervalle sans intérêt, ou l'épuisement au compte-gouttes des minutes incompréhensibles, même cette attente-là, endurant la durée, effeuillant le calendrier, implique encore le tonus de l'impatience et la sympathie. La période vide d'événement qui s'intercale entre présent et futur, retarde un avenir passionnément espéré."[4]

IX. Attente. Cette intensité gagne la série *I lost my page again.* Les œuvres réalisées en collaboration avec un artisan reproduisent en marqueterie de paille des photographies de halls et salles d'attente. La technique lente et méticuleuse, à l'origine pratiquée par des bagnards et des religieuses cloîtrées, embrasse son sujet. Brognon Rollin, qui utilisent de multiples médium, croient en une certaine rencontre magique d'un projet avec sa forme, comme un surgissement.

X. Evasion. Dans le même ordre d'idée, lorsqu'ils s'adonnent à un acte aussi répétitif et laborieux que retracer à l'échelle 1:1 le contour de Gorée (*Cosmographia*), ils échappent pourtant à l'enfermement. La menace était d'autant plus grande que les dessins repliés intègrent ensuite une vitrine scellée chez le commanditaire de l'œuvre L'histoire en est tristement connue, l'île garde la mémoire de la traite négrière. En artiste, ils s'évadent de cette geôle.

Brognon Rollin, *The Most Beautiful Attempt, 2012. Vidéo couleur, muet, 17'55''. Collection FRAC Poitou-Charentes.*

BROGNON ROLLIN
L'AVANT-DERNIÈRE VERSION DE LA RÉALITÉ
SOUS COMMISSARIAT DE JULIEN BLANPIED ET FRANK LAMY.
MAC VAL - MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DU VAL-DE-MARNE
PLACE DE LA LIBÉRATION
FR-94400 VITRY-SUR-SEINE
WWW.MACVAL.FR
JUSQU'AU 30.08.20

Édition d'un catalogue.

Exposition en partenariat avec le BPS22 Musée d'art de la Province de Hainaut, Belgique, le Centre Wallonie-Bruxelles à Paris, Wallonie-Bruxelles International et la Mission culturelle du Luxembourg en France. Avec le concours du Fonds Culturel national Luxembourg et le soutien de L'atelier de l'imaginaire

Brognon Rollin y trouvent le terreau d'une réappropriation. Ils restent sur le qui-vive dans un recommencement permanent.

XI. Engagement. C'est sans doute le biais par lequel une réponse au serpent de mer de l'engagement en art pourrait s'esquisser. Selon quels critères d'appréciation évaluer l'ambition politique et sociale revendiquée par Brognon Rollin ? A l'annonce de la fermeture du site de production Gosselies de Caterpillar en Belgique, un effet de sidération s'abat sur les 2500 personnes touchées. Des travailleurs décident, en collaboration avec le Musée BPS22, de créer une œuvre. La rotation assourdissante de l'espèce de tourniquet démesuré, produit sur le site même — qui en comptait de plus petits — les ramène-t-elle à leur point de départ ? Pas exactement. Au fil des négociations pour trouver un langage commun avec les artistes, chacun se réapproprie symboliquement son propre travail. La fierté de laisser une trace de sa trajectoire au sein de l'entreprise qui les a bafoués ne change en rien leur situation, mais fait d'eux des *résilients*, sans renoncement.

XII. Création. Du temps perdu, l'œuvre d'art porte la promesse d'une consolation. Chacun anime et scande le temps de la vie de tous les jours pour le rendre habitable, dirait Jankélévitch. Les artistes l'intensifient avec des œuvres, qui donnent à voir simultanément différentes strates de réalité. Le temps fait son œuvre, serait-ce cela ?

Eloïse Guénard

1 Michel Foucault, *Surveiller et Punir*, Paris, Tel, Gallimard, 1975, pp.33-34.
2 Santiago Sierra emploie des ouvriers immigrés payés à l'heure pour creuser des trous - leur propre tombe peut-être.
3 Jacques Le Goff, *Pour un autre Moyen-âge*, Paris, nrf, Gallimard, pp. 46-65
4 Vladimir Jankélévitch, *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris, Flammarion Champs essais, 1963

CHRONIQUES DE VIES
ET D'AMITIÉS, EN FORME DE POÉSIE

Joëlle de La Casinière,
Nice Matin 31 mai 80,
1980, collage sur papier journal, crédits réservés

Faire commun d'une poésie entrelacée des réalités quotidiennes de sociétés spectacles ou révolutionnaires, en forme de "tablotin" proche de la miniature médiévale, ou faire œuvre en forme d'adresse, de dédicace, de lettre imagée à l'autre, à sa vie, à son absence au cœur des soubresauts du temps qui s'éclipse sous les nouvelles du jour, ou faire amitié par associations visuelles, graphiques, typographiques, sonores, ou collages poétiques: ces actes, ces gestes, ces productions artistiques — ceux d'une génération redevable, sans doute, des idéaux utopiques et communautaires nés de Mai-68 — semblent ouvrir, souder, assembler, raconter les engagements de vie, les espaces compacts, denses, colorés, et les matériaux plastiques, littéraires, filmiques, numériques, nomades de l'œuvre libre de ses médiums de JOËLLE DE LA CASINIERE (°1944 Casablanca; vit et travaille à Bruxelles), dont le musée d'Art contemporain de Haute-Vienne propose, depuis le 28 février dernier, la première rétrospective sous le titre *Tout doit disparaître*.

Joëlle de La Casinière,
Tout doit disparaître,
vue d'expositions, château de Rochechouart,
crédits réservés, photo © A. Mole.

"Quel est cet amour malade de l'écriture?
De la page et Du livre?"
Joëlle de La Casinière, extrait d'un tablotin.

Depuis le début des années 2000, le travail de Joëlle de La Casinière se "visibilise" par bribes et par médiums : ce fut le cas, en 2006, au Centre international de la poésie de Marseille, avec la présentation d'une soixantaine de tablotins et des lectures poétiques, à la Kunsthaus de Dresde ; en 2010, lors d'une exposition collective — *The World in Your Hand* — consacrée aux nouveaux médias de communication, au centre d'art Argos, à Bruxelles ; en 2014, qui présenta les vidéos réalisées et produites par Joëlle de La Casinière et le Montfaucon Research Center (Bruxelles) dans les années 1980 pour la télévision ; enfin, l'année passée, sous le commissariat de François Piron, une exposition à la Konsthall de Malmö, partagée avec les artistes Ana Jotta et Anne-Mie Van Kerckhoven, puis l'exposition collective *Poésie prolétaire* à la Fondation Ricard, à Paris, qui fut l'occasion de réimprimer et de montrer sous forme d'installation les livres autoédités du Montfaucon Research Center, de 1973 à 2005.

Aujourd'hui, de quoi cette exposition, au sens le plus classique de son sage accrochage sous cadre et sous vitrine, déployée au second étage du château-musée de Rochechouart dans un parcours volontairement a-chronologique, sans cartel ni repère, mais restituant, dans la succession des huit salles qui lui sont dédiées, à la fois une biographie souterraine d'artiste et une brève histoire et sociologie des médias des quarante dernières années, est-elle la rétrospective ? Celle d'une œuvre individuelle dont Joëlle de La Casinière est l'auteure ? Celle de ce groupe d'ami.e.s qui prit en 1972 le nom de Montfaucon Research Center et dont le film d'archives dédié à la poète Sophie Podolski, *Dans la maison (du Montfaucon Research Center)* (1973-2017), laisse témoignage de la vie au jour le jour ? Est-elle rétrospective de Joëlle de La Casinière, se consacrant entièrement à la peinture grand format d'après des photographies de magazines dans les années 1960, puis décidant de tout vendre pour un long voyage en Amérique latine où elle se saisit de la caméra réalisant des films en 16 mm ou super 8, composant sans relâche ses tableaux poèmes au fil de son nomadisme — ou/et de Michel Bonnemaison, Jacques Lederlin, Sophie Podolski, Al Berto, Olimpia Hruska, et de tous les passants et passantes de Montfaucon jusqu'à sa fermeture en 2005 ?

JOËLLE DE LA CASINIÈRE
TOUT DOIT DISPARAÎTRE
MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE LA HAUTE-VIENNE – CHÂTEAU DE ROCHECHOUART.
PLACE DU CHÂTEAU
FR-87600 ROCHECHOUART
WWW.MUSEE-ROCHECHOUART.COM
ETÉ 2020

"Toute l'œuvre est posthume"

Sur l'un des "tablotins" ou "tableau poème" de Joëlle de La Casinière, choisi pour cette exposition intitulée *Tout doit disparaître*, le spectateur peut voir et lire une phrase manuscrite sur un fragment collé de ces anciens télégrammes tapuscrits, rajoutée par l'artiste comme une nouvelle urgente à transmettre au monde : "Toute l'œuvre est posthume". Cette rétrospective communiquerait-elle cette indispensable nouvelle ? Matérialiserait-elle cette affirmation à la fois biographique et artistique, ou ce cri de tout auteur ? La quasi exhaustivité des pièces, des archives, des objets, des livres présentés, sur un ensemble répertorié non seulement de plus de 400 tableaux poèmes, mais également de 19 livres manuscrits et illustrés, de 9 films sur pellicule analogique, de 15 vidéos travaillant de façon pionnière l'esthétique télévisuelle des années 1980, balbutiante, expérimentale et non encore codifiée par la spectacularisation de l'image, ou s'appropriant les potentialités graphiques et de montage numérique de l'outil informatique que permirent l'arrivée et la diffusion sur le marché du MacIntosh® à la fin de ces mêmes années 1980, réfléchit l'assertion du "tablotin", en donne une "image exemplaire", à la façon de ces miniatures médiévales appréciées de Joëlle de La Casinière et qui permettaient de faire circuler par l'image et le texte des récits, des faits et des légendes, des vies et des symboliques. L'œuvre ainsi est posthume, elle vient toujours après son auteur.e, hors de sa présence, en son absence délibérée ou involontaire. L'œuvre se fait "promotion" par le regard des autres, par leur parole, par la vie des autres. Ce n'est toujours, au fond, pour Joëlle de La Casinière, qu'une question de transmission et de communication. Le travail est là, depuis quarante ans disponible, dans l'extension temporelle de sa fabrication par échos, par fragments composés, rajoutés : l'œuvre advient dans un espace, sur un support, dans un temps autre, à venir. Aujourd'hui, elle est dans ceux de l'exposition rétrospective, dans le moment de l'institution muséale et la préservation. Une nouvelle circulation se met place d'où l'artiste s'abstrait.

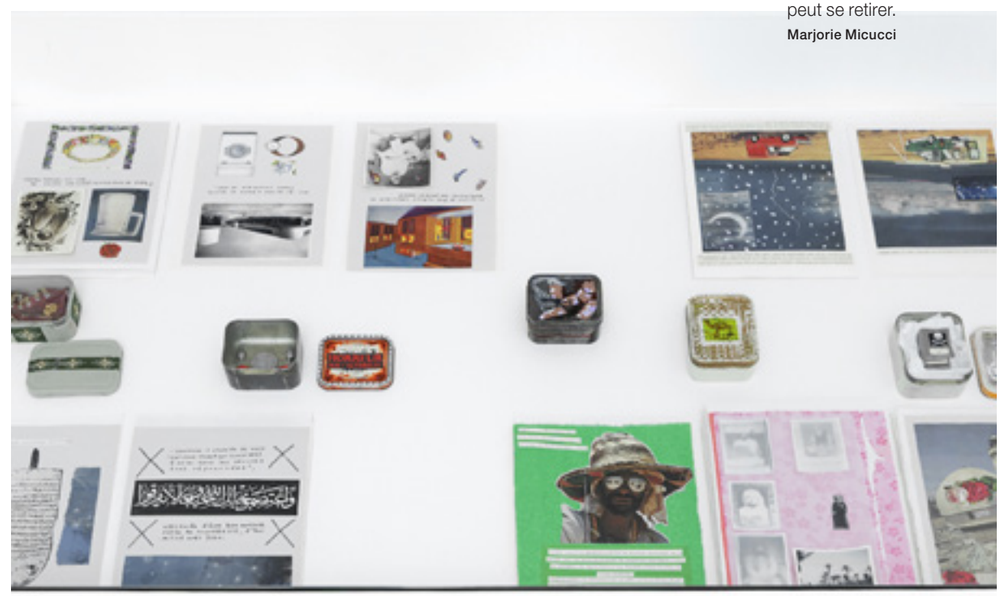
Sur le même tablotin déjà cité, "Gunmen Think" (1974-2004), écrit à la main par Joëlle de La Casinière, un texte au noir se débat entre une multiplicité d'images publicitaires hétéroclites, journalistiques, iconiques, de slogans, de titrailles révolutionnaires prélevées dans la presse sud-américaine du début des années 1970 — ce visible promu ou promotionnel du monde — et les ambivalences de l'artiste face à la reconnaissance médiatique de son œuvre, l'exhibition de son Je biographique, son choix du retrait et du silence face au négoce du monde de l'art et de la critique : "Quand je mors, quand je meurs, quand je me force à penser "publication", c'est sous la contrainte — devoir et nécessité — et non par libre plaisir de montrer mon œuvre. Je déteste qu'on regarde ce que je fais. Je déteste qu'on parle de moi. Je ne peux soutenir le regard de l'autre, sans parler de son jugement, de son commentaire. Et moi-même, qui suis une bête, refusant d'expliquer, de convaincre… Je voudrais tant que les œuvres aillent de soi, qu'on les découvre et en use sans moi. Compris ? Pas compris ? Tant pis. Faites ce que vous voulez de ces choses : elles sont prêtes, elles sont disponibles, elles sont offertes, larguées, mais sans moi, leur auteure, vous avez bien entendu ? Moi, je ne suis pas là. Je vous laisse ma bio, très auto, très égo, par image et par écrit, pour faciliter le travail, mais moi-même, je ne suis pas là. Pas la place pour deux, mon œuvre et moi dans cette petite vie. Donc, voilà, j'ai tout arrangé, tout rangé, tout répertorié, édité. Bien à vous."

Joëlle de La Casinière, *Compo Mélodies*,
1980, feutre, et collage sur papier, crédits réservés

Tout est là, où une biographie en forme d'exposition

Il serait possible d'avancer que cette première rétrospective serait à la fois le "miroir" et une réponse à ce texte en forme de lettre à un public, à un monde de l'art, ou à un anonyme visiteur. Nous l'aurions vu comme "cartel manifeste". De quoi cette rétrospective est-elle alors l'exposition ? Des "volontés" et des "refus" de ce texte, soudain surgissement biographique dans une masse d'informations contradictoires. La rétrospective se fait usage d'une œuvre qui, avant toute forme poétique, a le projet d'être un don. Ainsi liberté est laissée au visiteur d'assumer des habits de Candide ou de biographe néophyte pour (re)construire à sa convenance visuelle une biographie intérieure et artistique, pour croiser des amitiés sans en connaître l'origine ou l'intensité, pour saisir et tisser des liens entre des tablotins musiqués des années 1990 et des films en noir et blanc, tournés au Pérou, dans les rues de Lima (*Suite*, 1975) ou de Cuzco (*Caradores,* 1971-2007), entre une poésie graphique et des vidéos incrustées d'écritures, animées de la musique de Jacques Lederlin, entre des livres auto-édités sur papier et des projets vidéo autour d'un "scriptorium" électronique rendant accessible certains manuscrits célèbres et anciens conservés à la Bibliothèque nationale de France. Tout est là : des "tableaux poèmes" adressés à Michel Bonnemaison, à Olimpia Hurska ou Sophie Podolski ; des "lettres journaux" dont certaines ont été tirées sur support numérique, qui disent une vie par la poésie potentielle de tout mot et de toute image récupérée, dans le plus intime, le plus politique, le plus ironique, le plus douloureux. Tout est là, et l'artiste peut se retirer.

Marjorie Micucci



Joëlle de La Casinière,
Tout doit disparaître, vue d'exposition, château de Rochechouart crédits réservés, Photo © A. Mole

Eva L'Hoest, *Shitsukan Of Objects*,
2019, installation multi-écrans, stéréolithographie.
Photo © Ludovic Beillard

DANS LE VENTRE DE LA MACHINE

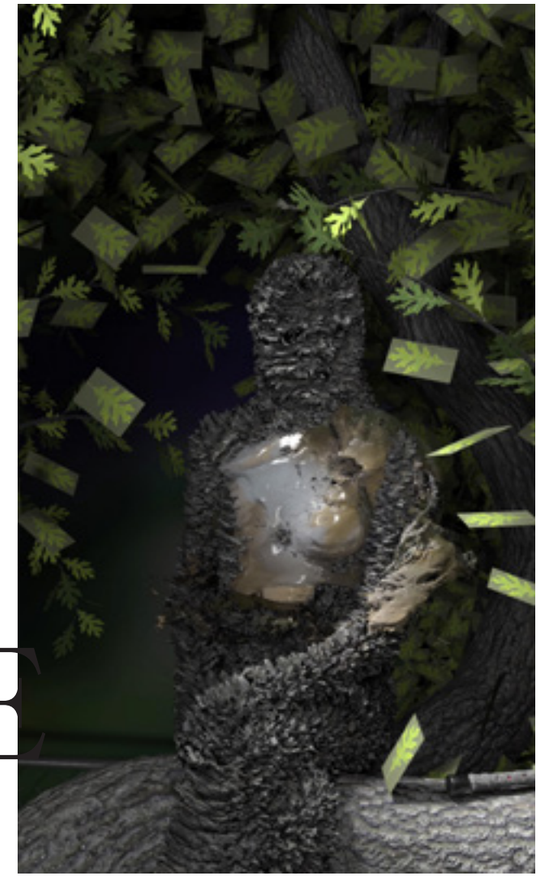
Au cœur des paysages-corps et des matières d'images produits grâce aux technologies numériques, EVA L'HOEST (°1991 ; vit et travaille à Bruxelles) sculpte et infiltre les données troublées de sa/notre génération. Nous retrouvons chez la jeune artiste dont le travail ouvre vers des possibles de cohabitation entre les champs de l'humain et du non-humain, mêlant différents pans de la connaissance, scientifique, philosophique et artistique, une liberté héritière de la pensée de l'Américaine Donna Haraway, pionnière du cyberféminisme.

Si nous ignorions encore au début de nos recherches l'admiration que l'artiste voue effectivement à la théoricienne[1], ce fait nous invite à considérer sa pratique comme une manière de réaffirmer la nécessité du "vivre-avec", et l'invention de nouvelles formes depuis "l'intérieur"[2].

EVA L'HOEST
SHAPESHIFTERS
EXPOSITION COLLECTIVE AVEC LES ŒUVRES DE : ELIN ALVEMARK, HANNAH TOTICKI ANBERT, CHRISTIAN ANDERSSON, ISABELLE ANDRIESSEN, MALIN BÜLOW, GIULIA CENCI, KAH BEE CHOW, ELMGREEN & DRAGSET, OLAFUR ELIASSON, ELLISIF HALS, ALMA HEIKKILÄ, JOHANNES HELDÉN, HÅKAN JONSON, MATTI KALLIOINEN, LARS-ANDREAS TOVEY KRISTIANSEN, EVA L'HOEST, KATJA LARSSON, TILDA LOVELL, ANNA NORDSTRÖM, GERHARD NORDSTRÖM, KATJA PETTERSSON, CINDY SHERMAN, MAGNUS THIERFELDER TZOTZIS, SIF ITONA WESTERBERG, ULLA WIGGEN
MALMÖ KONSTMUSEUM, SUÈDE
JUSQU'AU 9.08.2020

Sous couvert d'une certaine morbidité trompeuse, la constante des mouvements lents des films d'Eva L'Hoest dévoile cependant un cadre de fictions s'attachant au vivant, dans toute sa sophistication et ses limites. Fascinée par l'acuité qu'offre la 3D aux profondeurs et aux champs optiques, l'artiste donne à voir dans son installation *Shitsukan of Objects* — présentée dans le cadre de l'exposition collective *Shapeshifters* au Malmö Konstmuseum, et conçue à l'occasion de la biennale de Lyon en 2019 —, un tableau de l'aliénation des hommes face à l'outil technologique à travers un "bestiaire" de matières, et de formes tirées notamment de sa collaboration avec le monde neuroscientifique[3]. Dans chacun des panneaux du triptyque, la caméra omnisciente s'insinue lentement entre les univers de la machine et de l'organique. Sur le panneau central, la figure tutélaire d'un joueur de flûte au corps liquide tout en transparence met en garde contre le charme envoûtant de son instrument qui s'illumine aux couleurs RGB[4]. L'étrange guide nous conduit vers les figures noires, des archétypes de représentation prisonniers derrière des grilles, et soumis à l'outil de la reconnaissance faciale reconnaissable au carré jaune les encadrant. L'image de la flûte, tout à la fois relique, ossement et béquille, serpente dans le paysage jusqu'au gisant couvert d'un masque mortuaire, image issue du premier corps scanné, fruit du projet *Visible Human project*[5]. Dans ce jardin d'Eden déchu, que dévoilent plus en détail les *close up* des panneaux latéraux, l'on peut aussi apercevoir une pomme croquée empreinte du sigle de la Libra, future crypto-monnaie de Facebook. Les objets perçus sont autant de vanités pour l'observateur attentif qui n'y trouvera aucune rédemption mais une confrontation au temps, à sa finitude et à son asservissement. Tandis que les feuilles d'arbre, figurées ici telles de fines cartes postales sans volume, invitent à réfléchir au décor forgé par ces substituts de verdure dont nous nous entourons pour continuer à croire à la possibilité d'échapper au lithium[6], c'est au travers des liens paradoxaux entre nature et machine qu'instaure la vidéo, que l'artiste rend compte d'une "sensation d'amalgame entre la chosification des objets et l'objectification des hommes."[7]

Accrochés verticalement, les trois écrans s'imposent dans un didactisme pouvant rappeler celui des panneaux publicitaires[8]. Cachés dans l'image mais flirtant avec notre rétine, des détails partiellement visibles séduisent l'œil et intriguent. A la manière des maîtres flamands, Eva L'Hoest joue de notre capacité à percevoir le détail indiciel



Eva L'Hoest, *Shitsukan Of Objects*,
2019, installation multi-écrans, capture d'image.

permettant de révéler des invisibles du corps et de la pensée. Au sol, jouxtant les objets blancs hybrides, des *stills* très discrets de ces mêmes objets et leurs associations générées par Google Image soulignent l'automatisme des analogies réalisées par la machine mais aussi celles qu' "un artiste pourrait chercher à établir, et qui proposent, par leur dimension métaphorique et aléatoire, des pistes intéressantes pour nourrir un récit"[9]. Jouant de la machine et du panel de formes dont elle dispose comme d'un partenaire, l'artiste réaffirme pourtant le primat du geste artistique sur le monde qui l'entoure.

Dans *Shitsukan* réside tout le paradoxe entre le visible et l'invisible. Tandis que les corps finement disséqués pour le *Visible Human Project* tendent à faire pénétrer le regard dans les plus infimes parties de l'anatomie et à en livrer la matière à la machine, la surface imparfaite de l'image, stratifiée, est autant une promesse de recomposition, qu'un retour impossible à l'origine. Alors que nous approchons au plus près de ces reconstitutions, où toutes les notions d'espace et d'échelle se confondent, la machine, ce "deuxième cerveau" rend donc visible par analogie. Derrière les récréations opérées par le programme, se dévoile une beauté pixellisée, dérogeant à toute clarté. L'artiste nous apprend à dompter le trouble de l'image, révèle le paradoxe du terme "visible" et des associations subjectives, parfois aléatoires, produites par ces intelligences, qu'elles soient humaines ou non.

En communion, face à l'installation, l'immersion physique nous est aussi permise grâce au décor sonore produit en collaboration avec Christina Vantzou, constitué de captations des bruits de l'ordinateur au moment de l'extraction de l'image. De par ce partage total de l'expérience dans laquelle elle s'est elle-même plongée pour produire cette pièce, l'artiste se positionne non seulement à hauteur de visiteur mais rappelle également que l'expérience de ses images passe par le corps tout entier. Si l'on associe facilement son travail aux arts numériques, il ne fait aucun doute qu'Eva L'Hoest fait aussi œuvre plasticienne, réaffirmant la puissance et l'importance de son propre corps, "matriciel", dans la formation de ces images puissamment sculpturales. Traversée de bout en bout par des images de corps et de visages, l'œuvre numérique d'Eva L'Hoest est une œuvre qui "s'incarne". C'est par ailleurs avec le motif d'une main, déposée dans un écrin, et au creux de laquelle repose un biface que s'ouvre la boucle de *Shitsukan*. Cette même main que l'on retrouve flottante, plus tard dans le film, est celle qui maîtrise l'outil à l'origine de l'évolution (le biface), et qui atteste encore et toujours de la puissance et du rôle essentiel du corps dans la production de l'image

Outre la maîtrise avec laquelle, dans ses films, elle modèle les formes à partir de la palette offerte par l'ingénierie numérique, ou le réel lui-même lorsqu'elle le capte directement caméra à la main — comme c'est le cas dans plusieurs travaux antérieurs tels que *Pareidolia* (2015) —, l'artiste produit ici des formes en volume grâce aux impressions 3D qui complètent l'installation. Partiellement dégagées de leur cadre d'impression, les formes luminescentes semblent surgir de leur support. Rappelant le procédé mis en œuvre dans les *Power Bed Serie* (2018), les impressions ne sont pas interrompues en cours de production[10]. Reliés par le geste haptique et le fait de révéler une image par l'usage technologique de la machine dont elle garde la trace de production et d'apparition, ces deux pans du travail sont par nature photographiques. S'agissant des sculptures de *Shitsukan of Objects,* qui sont autant de représentations en 3D de l'image impalpable des corps présentés dans le film, Eva L'Hoest en restitue le volume par la lumière tout en se servant de ce procédé pour penser la trace. Comme en pleine irradiation, ces corps qui sont le motif central de ces expériences en volume rappellent la qualité d'empreinte du réel au cœur du travail de l'artiste, mais aussi l'essence même du médium photographique et de l'image.

D'une œuvre à l'autre, l'expérience holistique, révélatrice d'une orfèvrerie de la matière digitale, à laquelle nous livre l'artiste semble culminer avec *Shitsukan*. Ce terme japonais évoquant les mécanismes du cerveau pour percevoir les matériaux résume la fascination qu'elle nourrit envers les processus neuronaux questionnant "l'étrange complicité entre le virtuel et l'espace mental."[11]. Flirtant librement avec l'onde visuelle offerte par le réel et celle de l'imagerie numérique, Eva L'Hoest se glisse dans le corps même de l'image contaminée par le numérique. En parallèle de son exposition en Suède, elle s'attèle également à la préparation de sa prochaine installation pour RIBOCA2[12], la seconde biennale internationale de Riga pour laquelle elle poursuit son investigation de glaneuse dans les paysages lettons, et construit une pièce à partir de la mythologie sous-marine du fleuve Daugava et de plusieurs îles ensevelies lors de la création de la centrale hydroélectrique de la ville. Prenant toujours le réel comme point de départ, Eva L'Hoest saisit les opportunités techniques pour développer des méthodes intuitives dont découlent des cartes relationnelles entre différents mondes, où la machine n'est plus l'ennemi mais bien l'alliée de la création. "Nous devons nous embarquer dans des devenir-mondes et devenir-historique sur un mode et avec une dramaturgie autres que ceux de la guerre. Précisément parce que nous habitons *dans* le ventre du monstre"[13].

Antoinette Jattiot

1 *Fluo Noir*, Biennale de l'image possible, Editions du Caïd, 2018, p.5.

2 Ces termes sont empruntés à la pensée de Donna Haraway et au livre publié aux Editions Dehors en 2019, *Habiter le trouble avec Donna Haraway.*

3 Eva L'Hoest a ici travaillé notamment à partir d'images de la pensée reproduite par l'intelligence artificielle, créant un parallèle avec le côté hypnotisant que peut produire l'outil numérique, et une idée de synchronisation des corps entre les machines et les hommes.

4 RGB est l'abréviation anglaise du système informatique colorimétrique composé à partir des couleurs rouge, vert et bleu.

5 Le *Visible Human Project* dirigé par la National Library of Medecine et débuté à la fin des années 80 a produit une base de données de photographies de deux corps humains minutieusement disséqués. La mise en place d'un tel projet avait pour but tant l'étude du corps humain que l'expérience de l'algorithme avec l'imagerie médicale. Depuis 2019, l'accès en est permis sans licence.

6 Cet élément chimique fait ici référence à un système de production effrénée. Il figure en effet parmi les composants les plus usités dans les technologies actuelles servant à la réalisation de batteries d'appareils électroniques toujours plus nombreux et performants.

7 Interview réalisée par 50²20¹ à l'occasion des Rencontres Internationales Paris/Berlin 2018.

8 L'installation de Malmö est moins monumentale que celle de Lyon, qui comprenait douze écrans réunis en triptyque et trois sculptures.

9 Entretien avec l'artiste, mars 2020.

10 Eva L'Hoest redécouvre la technologie d'impression Z-Corp, un prototypage rapide fondé en 1995 et destiné à la création de modèles industriels.

11 Interview réalisé à l'occasion des Rencontres Internationales Paris/Berlin 2018.

12 Initialement prévue du 14 mai au 11 octobre, la Biennale de Riga a vu sa deuxième édition postposée *sine die* et ses modalités d'organisation et de monstration reconsidérées au regard de la pandémie due au Covid-19. A l'heure de mettre sous presse, l'alternative envisagée n'avait pas encore été communiquée.

13 Donna Haraway, "Antropocène vs Worldings in the Chtulucène" conférence citée, in : *Habiter le trouble avec Donna Haraway,* Florence Cayemex et co., Editions Dehors, 2019, p.110

L'INVISIBLE SE DÉCRYPTE À IMAL

Avec désormais près de 600m² d'espaces disponibles, iMAL inaugure ses nouvelles infrastructures le long du Canal de Molenbeek par une exposition fixant l'originalité de sa démarche, entre recherche et création artistique. Née de l'implication fin 2016 d'iMAL au sein du réseau SCANNER (Science and Art Network for New Exhibitions and Research), qui propose aux artistes sélectionnés par le programme de résidence COLLIDE au CERN de Genève de réaliser un projet issu de leur immersion dans le monde scientifique, *QUANTUM: IN SEARCH OF THE INVISIBLE* s'inscrit dans la thématique singulière de la physique quantique. Une quête aux confins de l'infiniment petit qui témoigne de la convergence de vue entre artistes et chercheurs, comme l'explique Yves Bernard, directeur d'iMAL.

QUANTUM

Yunchul Kim, *Cascade*,
trois éléments sculpturaux. Argos : tube Geiger–Müller, verre, aluminium, microcontrôleur ; Impulse : pompe non pulsatoire, électrovanne, microcontrôleur, acrylique, aluminium ; Tubular : PDMS, microtube, 2018. Prise de vue faite à l'iMal. Photo © Caroline Lessire

James Bridle, *A State of Sin*
Objets sculpturaux et capteurs avec cartes SIM intégrées, connectés à des écrans LED ; page web (random.jamesbridle.com), 2018 Prise de vue faite à l'iMal.
Photo © Caroline Lessire

L'art même : *QUANTUM: IN SEARCH OF THE INVISIBLE* invite le visiteur à découvrir "dix créations où chacun des artistes a choisi de donner sa propre réinterprétation de faits issus de la science moderne". Les travaux présentés procèdent en fait de l'immersion d'artistes en résidence au CERN de Genève…

Yves Bernard : En effet, les résidences d'artistes sélectionnés par le jury international du programme COLLIDE sont avant tout des résidences de recherche et d'exploration. Il s'agit d'immerger l'artiste au milieu des 3.000 scientifiques, ingénieurs et techniciens travaillant au CERN, et d'explorer librement nouvelles idées et concepts dans ces immenses laboratoires et infrastructures. Ces résidences ne demandent pas la réalisation d'une œuvre mais ouvrent souvent la réflexion en amont de nouvelles créations. L'idée du réseau SCANNER est donc de leur proposer de réaliser une œuvre procédant de leur résidence et de produire une exposition collective voyageant chez chacun des partenaires. [Le réseau SCANNER regroupe IMAL, le CERN de Genève et son programme Arts at CERN, mais aussi FACT (Liverpool), Le Lieu Unique (Nantes) et le CCCB (Barcelone)]

AM : *À l'heure des interactions grandissantes entre art et science, en quoi cette thématique de la physique quantique et cette collaboration spécifique avec le CERN est-elle porteuse d'enjeux pour iMAL ?*

YB : Il y a deux enjeux principaux pour iMAL dans cette collaboration. D'abord, la production d'œuvres originales s'inscrivant dans ce champ Art et Science. Ensuite, la collaboration internationale entre centres d'art européens pour la production d'exposition de qualité. Aujourd'hui, produire une telle exposition coûte trop cher pour une seule organisation. Ensuite la thématique de la physique quantique découle naturellement des recherches au CERN où elle est l'un des principaux instruments théoriques. Confrontée à l'expérimentation et à la méthode scientifique, elle permet d'expliquer le monde de l'infiniment petit et se trouve à la base de nombreux progrès technologiques. Par son audace et son originalité, cette théorie témoigne des similitudes entre la créativité et la liberté de pensée des artistes et des scientifiques.

AM : *Concrètement, la recherche fondamentale se traduit au CERN par un arsenal d'appareils, accélérateurs et détecteurs de particules, que certains artistes de l'exposition semblent vouloir restituer de façon massive. Avec son approche plastique volumineuse, comme ce tube transparent de 18 mètres de long, la* Cascade *de Yunchul Kim donne l'impression de vouloir redimensionner l'invisible…*

YB : *Cascade* est effectivement une pièce imposante à forte composante plastique, avec cette connotation d'énorme machine de laboratoire. L'œuvre en elle-même est composée de trois sculptures, mais cet assemblage de tubes et tuyaux, dans lesquels circulent fluides et gaz, cache en fait un écosystème complexe où les différents éléments de l'œuvre vivent en interdépendance et en connexion directe avec les flux de particules élémentaires, ici les muons, nous arrivant du cosmos. L'artiste a volontairement réalisé son détecteur de muons avec des techniques anciennes, des tubes à vide utilisés dans les premiers compteurs Geiger mesurant la radioactivité.

Devanture des nouvelles infrastructures de l'iMal
Photo © Caroline Lessire

QUANTUM: IN SEARCH OF THE INVISIBLE
EN COLLABORATION AVEC LE CERN
iMAL
30 QUAI DES CHARBONNAGES
1080 MOLENBEEK

EN FONCTION DES DIRECTIVES COVID ET DE LA DATE D'INTERVENTION DE LA FIN DU CONFINEMENT, L'EXPOSITION POURRA ÊTRE PROLONGÉE JUSQU'À LA MI-AOÛT.
WWW.IMAL.ORG

AM : *On retrouve aussi cette logique de mise en scène de machines, en plus simplifiée, dans le* Supralunar *de Juan Cortés, avec ses mécanismes à roues dentées d'horlogerie générant une succession continue d'illuminations de fibres optiques. On est ici dans une lecture métaphorique des rapports entre art et science, non ?*

YB : Il y a un côté ironique, peut-être aussi second degré, dans cette pièce au style *steampunk* : l'artiste y recrée la complexité de l'univers par un jeu simple et très lisible d'engrenages, de moteurs et d'électroniques *DIY* agissant comme la main d'un petit dieu contrôlant une galaxie d'étoiles. Mais finalement, on peut se demander si ce n'est pas nous, plus que l'artiste, qui projetons une telle interprétation cosmique dans cet assemblage très concret.

AM : *Il est vrai que l'interprétation de l'invisible n'induit pas forcément quelque chose de spectaculaire. Aussi le public a-t-il besoin de pièces stimulantes, scénographiques. C'est le cas avec, par exemple, ces huit robots conçus par James Bridle qui génèrent aléatoirement des nombres et évoquent un hasard qui pourrait lui aussi s'expliquer par la physique quantique…*

YB : Chaque œuvre de l'exposition propose des scénographies singulières. *Cascade* et *One1One* en étant les exemples les plus frappants. James Bridle est un artiste britannique explorant l'influence du digital et des réseaux sur notre monde physique. Sa pièce *State Of Sin*, avec cet ensemble de petits robots sympathiques rassemblant les données de phénomènes physiques naturels pour les transmettre sur Internet, nargue cette infrastructure numérique globale hautement complexe, en proposant une mesure née d'un monde physique naturel aux variations imprévisibles, *aléatoires* pour le regard computationnel des machines.

AM : *Vous évoquez le* One1One *de HRM199 et son environnement audiovisuel immersif. Ici, avec tous ces sons et ces lumières venant perturber la vidéo qui défile, c'est le langage humain qui devient inexplicable, non ?*

YB : Cette installation est à la mesure de l'essorage mental où nous propulse notre monde hyper connecté. Elle interroge dans une forme synesthésique et perturbante la question du langage. Quel langage pour comprendre le monde ? Les langages formels (mathématiques, code, sciences), les langues humaines (dites naturelles, avec leur rituels oraux) ou encore toutes ces hybridations linguistiques que nous renvoient les machines ?

AM : *Certaines œuvres de l'exposition comme celle du duo Semiconductor ou le* Scalar Oscillation *de Diann Bauer évoquent d'ailleurs, avec une grande différence formelle, une sorte d'hybridation du langage artistique et scientifique…*

YB : Cela est très juste même si ce sont deux œuvres très différentes en effet. Semiconductor a élaboré un langage très proche du documentaire (avec des interviews de scientifiques rencontrés au CERN par exemple). La pièce de Diann Bauer est beaucoup plus abstraite. Elle s'inspire notamment des écrits de Carlo Rovelli. La saturation d'images, de textes et de sons qui en émane est un rappel que la notion de temps opère à différentes échelles. Celle que nous connaissons bien sûr, mais aussi celles que l'humain ne peut ni percevoir, ni comprendre.

AM : *Les œuvres présentées proposent différents supports : installations vidéo, environnements immersifs, dispositifs et mécanismes sculpturaux, mises en scènes lumineuses et robotiques, mais aussi du dessin et des collages comme dans le* We Aren't Able To Prove That Just Yet, But We Know It's Out There *de Yu-Chen Wang…*

YB : Dans ce travail, Yu-Chen Wang met aussi bien en œuvre des archives sonores que ses propres dessins en proposant une approche narrative visuelle et poétique de ses rencontres avec les scientifiques et leurs archives. C'est un travail sur la mémoire. Elle tente de rendre compte du processus complexe de travail des chercheurs, de leur historique de collaboration, du travail du temps et de ses strates à travers les documents qu'ils ont produits.

AM : *Le dessin et l'image se retrouvent encore dans le récit holographique bâti par Suzanne Treister pour* The Holographic Universe Theory of Art History, *soit la projection chronologique de plus de 25 000 images issues de l'histoire de l'art, en accéléré, comme pour faire écho à l'accélérateur de particules du CERN…*

YB : Le travail de Suzanne Treister est fascinant tant par sa forme que par son propos. Elle y convoque un tourbillon effréné d'images, l'ambiance feutrée de conversations calmes avec des chercheurs et la poétique visuelle de ses magnifiques aquarelles.

AM : *Cette idée de représentation artistique de la physique quantique portée par l'exposition se réfère même parfois à des images plus mentales. L'une des installations les plus étonnantes est l'animation immersive* Cosmic Strike *de Lea Porsager, qui se base sur des techniques de méditation tantrique et de mantra…*

YB : La pièce de Lea Porsager explore le lien entre sciences, croyances et spiritualité. Ici, des techniques de méditation spirituelle deviennent des outils alternatifs pour tenter d'imaginer la nature du neutrino, une particule mystérieuse que les scientifiques du CERN ont capturé à l'aide d'une grande corne à neutrinos. L'œuvre invite le spectateur à entrer dans le mantra de la corne spirituelle de l'artiste, en y plongeant en profondeur grâce à des lunettes 3D.

AM : *Au-delà de la physique quantique, une œuvre comme le* Stealing One's Own Corpse *de Julieta Aranda, qui s'interroge sur la manière dont l'homme va continuer à exister dans le futur, nous invite à rester vigilant sur l'impact environnemental humain dans le contexte pandémique actuel. L'art et la science peuvent-ils devenir un vecteur d'espoir commun pour l'humanité de demain ?*

YB : *Quantum* montre bien cette même interrogation des artistes et des scientifiques : quelle est la place de l'homme dans l'univers ? La crise du COVID-19 nous rappelle avec urgence la fragilité et le danger de notre approche anthropocentrique. Les arts et les sciences participent pleinement à la construction de visions alternatives positives et opérationnelles pour changer nos politiques et comportements humains. Le travail de Julieta Aranta interpelle particulièrement. Pendant cette période de confinement total où l'exposition est fermée, nous allons d'ailleurs proposer la trilogie complète des vidéos à l'origine du projet dans notre programme en ligne Quarant-iMAL.

Ces questionnements concernent iMAL au plus haut point. Notre programmation prévoit dès septembre 2020 tout un volet sur la thématique de la post-croissance (*Post-growth*), avec exposition, débats, échanges, ateliers, etc.

Entretien mené par Laurent Catala

Wolfgang Tillmans, *Chloe,*
1995, © the artist, courtesy Galerie Buchholz, Berlin/ Cologne, Maureen Paley, London, David Zwirner, New York, Galerie Chantal Crousel, Paris

ZEROS +ONES[1]

WOLFGANG TILLMANS
TODAY IS THE FIRST DAY
SOUS COMMISSARIAT DE DEVRIM BAYAR ET DIRK SNAUWAERT
WIELS, CENTRE D'ART CONTEMPORAIN
354 AVENUE VAN VOLXEM
1190 BRUXELLES
JUSQU'AU 24.05.2020

UNE PROLONGATION DE L'EXPOSITION, ACTUELLEMENT FERMÉE POUR CAUSE DE COVID-19, EST ENVISAGÉE.

Cette exposition est accompagnée d'un catalogue. Conçu et mis en page par Wolfgang Tillmans, et publié en association avec les expositions *Rebuilding the Future,* à IMMA, Dublin et *Today Is The First Day*, au WIELS, ce livre d'artiste richement illustré documente les derniers développements du travail de Tillmans au cours des trois dernières années.

Wolfgang Tillmans, *Extra Dry III*,
2009, © the artist, courtesy Galerie Buchholz, Berlin/ Cologne, Maureen Paley, London, David Zwirner, New York, Galerie Chantal Crousel, Paris

Lors de l'ouverture de l'exposition de WOLFGANG TILLMANS (°1968; vit et travaille à Berlin et Londres) au Wiels, *Today is The First Day*, me revenait ce que j'avais écrit il y a plus de dix années sur son exposition *Lighter* à la Hamburger Bahnhof de Berlin. Je retrouvais là les multiples ponts, échos et affinités que j'avais déjà pu tisser par le passé. Aujourd'hui, l'exposition est fermée. Pour écrire, je me fie aux souvenirs que j'en ai. Dans le présent texte se mêlent les photographies que je connaissais déjà, que j'avais vues avant, à Berlin, Londres ou ailleurs, mais aussi les reproductions qui figurent dans ses nombreuses monographies, sur internet, et enfin celles qui se trouvent en ce moment, là, dans l'exposition du Wiels. Ces intervalles de temps, d'espaces, de situations virtuelles, réelles ou mémorielles entrent en écho avec les processus propres au travail de Tillmans.

"So much happens in a touch: an infinity of others —other beings, other spaces, other times —are aroused."

Karen Barad, *On Touching—The Inhuman That Therefore I Am*[2]

Dans ses portraits me reviennent, en rémanence, les photographies d'August Sander[3] ou d'Albert Renger-Patzsch[4]. Ses vues urbaines en contre-plongée (série *Aufsicht*) et les expérimentations avec la lumière (séries *Freischwimmer*, *Silver*...) renvoient à Laszlo Moholy-Nagy et à Alexander Rodtchenko. Je pense à Walker Evans[5] et aussi, plus près de nous, à Bernd et Hilla Becher (*Philarmoniker*, 2017 ; *Old Street (parallax)*, 2019). En compagnie de *Lutz & Alex, sitting in the trees* (1992), je pense à ses débuts photographiques et à leurs échos lointains (mais contestables à bien des égards) avec le travail de Nan Goldin ou de Larry Clark. *Anders pulling splinter from his foot (b/w)* (2004) — était-ce dans l'exposition ? — fait resurgir la figure du *Spinario* (le *Tireur d'épine)* ; la série *Faltenwurf* les drapés de la peinture classique. Mais il y a aussi *Le Déjeuner sur l'Herbe* de Manet (*Summer Party*, 2013). Les images de presse sérigraphiées d'un Warhol ou d'un Rauschenberg (*Venice,* 2007 ; *Victoria Park,* 2007 ; *photocopy (Barnaby)* ; 1994), tandis que les tirages jet d'encre de très grand format (séries *Blushes*, *Freischwimmer*) entrent en écho avec l'histoire de l'abstraction, en particulier avec la color-field painting. Le *Memorial for the Victims of Organized Religions* (2006), rencontré à plusieurs reprises dans l'exposition au Wiels sous forme de vues d'exposition, me rappelle les *Black Paintings* d'Ad Reinhardt.

J'aime la dimension sculpturale de ses objets photographiques — les corps de la photographie — encadrés, suspendus au mur, ou insérés dans des boîtes en plexiglas après un subtil travail de pliage et d'exposition (série *Lighter*). Il y a ces tirages c-print réalisés d'après photocopie ; le papier photographique imprégné des résidus de tirage ; les leaflets et pages de magazines dans un va-et-vient entre l'espace du *white cube* et la page imprimée ; l'analogique et le digital ; la question de l'information ; le caractère processuel, performatif, de l'image elle-même...

Je suis attachée à ce travail minutieux de mise en espace, avec ces tirages disposés à des hauteurs très diverses, très haut, très bas, qui déplacent les codes traditionnels de l'accrochage. Cet investissement des recoins d'espaces, habituellement délaissés. Un accrochage qui recrée à chaque occurrence une nouvelle chronologie, une nouvelle narration, une nouvelle relation, entre les images — tout ceci ménageant une large place aux processus d'association par des jeux d'échos, de renvois, de répétitions, de mises en abîme...

Je pense à *Kulturgeschichte* 1880-1983 de Hanne Darboven pour ses questionnements liés à l'histoire. Mais aussi à *Krieg dem Kriege!* (1924) d'Ernst Friedrich[6]. *The Iranian Revolution and the Grand Mosque Seizure in Mecca, Saudi Arabia happened 39 years ago. 39 years from now it will be the year 2057,* pouvait-on lire sur les murs de sa *Time/Mirrored Installation* à Dublin en 2018. Ou encore : *Martin LutherKing Jr's "I have a dream" speech was 27 years prior to 1990. 27 years past 1990, Donald J Trump was sworn in as the President of the United States.* En lien avec les événements historiques se pose aussi toujours la question de la vérité : *How likely is that only I am right in this matter ?*(2018). Et celle de la valeur que l'on accorde aux choses : l'or — ai-je vu le *Gong* (2007) dans l'exposition cette fois-ci ? ; l'argent — au sens propre, mais aussi celui du medium photographique ; les métaux rares contenus dans nos téléphones portables et extraits dans des conditions désastreuses.

How do particles sense one another? Through direct contact, an ether, action-at-a-distance forces, fields, the exchange of virtual particles? What does the exchange of energy entail? How is a change in motion effected? [...] How does the eye see? How do lenses work? What are the different kinds of forces that particles experience? How many kinds are there? Once you start looking at it this way, you get a dizzying feeling as things shift.[7]

Mais alors que l'exposition est aujourd'hui fermée au public en raison de la pandémie, je pense avant tout à ces constellations que Devrim Bayar décrit comme des "devenir-trans de l'image"[8], à ces corps (corps-images, corps dans l'image) en interaction dans l'espace — l'espace du travail de Tillmans, les objets photographiques tels qu'ils interagissent entre eux, les corps qui y sont représentés — en plein, mais aussi en creux. Il y a cette intimité des corps mais aussi leur absence (*Faltenwurf*). Il y a les corps adjacents ou enlacés ; "Tillmans' visual testimony to queer joy, to the solidarity and transgressive liberties of the nightclub or party, to friendship and and domesticity [...], or the invention of alternative bonds and ways to live by many of his subjects and friends [...]."[9]

Aujourd'hui plus que jamais peut-on ressentir l'absence criante de ces corps dansants (*Love (hands praying*), 1989), de ces corps qui manifestent (*Anti Trump Demo, London* (2017), *Black Lives Matter Protest* (2014)...) — de ces corps politiques. Ces corps aujourd'hui atomisés, confinés dans les espaces privés — pour celles et ceux qui ont la chance d'avoir où se replier. Ces corps condamnés à ne plus s'approcher, à ne plus se toucher, à ne plus respirer le même air — *I didn't inhale*[10]. Cette atomisation qui va de pair avec une délégitimation de toutes les formes de vie non institutionnalisées ou familiales – celles-là même que Tillmans a tant photographiées. *No man is an island*[11]. Il y a le repli sur soi des pays devenu une réalité violente et soudaine : "border control / the ballet we perform"[12], (*Saudi airport security* (2011), *Gatwick immigration* (2010). Biopouvoir et état d'exception. Le Covid-19 fait resurgir les souvenirs d'autres pandémies, notamment celle du sida[13] qui a directement affecté la vie et le travail de Tillmans (*Für Immer Burgen*, 1997), et que l'on retrouve dans ses affinités avec le travail de David Wojnarowicz et les membres de Group Material.

Des constellations qui s'avèrent aujourd'hui d'une brûlante actualité, tant esthétique que politique.

Les vrais révolutionnaires, cessant d'être des politiciens, seront des amants.[14]

Florence Cheval

1 Sadie Plant, *Zeros and Ones. Digital Women and the New Technoculture*, Fourth Estate, 1997.

2 Karen Barad, "On Touching—The Inhuman That Therefore I Am", *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, Volume 23, Number 3, 2012, p. 206.

3 *Menschen des 20. Jahrhunderts*, 1929.

4 *Die Welt ist Schön*, 1928.

5 Avec notamment à sa série des *Subway Portraits* (1938-41).

6 Un ouvrage qui apparaît entre autres dans sa scénographie du *War Requiem* de Daniel Kramer (2018). On pourrait également évoquer l'album *ABC de la guerre (Kriegsfibel)* de Bertolt Brecht, et l'ouvrage que lui consacre Georges Didi-Huberman avec *Quand les images prennent position*, Minuit, 2009.

7 Karen Barad, *On Touching—The Inhuman That Therefore I Am, op. cit.*, p. 208.

8 Devrim Bayar, "The Trans revolution of Images", in catalogue de l'exposition Wolfgang Tillmans. *Today is The First Day*, Koenig Books, 2020, p. 258.

9 Catherine Wood, "Wolfgang Tillmans: Exposure, and Its Shadow", in catalogue de l'exposition Wolfgang Tillmans. *Today is The First Day, op. cit.*, p. 49.

10 *I didn't inhale*, exposition à la Chisenhale Gallery, Londres, 1997.

11 Wolfgang Tillmans, *No Man Is an Island. No Country by Itself* (2016). Série de posters réalisés à l'occasion du referendum sur le Brexit.

12 Catalogue de l'exposition Wolfgang Tillmans. *Today is The First Day, op. cit.*, p. 346.

13 Voir entre autres Didier Lestrade, "Covid-19 et sida, des points communs et des différences", Slate, 25 mars 2020 ou encore Joseph Confavreux citant les propos de Daniel Defert dans "L'expérience du sida peut-elle aider face au Covid-19?", Mediapart, 27 mars 2020.

14 "Pour un communisme gay. "Rien n'est plus étrange que l'hétérosexualité, rien n'est moins compréhensible". Variations sur Mario Mieli", revue *Trou Noir*, Numéro 3, Mars 2020. http://trounoir.org/?Pour-un-communisme-gay

ELLES DISAIENT LE MONDE

Wim Delvoye, *Atlas* (détail),
1987-2020. Installation *in situ*. Impression sur polyester.
© Studio Wim Delvoye, Belgique

À la Villa Empain, sur invitation de la Fondation Boghossian, Alfred Pacquement[1] dispose une exposition sur la carte du monde, plus précisément sur la manière dont les artistes investissent aujourd'hui ce motif en vue d'en énoncer l'arbitraire, d'en dénoncer les affres et les ombres ou d'en déployer les potentiels plastiques et imaginatifs.

MAPPA MUNDI

MAPPA MUNDI
SOUS COMMISSARIAT
D'ALFRED PACQUEMENT
FONDATION BOGHOSSIAN,
VILLA EMPAIN
67 AVENUE FRANKLIN ROOSEVELT
1050 BRUXELLES
WWW.VILLAEMPAIN.COM
JUSQU'AU 4.10.20

Motif, disons-nous : c'est le planisphère, fantasme exploratoire élaboré au seuil de la modernité occidentale, qui s'est imposé comme icône universelle d'une réalité qu'il s'est lui-même évertué à conduire. Cette réalité s'offrant comme homogène est celle d'un monde "mondialisé", confrontant la "planète" aux enjeux partagés du réchauffement climatique, des crises financières et, qui l'eût cru, des courbes exponentielles de dissémination des pandémies. On le pressent, l'adoption de ce symbole comme "thème" expose à l'invisibilisation de ses angles morts, à savoir : la violence de ses processus constitutifs, l'hétérogénéité fondamentale — voire l'antagonisme — des récits qu'il enlise et la fronde des contre-représentations qui s'y sont opposées, singulièrement dans le champ artistique.

"Le monde n'existe que pour une carte", écrit Borges[2]. La proposition, on ne s'en étonnera pas, offre deux lectures possibles. La première : il n'y a qu'une carte qui puisse faire exister "le monde". Celui-ci n'existe que comme fiction cartographique. Et, ajouterons-nous, cette fiction s'habille d'une objectivité qui camoufle son historicité, sa source : la mise en place d'un régime de signes par la société occidentale, au moment de son expansion mercantiliste. Dans ce contexte et à cette fin s'élabore un corpus scientifique qui établit l'inventaire toujours plus précis et organisé d'un objet à connaître, à explorer, à conquérir, à exploiter, à étendre. C'est "le monde"…

Une autre lecture dirait : le monde n'existe que pour être cartographié, ce serait sa raison d'être. Il y aurait un "devenir-carte" du monde. Et, dès lors, pour emplir cette carte que le monde est appelé à devenir : savoirs conquérants, inventaires, expansion, saturation…

De Pictura

Quoiqu'il en soit, on ne pourrait voir la carte du monde comme l'aboutissement providentiel de l'évolution naturelle des disciplines scientifiques qu'elle a mobilisées (et pour partie générées), mais bien plutôt comme une "fiction performative […], fiction appartenant à un régime de spatialité et d'historicité […] spécifique". "Loin de n'être que des réductions littérales du monde en images, des relevés inertes et objectifs, précisent Kantuta Quirós et Aliocha Imhoff, les cartes "scientifiques" seraient davantage […] à envisager comme des formes de savoir socialement construites, des fictions esthétiques disciplinant l'espace"[3].

"Fiction esthétique disciplinant l'espace" : on croirait entendre désigner ici la peinture perspective, née dans le même substrat historique que la cartographie moderne. De fait, la mise en carte est bien un processus de visualisation visant à projeter sur une surface plane une réalité en trois, sinon quatre, dimensions. Et cette projection entend unifier son objet dans un espace organisé suivant une échelle et des proportions communes, à l'appui d'une grille, de systèmes de reports, de conventions stylistiques, chromatiques, graphiques… L'opération de visualisation indique Franco Farineli, "a deux fonctions : la première est de produire des images, la seconde d'en établir des normes"[4].

Même si leurs champs opératoires ne sont pas identiques — l'une participant plus du domaine symbolique, du récit historique et de l'incarnation du sujet ; l'autre de l'occupation du terrain, de son exploration et de son inventaire —, la peinture et la cartographie œuvrent à l'élaboration d'une culture visuelle commune. Plus d'un.e.s relèvent d'ailleurs la part prise par les artistes dans la réalisation des cartes et atlas durant la Renaissance. Et de relever que Léonard de Vinci est entré au service des Borgia au titre de cartographe[5]…

Il est dès lors d'autant plus compréhensible que l'effritement de l'ordre géopolitique et de l'unité épistémologique sur laquelle reposaient ces deux régimes de visualisation (la carte et la peinture) ait renouvelé l'attention des artistes pour le support et pour le langage cartographiques. Dès les avant-gardes — et singulièrement la plus meurtrie et la plus prolixe d'entre toutes, Dada —, les artistes ont multiplié les stratégies pour questionner la carte, la maculer, la fragmenter, la fissurer, la travestir, l'inverser… Défaire son unité, y inscrire des hétérogénéités (de langages, de codes, de narrations, de vies), la réinventer, la fuir pour lui préférer l'expérience incarnée des territoires, la trace, les trajectoires, les cheminements, la dérive[6]…

Section des figures

Il n'est pas de notre propos ici de tenter une synthèse historique des usages et mésusages de la carte dans l'art moderne puis contemporain. Le champ est du reste largement couvert et bien mieux que nous pourrions le risquer[7]. On se contentera plutôt de repérer les opérations de critique des autorités du langage, typiques de la fin des années 1960, telles qu'elles sont représentées dans l'exposition.

D'abord ce que Marie-Ange Brayer désigne comme les *"cartes négatives"*[8]. Art & Language en a proposé, en 1967, trois déclinaisons qui ont fait date et dont l'exposition propose des rééditions de 1990, sous forme de … puzzles assemblés. Il s'agit de *Map of 36 square mile surface area of the Pacific Ocean West Oahu*, dont la surface est aussi vierge que la légende est détaillée ; de *Map of Itself*, une grille vide de toute représentation et de *Map to Not Indicate* où, sur un fond blanc, ne figurent que les contours et les noms des États de l'Iowa et du Kentucky tandis que la légende égrène la liste nécessairement non exhaustive de ce que cette carte (des États-Unis laissent entendre les quelques éléments indiciels préservés) vise "à ne pas indiquer" : le Canada, Cuba, l'Illinois, la Floride, l'Océan Atlantique...

À chacune de ces occasions, l'acte d'évidemment manifeste le scepticisme foncier du groupe à l'égard de l'image, de la représentation, du langage, de tout régime de signes. Il porte le code cartographique à ses apories et à son arbitraire, dénude ses structures de signification (la grille, l'échelle, la légende…), déporte les possibilités d'action de la pensée hors du champ de l'image (et même de l'œuvre).

Contemporain, Marcel Broodthaers partage ce scepticisme qu'il mobilise dans des stratégies de détournement, de camouflage et de mises en fiction partagées entre analyse critique, incidents poétiques, inclinaisons personnelles et sensation de la perte. Sa *Carte du monde poétique* (1968) — simple correction opérée à l'en-tête d'une "carte du monde politique" — avance la carte comme dispositif poétique involontaire autant que comme relevé objectif codifié. Elle suggère aussi que la carte camoufle une topographie qui n'y figure pas (celle de la poésie) et, dans le même temps, transpose l'ordre politique du temps dans l'attente des possibilités du trouble poétique.

Dans *Sketch for World Map* (1973), le Brésilien Öyvind Fahlström[9] sature la surface du papier de contours, de phylactères, d'annotations, d'onomatopées, de chiffres, de dates, de caricatures et de dessins sommaires. Ce fouillis inextricable, dépourvu de centre identifiable, de hiérarchie des proportions et de toute relation mimétique à la cartographie, établit un inventaire subjectif et lacunaire des luttes et conflits agitant un monde en proie aux menées bellicistes de l'impérialisme américain. Dans cette disposition cumulative, évoquant l'Art Brut, l'homogénéité cartographique explose au profit de l'imbrication de contre-récits fragmentaires.

Retour à l'ordre

Mais qu'en est-il aujourd'hui ? Après la chute de l'URSS et la tonitruante antienne du "Nouvel Ordre Mondial" ? Après les attentats du 11 septembre, le krach de 2008, les rapports du GIEC, les accords de Paris, la crise dite migratoire, le récit de l'Anthropocène, la pandémie de Covid-19, Google Maps, Google Earth, le Global Positioning System… L'évidence monde s'impose. Et son icône, le planisphère.

C'est sans doute pourquoi la majorité des œuvres regroupées à la Fondation Boghossian, réalisées entre 2000 et 2020[10], épousent cette figure monde, souvent sous la forme d'une carte comme muette, dépourvue de frontières et de nations (ou alors de manière très synthétique), de reliefs, d'hydrographie. Signe monde en somme, "fig." aurait indiqué Broodthaers, chez qui cette abréviation incisait régulièrement un régime de signes pour en marquer l'arbitraire.

Carte-type ou icône synthétique soumise à de multiples interventions, à de multiples charges à l'image des offenses, convoitises et menaces du temps. Voici le monde carbonisé par la soif de pouvoir (Mircea Cantor, *The World belongs to those who set it on fire*, 2016). Le voici inversé, couvert de feuilles de cuivre et converti en abri (Abraham Cruzvillegas, *Self constructed Upside Down Shelter*, 2017). Ailleurs saturé d'images d'écrans, de processeurs et d'autres pièces détachées d'ordinateur (Vik Muniz, *WWW (World Map), Pictures of Junk*, 2008), découpé en bandelettes (Marco Godinho, *Le monde nomade #1*, 2006), éclaté dans les transparences d'un mobile en verre (Mona Hatoum, *Map (mobile)*, 2019), peu à peu dévoré par une colonie de fourmis (Rivane Neueschwander, *Contingent*, 2008) ou se composant d'image en image, entre 500 avant notre ère et 2007, dans une progression cartographique épousant la charte de couleurs Pantone (Cristina Lucas, *Pantone -500 +2007*, 2007). Nuancier à vocation universelle, tout comme l'image qu'il concourt à emplir…

Philippe Favier, *Les îles O*,
2014. Impression sur papier rehaussée avec gouache et fils métalliques. © Bernard Chauveau / Galerie 8 +4, Paris

On ne pourrait pour autant réduire l'exposition à un abécédaire personnel des potentialités d'interventions sur le motif du planisphère. Plusieurs contrepoints fissurent son homogénéité normative, tels l'*Atlas* de Wim Delvoye (1987), travestissant de façon mimétique la grammaire cartographique pour créer une fiction totale, la parodie de discours scientifique déployée par Eric Duyckaerts devant un cadre vide (*Le Cartographe*, 2011) ou les recouvrements à la gouache de cartes trouvées, par Philippe Favier (*Les îles O*, 2014). Force est de constater cependant que la carte a fait monde. Et pour défaire celui-ci des emprises de ce qu'il est convenu d'appeler "mondialisation", il conviendrait encore de découdre l'unité globalisante de ses représentations et d'ouvrir des "narrations cartographiques" à même de faire affleurer des "stratégies de subjectivation", des contre-récits, des topographies ignorées, des relations invisibilisées entre des sujets et des lieux[11]… Bref, d'ouvrir d'autres mondes, qui sont déjà dans celui-ci…

Laurent Courtens

1 Historien de l'art et conservateur de musée, Alfred Pacquement a été directeur du Musée national d'art moderne au Centre Georges-Pompidou, entre 2000 et 2013. Auparavant, il a exercé les fonctions de conservateur dans ce même musée, puis de directeur de la Galerie nationale du Jeu de Paume, de Délégué aux arts plastiques au Ministère de la Culture et de Directeur de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts (Paris). Il est désormais consultant culturel et commissaire indépendant.

2 Jorge Luis Borges, *Histoire universelle de l'infamie / Histoire de l'éternité*, 1935-36. Traduction française (Roger Caillois et Laure Bataillon), éditions 10/18, Paris, 1994

3 Kantuta Quirós et Aliocha Imhoff, "Glissements de terrain", in *Géo-esthétique*, Kantuta Quirós et Aliocha Imhoff (dir.), Parc Saint-Léger Centre d'art contemporain, Ecole Supérieure d'Art de Clermont Métropole, ENSA Dijon Art & Design, Pougues-les-Eaux / Clermont-Ferrand / Dijon, 2012, pp. 11 et 6.

4 Franco Farinelli, "La production spatiale de la société", in *Géo-esthétique*, op. cit, p. 113.

5 Gilles Tiberghien, "Voir, posséder, voyager dans les cartes", in *Mappa mundi. Cartographies contemporaines*, Fondation Boghossian, Bruxelles, 2020, p.24. Dans ce même texte, l'auteur signale encore que, jusqu'au XVIème siècle, les cartes étaient appelées "portraits" ou "figures" de lieux.

6 Viennent à l'esprit la dérive situationniste, les croquis d'itinéraires de stanley brouwn (*This Way Brouwn*, 1960-64) ou les documentations et débordements cartographiques du Land Art, singulièrement de Robert Smithson et de Dennis Oppenheim.

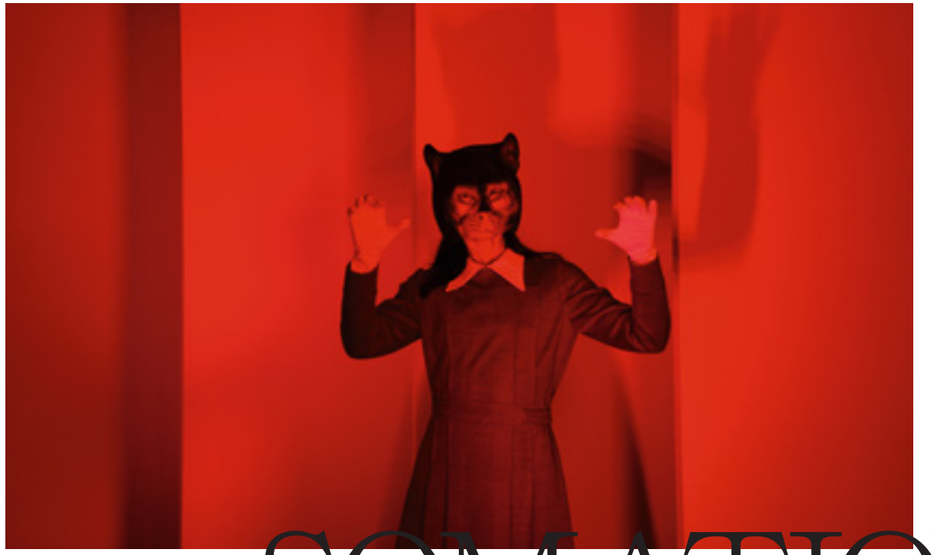
7 Voir e.a. Marie-Ange Brayer, "Mesures d'une fiction picturale : la carte de géographie", in *Exposé* n°2 ("Pertes d'inscription"), Orléans, 1995, pp. 6-23, texte réédité dans Arlette Lemonnier (dir.), *Le dessus des cartes. Art contemporain et cartographie*, Iselp, Bruxelles, 2004, pp. 10-25 et Gilles A. Tiberghien, "Poétique et rhétorique de la carte dans l'art contemporain", in *L'espace géographique*, tome 39, 2010/3, pp. 197-210.

8 Marie-Ange Brayer, op.cit., Iselp, 2004, pp. 21-23

9 Sao Paulo, 1928 – Stockholm, 1976. Il est l'auteur du *Manifeste pour une poésie concrète* (1953).

10 Symptomatiquement, les auteur.e.s de ces œuvres sont né.e.s entre le milieu des années 1960 et la fin des années 1970. Ils/elles se sont déployé.e.s au moment où le dispositif de la globalisation se mettait en place de manière fulgurante, au début des années 1990. C'est à cette période que Robert Storr mit en place, au MoMA, l'exposition *Mapping* (1994), inaugurant une vaste généalogie d'expositions artistiques portant sur la carte, la cartographie et la topographie. Parmi celles-ci, *G.N.S (Global Navigation System)*, au Palais de Tokyo (2003, commissariat de Nicolas Bourriaud. Catalogue au Editions Cercle d'Art, Paris, 2003).

11 Voir Giovanna Zapperi, "Narrations cartographiques", in *Géo-esthétique*, op.cit., pp. 29-35.



Ana Torfs, *Sideshow*,
2019. Photo © Ana Torfs

SOMATIQUE

La nouvelle exposition d'ANA TORFS (°1963, Mortsel ; vit et travaille à Bruxelles) se découvre dans une pièce adjacente au hall d'entrée de Bozar, où l'artiste mise sur une scénographie triangulaire reliant une projection double-face à une vidéo en stop-motion, pour se poursuivre au sol sur un tapis de laine noué. Si l'on s'attarde sur cette scénographie c'est qu'elle se construit comme un paradigme de la psyché, en même temps qu'elle est un théâtre du corps. Autrement dit, les installations partagent l'espace entre réalité du support, monde onirique et conscience observatrice. Ana Torfs, en faisant nommément référence au texte Walter Benjamin[1] qui établit une comparaison critique entre le chirurgien et le magicien, et par là entre la peinture et le cinéma, réactive ce schéma dans son propre champ de création et établit un parallèle fécond entre la technique cinématographique et les mécanismes symboliques de la représentation et de la perception du corps chez les individus.

Ana Torfs,
When You Whistle, It Makes Air Come Out,
2019. Photo © Ana Torfs

Depuis des années, Ana Torfs cherche à combler cet apparent hiatus entre images fixes et images mouvantes, partant de médiums aussi divers que le cinéma, la vidéo, la photo, en y ajoutant l'apport de sources documentaires précises : historiques, scientifiques, et littéraires. Les œuvres érudites de Torfs parviennent, à force de rhétorique itérative et hybride, à déployer une poétique qui s'apparente à des conversations avec le passé dans un lieu exposé au public ; ce qu'Antonin Artaud, parlant du théâtre, entendait par poésie dans l'espace : "Et cela permet la substitution à la poésie du langage, d'une poésie dans l'espace qui se résoudra justement dans le domaine de ce qui n'appartient pas strictement aux mots."[2]

Les pièces de Torfs explorent ainsi les possibles effets de masques et de travestissement de la réalité, selon un "mentir faux" — une installation éponyme de l'artiste était déjà attentive aux discours paradoxaux des instructeurs du procès de Jeanne d'Arc qui l'accusaient d'inventions mensongères, et de fictions fausses, et à Berlin pour *Anatomie,* Ana Torfs s'était intéressée au procès-spectacle des meurtriers de la révolutionnaire spartakiste Rosa Luxemburg. Cette teneur de mascarade des politiques inquisitoriales, totalitaires, voire coloniales, sont les points de départ réguliers de récits, intriquant images et voix dans l'espace.

SideShow, visible à Bozar, installe également, dans un genre burlesque inspiré du cinéma muet, une forme d'espace imaginaire ambivalent. Ce film reprend image après image, le principe du film d'animation, et nous projette dans l'atmosphère bizarre d'un cabaret berlinois des années 20. Un défilé chimérique de femmes-chats, d'homme-oiseaux, d'illusionnistes, à la gestuelle proche du théâtre oriental, entre et sort du champ de la caméra, déployant une série de rémanences et d'impressions diffuses telle une palette mentale.

Ces personnages masqués, condamnés à figurer sur une surface plane, manifestent la conversion réussie de personnages de cinéma en peinture.Ce rêve éveillé entre en résonnance avec l'installation au casque toute proche, résurgence d'une ancienne proposition d'Ana Torfs, *Echolalie*, qui explorait déjà le dédoublement de la parole opérée par la langue des signes, à la fois traduction et interprétation.

Pour cette nouvelle pièce intitulée *Echo's bones / Were turned To Stone*, c'est à l'origine mythique de la voix, tel que l'entendait Valéry pour qui : "Le texte poétique est une abstraction, une écriture qui attend, une loi qui ne vit que sur quelque bouche humaine."[3] qu'il est fait référence. Dans ce texte écrit par Ana Torfs et dit par une comédienne, la mythique nymphe Écho, égrène en une plainte entrecoupée de soupirs, les nécrologies de Jean Eustache, Georgia O' Keefe, Honoré de Balzac, Agnès Martin, Tina Modoti, Zinaïda Reich, Marcel Duchamp, et beaucoup d'autres. Trois heures durant, la voix d'outre-tombe sortie des os d'Echo inventorie, classe, les cinéastes, peintres, muses dadaïstes, actrices, architectes, féministes en fonction de leur vie en négatif : suicide, maladie, pauvreté, assassinat, arrêt du cœur, exil, folie…

Ce protocole d'écriture à la Georges Perec serait seulement morbide, si Écho ne parsemait sa liste d'observations scientifiques sur la puissante complexité interne du corps humain, et sur l'état géologique et climatique du monde. Susan Sontag, dans son essai *La maladie comme métaphore*[4] se méfiait de ce glissement métaphorique qui fait des maladies du corps une révélation des maladies de l'âme surtout chez les artistes. Le "lamento" écrit par Ana Torfs se transforme plutôt en acte psycho-magique de guérison, faisant de cette déploration une forme de catharsis du malheur.

Si Ana Torfs explore ainsi le pouvoir de la voix, c'est bien parce qu'elle est aussi le paradigme du vivant. Inspirée des témoignages d'enfants recueillis par le pédagogue Jean Piaget sur la nature de l'air, la vidéo *When You Whistle, it Makes Air Come Out* tente de figurer cette vitalité du souffle à l'image. Les mots "souffle", "respire", et les réponses des enfants s'affichent au rythme d'une respiration diffusée en voix off.

Si l'artiste s'intéresse à ces représentations enfantines qui imaginent l'air autant comme un élément sorti de la bouche que venu d'un ailleurs difficilement identifiable, c'est sans doute que, comme l'image, le souffle semble aussi humain et fabriqué qu'irréel et énigmatique.

Un autre film : *The Shadow is Black and in The Darkness it Can't Show* au dos de cette œuvre, poursuit l'expérience sur le mode d'une saynète étrange : dans une pièce obscure une marionnette s'anime grâce à la respiration insufflée par son manipulateur avant de finir confinée inexorablement dans une malle.

Ana Torfs explore tour à tour par le dedans les possibilités qu'offre l'image, et réalise cette idée même que de la chose inerte, il est possible de faire une chose vivante. Cette inattendue et presque clinique réanimation des images tant par la voix que par le souffle semble conclure que si nul ne sait ce que peut le corps, il en est de même des images. Et le geste esthétique ne cesse de tenter d'en comprendre la vie comme la mort.

Raya Lindberg

ANA TORFS
THE MAGICIAN & THE SURGEON
BOZAR
23 RUE RAVENSTEIN
1000 BRUXELLES
WWW.BOZAR.BE
JUSQU'AU 1.11.20

1 Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, 1936, Paris Folio Essai, p.205 : "[…] Le comportement du magicien qui guérit un malade par imposition des mains diffère du chirurgien qui procède à une intervention dans le corps du malade […] Le peintre est à l'opérateur ce qu'est le mage au chirurgien. Le peintre conserve dans son travail une distance normale vis-à-vis de la réalité de son sujet — par contre le cameraman pénètre profondément les tissus de la réalité donnée."

2 Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964.

3 Paul Valéry, *De la diction des vers, Pièces sur l'art*, dans *Œuvres II*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1993, p.1255.

4 Susan Sontag, *La maladie comme métaphore*, Paris, éd. Christian Bourgeois, 1978.

L'ENFANT ET LE TYRAN

Le coup fumant de MATT MULLICAN (°1951, Santa Monica — USA) aura consisté à trouver des failles dans les esthétiques bien rodées de l'art conceptuel et du minimalisme pour en explorer astucieusement les tenants et aboutissants. Où en a-t-il précisément décelé les failles? Dans la défiance de l'art conceptuel envers la psyché individuelle et l'abondance créative, et dans le rapport également distant entretenu par le minimalisme avec le social et l'histoire. Une exposition au long cours présentée au MAC's nous offre la possibilité de contempler les tours de passe-passe esthétiques de l'artiste américain, non sans que ceux-ci ne fassent vibrer l'âme du lieu toujours prête à sortir de sa tombe à la moindre occasion.

Par définition, l'art conceptuel se veut le plus possible étranger au dévoilement des affres du créateur. Cette affirmation relève bien entendu d'une *punchline*. Il est évident que des contre-exemples émaillent l'histoire de l'art conceptuel. Ainsi de Bas Jan Ader qui a réussi le tour de force de réinjecter de l'émotion dans le temple de la raison ou, plus près de nous, du jeune Mekhitar Garabedian qui a choisi d'exagérer cette dimension émotionnelle pour la faire résonner étrangement dans l'espace public, dans un registre de vraie/fausse sincérité à visée politique.

L'art conceptuel n'aime pas non plus le trop plein. Il privilégie le dessin, l'acte de pensée épuré. Ce qui l'inquiéterait dans l'abondance créative serait de retrouver ces zones non contrôlées de l'esprit, ces territoires livrés aux quatre vents de la folie. Il leur préfère la raison, le raisonnement logique, et le vide. Mais, ô difficulté de la création, il ne s'agit pas non plus d'exagérer la prévalence de cette raison ou de ce vide, car alors surgirait à nouveau

Matt Mullican, *Representing the Work*, vues d'exposition, MAC's 2020
Photos © Philippe De Gobert

le risque de verser dans l'étrange. Comme lorsque Raymond Roussel déploie une excentrique mathématique, et que l'on bascule aussitôt dans les salles inquiétantes du Surréalisme, friand de toutes les lubies, des plus rationnelles aux plus loufoques ; que ne parcourt pas volontiers l'art conceptuel.

Mullican a cependant bien raison d'insister : ce qui se joue là est le vieux rapport, fondamental, entre art savant et art brut. L'art conceptuel regarde avec circonspection l'art brut et de même les arts traditionnels décoratifs qu'il traitera au mieux en savant (en bibliothécaire, indexant, ou en anthropologue, justifiant). Or — et c'est là que s'engouffre Matt Mullican — quiconque se frotte à la création sait qu'elle est corne d'abondance. La création est fondamentalement sans limite. La raison ne saurait la contenir. C'est un acte qui obéit à ce que certains nommeront (en laissant sous-entendre une connotation péjorative) des pulsions ou des obsessions, et que d'autres, plus enthousiastes nommeront une joie, un plaisir. Matt Mullican ne prend parti ni pour les psychanalystes, ni pour les hédonistes. Il se saisit de ces perceptions de l'acte créatif (en sus de celles de l'art conceptuel) et les confronte.

Representing the work titre cette première rétrospective belge de l'artiste. *Je* représente le travail ; ce n'est pas vraiment mon travail, mon émotion. Il y a une mise à distance. Jusque-là, tout semble normal d'un point de vue conceptuel. Mais vient le coup fumant : comme ce n'est pas moi qui assume la responsabilité du travail (puisque je feins que c'est le travail lui-même qui *se* représente), alors les chevaux sont lâchés! Et voilà que cela prend une ampleur considérable : c'est la corne d'abondance dont jaillissent mille images et formes. Mais, je suis tout de même sous l'égide de l'art conceptuel, car il y a réflexivité. Seulement, pour l'art conceptuel orthodoxe, il est déjà trop tard, car Mullican a désormais un coup d'avance.

Mais alors, voici que s'esquissent les contours d'un second crime, très sévèrement puni, à savoir la mégalomanie. Car le travail libéré de la morale du peu devient évidemment monumental, et pour tout dire mégalomane. La mégalomanie n'a pas bonne réputation d'un point de vue socio-historique. À court terme du moins. Car une fois passée la prescription, on admire de coutume la mégalomanie, ou plutôt ce qu'il en reste, à savoir son architecture, ses objets et systèmes de pensée. La preuve avec les pyramides d'Egypte, résultant d'une probable tyrannie, admirées aujourd'hui avec dévotion ; ou encore avec le legs romain en matière de droit ou d'urbanisme.

Cette escalade allant de l'impulsion individuelle, compulsive, maladive, enfantine, ou joyeuse — selon le point de vue qu'on adopte — jusqu'à la mégalomanie individuelle ou collective potentiellement portée par l'inertie d'une société tout entière, est l'une des dimensions que Mullican investigue avec le plus d'avidité. L'être humain… Quel est cet animal étrange capable de faire jaillir de son cerveau, de ses mains, tantôt des mondes (poétiques), tantôt des empires (politiques) ? Quelle est la relation entre l'enfant et le tyran ? Ce sont là des questions clés pour Mullican.

C'est dans la façon de considérer rétrospectivement (et moralement) les actes mégalomanes que s'amorce la provocation de Mullican à l'égard du minimalisme. Car le minimalisme s'est voulu non historique. Il s'est désiré présent absolu. Il s'est aussi ardemment voulu social, sans toujours bien prendre la mesure de la violence de son projet. Car enfin, tout système social aussi bienveillant soit-il, va toujours créer de la répression, des minorités.

Avant Mullican, des artistes tels que Robert Smithson ou Michaël Heizer s'étaient déjà interrogés sur le rapport du minimalisme à l'histoire, prenant mesure de la tension inscrite dans l'esthétique même avec laquelle ils frayaient. Mais il semble que la solution trouvée à l'époque ait été de se raccrocher soit à un passé lointain, mythologique, soit à un futur hypothétique, de l'ordre de la science-fiction. Comme s'il fallait passer sous silence ce qui pouvait exister au milieu, prenant ainsi une hauteur méditative par rapport aux déboires sociaux, économiques et existentiels de l'homme, jusqu'à prendre trop de hauteur... Mullican, lui, paraît faire le pont entre ces temps et hauteurs, en s'intéressant très intensément au présent. Son présent du minimalisme (non pas le présent absolu, mais le présent historique, incarné, auquel il s'intéresse) serait celui qui embrasse grosso modo nos deux derniers siècles. Et sur quoi se penche-t-il en ces siècles ? Sur les utopies et les langages du socialisme et du libéralisme, voire du totalitarisme. Pain béni que celui-là pour le MAC's, car le site lui-même en demeure extraordinairement chargé, tout comme l'est (encore) notre époque contemporaine. Ainsi, dans l'exposition, apparaissent d'une part de nombreux "plans" de villes, d'habitats collectifs, d'usines mais aussi toute une signalétique en ses dessins et travaux sur tissus. Il y a cet intérêt compulsif pour les sigles, symboles, couleurs émaillant nos espaces publics et formant de facto un Esperanto. Une sorte de langage censé être compris par tous. C'est beau et c'est tragique. Beau, car témoignant d'une humanité qui, au-delà de sa diversité, tenterait de communiquer autant que faire se peut. Tragique car répressif : ces signes, sous couvert de bonne gouvernance, contraignent, régissent, divisent.

Une recette très efficace héritée de l'art conceptuel — *in situ* pour le coup, et que certains artistes, au premier rang desquels Danh Vo, emmènent très loin aujourd'hui — suivie peu ou prou par Mullican dans ses expositions va toujours consister à laisser son travail être gagné par l'identité du lieu. Ainsi, dans une exposition à Milan en 2018, au Pirelli HangarBicocca, avait-il réussi le tour de force de secouer vigoureusement l'héritage fasciste de l'Italie (dont quelques soubresauts se font parfois encore sentir lors de matches de football, présentés par Mullican comme de modernes Jeux du Cirque), et sa récente histoire industrielle (à l'éclosion de laquelle Antonioni et Pasolini assistèrent avec horreur).

Au MAC's, il semble que Mullican se soit intéressé à la dimension de mausolée social du lieu, déjà approchée par Boltanski dans le même musée il y a bien des années. Il a réveillé les âmes en peine de quelques travailleurs ensevelis dans les mines, ou morts de maladies dues au travail. *Representing the work*, c'est bien sûr aussi réaliser un portrait du travail, cette activité asservissante que le socialisme a voulu sans cesse moins pénible, et le libéralisme plus intense et/ou déshumanisée.

Mullican semble avoir également dessiné en filigrane de son exposition un propos sur la vie domestique qui se déploie discrètement dans les faubourgs élargis de Mons. Il y a un propos sur la maison dans l'exposition qui bientôt s'étend au quartier, à la région, au pays… Mullican parvient à exploiter les espaces muséaux du MAC's (contraignants, nonobstant la bienveillance qui y a présidé) pour les amener à servir ses desseins. Et il nous livre cette exposition qui parle d'Hornu et d'ailleurs, de lui et de nous tous, de tyrans et d'enfants.

Louis Annecourt

MATT MULLICAN
REPRESENTING THE WORK
MAC'S
GRAND-HORNU
82 RUE SAINTE-LOUISE
7301 HORNU
WWW.MAC-S.BE
JUSQU'AU 18.10.20

CATALOGUE
MATT MULLICAN. REPRESENTING THE WORK
Éditeurs : MACS/Musée des Arts Contemporains au Grand-Hornu et MER. Borgerhoff & Lamberigts, Gand
Auteurs : Denis Gielen, Matt Mullican
Bilingue français/anglais
120 p., 64 illustrations, 330 × 290 mm
39 euros

VUE LIQUIDE

De l'absence de repères à l'idée de mouvement permanent, la liquidité qui imprègne les œuvres de CAROLINE ACHAINTRE (°1969 Toulouse; vit et travaille à Londres) depuis ses premières aquarelles sur papier, symbolise une forme d'illusion et l'idée d'une "transgression"[1] refusant toute catégorisation. Dans son travail, l'artiste mêle différents médiums (textile, céramique, dessin, vannerie), où ce principe de liquidité semble tant conceptuel que formel.

Caroline Achaintre, *Solaroid*, 2019. 33 x 24 x 6 cm Photo © Andy Keate. Courtesy de l'artiste & Art: Concept, Paris, et Arcade, Londres & Bruxelles

CAROLINE ACHAINTRE
VUE LIQUIDE
SOUS COMMISSARIAT
DE VINCENT HONORÉ
FONDATION THALIE
15 RUE BUCHHOLTZ
1050 BRUXELLES
WWW.FONDATIONTHALIE.ORG

COMPTE TENU DE LA SITUATION ACTUELLE LIÉE À LA PANDÉMIE DE COVID-19, L'EXPOSITION EST REPORTÉE JUSQU'À NOUVEL ORDRE.

SES DATES SERONT COMMUNIQUÉES ULTÉRIEUREMENT. MERCI DE VOUS RÉFÉRER AU SITE INTERNET.

CAROLINE ACHAINTRE

Alors que les couleurs des grands fils de laine paraissent fondre sur la face visible des tapisseries tuftées[2], certaines des céramiques voient la rigidité imposée à la terre déstabilisée par le feu, non seulement dans les formes plissées, mais aussi dans leurs irrégularités ou la viscosité rendue par la brillance de l'émail apposée sur les surfaces aux motifs écaillés. De cet entre-deux et de la coexistence de forces contraires, entre matérialité avérée et impermanence, l'artiste extrait une puissance de représentation entre figuration et abstraction, modernité et contemporanéité.

Intitulée *Vue Liquide*, son exposition à la Fondation Thalie à Bruxelles, replace non seulement ce concept au cœur de la présentation mais, défiant netteté et immuabilité, invite plus encore à l'expérience d'un rituel (quasi chamanique, si l'on peut dire) où la vue alors hypnotisée conjuguerait des perspectives a priori inconciliables. Aux côtés de *Roofos* (2014) *Miss Tique* (2019) et *Igor* (2019), la nouvelle tapisserie créée pour l'exposition, *Spitfire* (le cracheur de feu), est une imposante figure anthropomorphe faite de lignes labyrinthiques bleues se découpant sur un corps gris, et dont les mélanges de couleurs flamboyantes évoquent les attributs d'un félin. *Spitfire* joue avec la représentation d'un être vivant sur une surface bidimensionnelle, et selon l'angle sous lequel on l'observe, offre à voir l'esquisse d'autres images bouleversant son apparence initiale. Tel certains monolithes pré-incas représentant des jaguars en deux dimensions[3], l'animal en métamorphose devient le véhicule d'une transformation plus profonde. La tapisserie alors dotée d'une dimension totémique dérobe à l'objet ses fonctions premières, l'élevant au rang de symbole. Les ouvertures sur le mur qu'offrent les percées des tapisseries accompagnant *Spitfire* laissent entrevoir d'autres perspectives, rappelant aussi ce qui se cache derrière ces représentations — à commencer par la technique même de l'œuvre se jouant au verso. Dans le travail de Caroline Achaintre se dissimule derrière chaque apparence le potentiel d'une autre forme, une possible métamorphose et l'accès à un autre monde visuel.

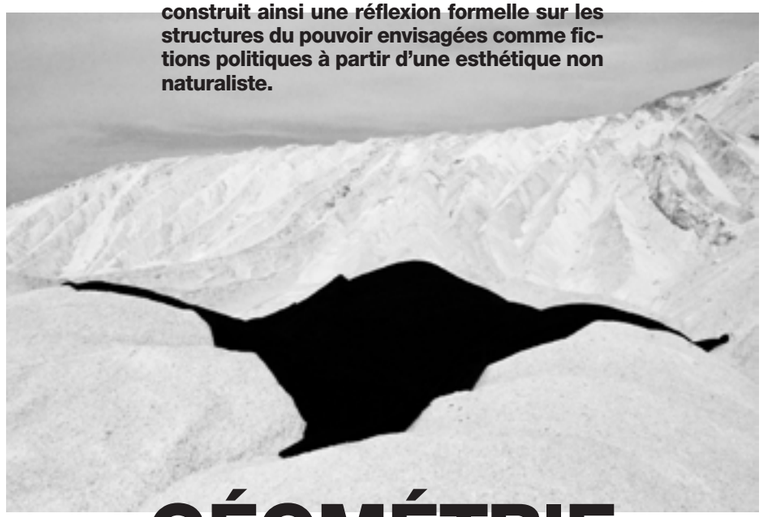
Pour ses expositions, l'artiste met en tension les narrativités contenues en chacune de ses créatures, concevant l'espace comme un lieu de rencontre et de conversation pour ses personnages. Entre les murs sobres et aérés de la Fondation Thalie, le microcosme sans artifices imaginé par l'artiste fait dialoguer un panthéon de figures parmi lesquelles *Hadrian*, *Merlin*, et *Supina*. L'aspect énigmatique et coloré des masques en céramique, conjugué aux consonances latines de leurs noms, détournent la superbe de grandes figures mythiques auxquelles elles peuvent se référer, révélant toute la dimension satirique et grotesque chère à l'artiste. "Comme dans les peintures de carnaval de James Ensor, les protagonistes deviennent les grimaces qu'ils dépeignent".[4] Le carnaval d'Achaintre invite ces antihéros à coexister, dans une ronde où chaque personnalité délaisse toute individualité au profit d'une expression libérée. "Elles ne sont pas polémiques dans leur rébellion mais leur qualité carnavalesque leur confère une forme discrète de *parrêsia*"[5]. Dotées de cette liberté, les figures d'Achaintre convient à une appréciation plus poétique du monde qu'elles habitent.

À travers ces formes carnavalesques, c'est aussi à un renversement de paradigme que nous invite subtilement l'artiste. Dans son livre *Chez Soi* la journaliste Mona Chollet insiste sur la nécessité de l'espace domestique comme une forme d'ancrage dans le monde. Elle compare le caractère trop éphémère du bouleversement des hiérarchies lors du carnaval[6], à la façon dont la société considère les "casaniers" - comme des marginaux contre lesquels la critique l'emporte toujours sur la compréhension d'un mode de vie nécessaire, bien qu'à rebours des traditions (obligations) de sociabilité[7]. Ces réflexions corrélées à l'état actuel du monde confiné nous positionnant dans une inévitable redéfinition de nos habitudes, invitent à réfléchir au jugement porté sur ces états d'exception, le sens de ces renversements, et la possibilité de leur pérennité. Alors que le modèle du casanier reclus devient l'exemple à suivre, le monde inversé proposé par Achaintre semble intervenir à point nommé pour défier nos conceptions, et interroger la déliquescence de notre société.

Antoinette Jattiot

1 Les mots de l'artiste, mars 2020.
2 La technique du tuftage consiste à projeter la laine à partir du verso de la toile.
3 Nous pensons ici par exemple au Lanzón de la culture Chavin, sur le site de Chavin de Huantar dans les Andes péruviennes, un imposant monolithe en pierre se révélant au fond d'un labyrinthe.
4 Entretien avec l'artiste, mars 2020.
5 Zoé Gray, "A Motley Crew", *Making Trouble, Caroline Achaintre's Subjects and practices*, Baltic / Frac Champagne-Ardenne, 2017, P.113. Traduit de l'anglais pour les besoins du présent texte.
6 Il est question ici de la dimension subversive, et non pas seulement folklorique du carnaval, telle que définie par Mikhaïl Bakhtine.
7 Mona Chollet, *Chez Soi : une odyssée de l'espace domestique*, Editions Zones, 2015.

Pour cette nouvelle exposition au Musée M de Louvain, l'approche artistique et muséale de l'artiste angolais KILUANJI KIA HENDA (°1979; vit et travaille à Luanda et Lisbonne)—dont l'activité touche à la vidéo, l'installation, la sculpture, et la photographie—témoigne de la réalité de manière architecturée. L'artiste construit ainsi une réflexion formelle sur les structures du pouvoir envisagées comme fictions politiques à partir d'une esthétique non naturaliste.



Kiluanji Kia Henda, *Mare Nostrum (Black Birds)*, detail, 2019 © Kiluanji Kia Henda

GÉOMÉTRIE POSTCOLONIALE

"L'architecture est, en second lieu, une politique dans la mesure où elle met inévitablement en branle une tension, ou, si l'on veut, une répartition des facteurs force entre des actes de démolition et de construction[1] […]" rappelle justement le philosophe Achille Mbembe. Partant de là, si la géométrie impose l'idée d'un point dans l'espace, à partir de quel point regardons-nous ? Et ce point de vue est-il légitime ? Kiluanji Kia Henda, pour qui la question du territoire apparaît primordiale, crée des pièces chargées de travailler ce décentrement.

À cet égard, les rectangles noirs quasi suprématistes de Isles of Venus — la nouvelle dynamique picturale voulue par Malevitch se fondait sur l'absolu de la couleur et de la forme — superposés à des images d'archive de bateaux de migrants en Méditerranée, soulignent autant le point aveugle de notre regard que la réalité devenue abstraite du manque criant d'hospitalité de l'Europe. L'autre photomontage, la série The Geométric Ballad of fear, procède également par recouvrement : des vues panoramiques de paysage de Sardaigne se contemplent à travers des trames grillagées. Cette variation sur le motif ironise encore sur la dimension purement formelle des divisions étatiques et frontalières alors que ces espaces naturels sont originellement sans enclosure.

KILUANJI KIA HENDA
MUSÉE M LEUVEN
LEOPOLD
VANDERKELENSTRAAT 28
3000 LEUVEN
WWW.MLEUVEN.BE
JUSQU'AU 28.06.20

Vingt-sept ans de guerre civile en Angola, et une lignée familiale dans la politique ont sans conteste ancré le travail de l'artiste dans une sorte d'auto-ethnographie politique et esthétique. Kiluanji Kia Henda, embarqué émotionnellement et intellectuellement dans la question coloniale et celle des migrations, est l'instigateur d'un projet artistique dont il est à la fois le sujet et l'objet. L'exemple du renouvellement des musées ethnographiques par la réflexion sur les sources de la culture et de la patrimonialisation a amorcé un changement dans les pratiques muséales en direction de modèles sociaux et curatoriaux non hiérarchisés.

La seconde partie de l'installation Isles of Venus muséifie une collection de classiques de la statuaire occidentale. Exposés non derrière des vitres, mais emballés dans des préservatifs, ces modèles académiques perdent leur aura pour devenir des objets ethniques et sexuels. Ainsi exhibée et posée sur la matière brute de parpaings, une Vénus de Milo en plâtre, se transforme en Vénus Hottentote et participe de la déstructuration des schèmes culturels qui avaient cours dans les musées ethnographiques. L'acculturation de l'histoire non européenne est une occultation, *Mare nostrum (Black bird)* crée un espace abyssal par illusion d'optique. Dans l'image, la tache centrale se meut en oiseau, et la terre devient maritime, offrant une perspective inversée: "[…] Il faut renverser la perspective habituelle, et voir les terres à partir des mers en abandonnant la vision du monde que la modernité européenne a fait prévaloir. La modernité isole, tout en l'élevant, l'Europe continentale du reste du monde[2] […]"

Ces photos conduisent le regard vers un autre "nostrum", celui des diasporas noires : cet Atlantique noir[3] que traversent les esclaves à l'origine de la richesse commerciale de l'Occident, a son pendant en Méditerranée à travers les flux migratoires venus des pays du sud. "Migration et colonie sont au fond synonyme …] À rebours, de larges parts de la population dite indigène ont traversé la mer du sud vers le nord et atteint la métropole pour y trouver des conditions de vie que le système colonial ne pouvait plus sur place leur offrir."[4] explique Seloua Louste Boulbina, pour qui ces déplacements écartent les colonisés de leurs espaces à habiter, et fabriquent irréductiblement des hétéropies.

Inspiré par la dubaization[5], ce phénomène des villes mirages de luxe modelées par le boum économique au détriment du contexte paysager, *Paradise Métallic (From the serie "a city called mirage")*, filmé dans le désert de Maleha au Moyen-Orient, interroge la possible résilience des peuples dont la terre a été confisquée. Scandé par un texte aux accents de parabole biblique, le film de Kiluanji Kia Henda met en scène au milieu du désert des hommes qui plantent des pieux à coup de pioche jusqu'à dessiner un territoire utopique concentrique.

Ce geste d'appropriation d'apparence absurde se trouve toutefois sapé par la construction d'un mur dont certaines briques sont des corps d'hommes. Si le pouvoir hégémonique sur les territoires comme sur les corps et les esprits, entraîne des formes de polarisation entre colons et colonisés, dominants et dominés, pouvoirs abstraits et matérialité des corps et des espaces, comment le résoudre ? Kiluanji Kia Henda, en choisissant à la fin de Paradise Metallic de dresser en pleine étendue désertique un parallélépipède de métal gigantesque, semble trouver là un point d'articulation entre un monde de pures formes, et la structure de matériaux bruts. Autrement dit, il nous encourage à regarder le monde à grande échelle, sans toutefois annihiler la tanière de l'homme.

Raya Lindberg

1 Achille Mbembe, *Brutalisme*, éditions La Découverte, 2020.
2 Seloua Louste Boulbina, *Les Miroirs vagabonds ou la décolonisation des savoirs* (arts, littérature, philosophie), éd. Les Presses du réel, 2018, p. 115.
3 Paul Gilroy, *L'Atlantique noir*, éd. Amsterdam. 1993.
4 Seloua Louste Boulbina, *Les Miroirs vagabonds ou la décolonisation des savoirs* (arts, littérature, philosophie), éd. Les Presses du réel, 2018, p. 115.
5 Dubaization, terme crée par l'urbaniste Yasser El Shestawy : acte de construire une ville qui repose sur une architecture spectaculaire et non contextuelle.

Xavier Noiret-Thomé,
Studio Window, 2020,
peinture acrylique et spray sur toile, 120 x 100 cm
(Courtoisie de l'artiste / Photo © Isabelle Arthuis)

PANORAMA

COVID-19 ou pas, l'actualité de XAVIER NOIRET-THOMÉ (°1971, Charlesville-Mézières; vit et travaille à Bruxelles) sera très riche en 2020. Outre son exposition *Panorama* avec Henk Visch (°1950; vit et travaille à Eindhoven) à la Centrale, son travail sera aussi visible cet été au Cultuurcentrum de Mechelen – de garage –, puis encore au Palais de L'archevêché à Arles en fin d'année. Parallèlement à ces expositions, trois publications sortent de presse. L'une constitue le catalogue de l'exposition à Bruxelles. Les deux autres sont dédiées à des aspects peut-être moins connus de sa pratique: les objets-sculpture et la réappropriation d'images imprimées sur carte postale. Le tout offre un éclairage neuf sur une pratique qui a su s'étendre et se renouveler. C'est là le propre d'un travail qui, depuis les années 90, redéfinit et recompose ses assises formelles et dont les enjeux, bien qu'éminemment picturaux, débordent largement les limites de la toile.

Xavier Noiret-Thomé,
Cartes Postales,
1995-2020, sélection dans une série ouverte,
techniques mixtes sur carte postale
(Courtoisie de l'artiste / Photo © Isabelle Arthuis)

l'art même: *On a souvent qualifié ton travail de "jubilatoire", "énergique", "sans dogme formel". Il y a aussi une dimension plus conceptuelle. L'exposition que tu prépares actuellement pour la Centrale avec Henk Visch prend la forme d'un parcours qui, finalement, invite tant à voir qu'à penser. Tu sembles mettre en scène et en abîme les relations que tu entretiens avec ton propre travail mais aussi avec l'histoire de l'art. Le propos est très ouvert, mais aussi très ambitieux...Comment s'est échafaudé* Panorama*, sur base de quels désirs et de quelles contraintes?*

Xavier Noiret-Thomé: Quand j'ai été contacté par Carine Fol, directrice artistique de Centrale for Contemporary Art, à penser une exposition pour ce lieu, je n'ai pas hésité une seconde car j'ai observé ces dernières années un progrès remarquable dans la qualité de la programmation. Par ailleurs, cela faisait un petit temps que je n'avais pas monté une exposition conséquente dans ma ville et dans une institution. C'est un beau challenge et un grand plaisir! L'une des rares contraintes, mais pas des moindres, était d'inviter un artiste étranger ayant une carrière internationale. J'ai immédiatement souhaité que cet artiste soit un sculpteur, car j'apprécie particulièrement les liens étroits ou tendus qui peuvent se créer entre la sculpture et la peinture. Dans leur confrontation, ces deux médiums peuvent révéler des choses inédites. Par ailleurs, la sculpture dans un lieu modifie par sa seule présence la circulation du regardeur et offre des perspectives nouvelles à la lecture de la peinture. Henk Visch, que j'avais rencontré en 1993 à l'occasion d'un workshop à l'école des Beaux-Arts de Rennes où j'étais étudiant, m'est apparu comme l'artiste le plus juste dans ce contexte. Il a accepté immédiatement et c'est montré très enthousiaste. J'ai compris très vite que ce solo allait devenir une véritable collaboration et que Henk se montrerait très généreux. Nous avons dès lors commencé à discuter du projet, visité nos ateliers respectifs et élaboré cette exposition comme un parcours qui finit par un *Panorama.* La première chose qui fut décidée en commun, c'est d'ouvrir l'espace d'exposition en le libérant des cloisons et d'y laisser entrer au maximum la lumière naturelle. Pour répondre à ta question concernant la mise en abîme de mon travail dans le dispositif d'exposition, ce n'est pas inédit et je questionne cela en permanence dans l'intimité de mon atelier. J'ai aussi joué avec cette notion dans des expositions personnelles comme *Continuum Distorsion* au centre d'art Fri Art de Fribourg en 2006 ou lors de mon exposition *Quasi una rivoluzione* à la Villa Médicis. La figure tautologique dans son absurde répétition me passionne, c'est un bégaiement sémantique dont je cherche à produire l'extension dans le visible et les objets que je pense et produit. Un bug dans la Matrice ou *L'éternel retour du même…*

XAVIER NOIRET-THOMÉ & HENK VISCH
PANORAMA
SOUS COMMISSARIAT DE CARINE FOL
CENTRALE
44 PLACE SAINTE-CATHERINE
1000 BRUXELLES
WWW.CENTRALE.BRUSSELS
(DATES À REDÉFINIR)

NO MORE NO LESS
CULTUURCENTRUM MECHELEN
MINDERBROEDERSGANG 5
2800 MECHELEN
WWW.CULTUURCENTRUMMECHELEN.BE
DU 20.06 AU 23.08.20.

IDIOS KOSMOS
PALAIS DE L'ARCHEVÊCHÉ - ARLES
COMMISSAIRES: LAURENT BOURDERON / GALERIE QUATRE
DU 1.11 AU 8.12.20

ÉDITIONS:

XAVIER NOIRET-THOMÉ & HENK VISCH,
PANORAMA
TEXTE DE CARINE FOL
LA LETTRE VOLÉE, 2020

XAVIER NOIRET-THOMÉ, LA PARTIE DE CARTES / THE CARD GAME
1995-2019
TEXTE DE BENOIT DUSART
LA LETTRE VOLÉE, 2020.

XAVIER NOIRET-THOMÉ,
OBJECTO
AUTEURS MULTIPLES
LA LETTRE VOLÉE, À PARAÎTRE.

AM: *Ce propos, tu vas montrer dans cette exposition une "reproduction" de l'*Autoportrait à l'oreille bandée *de Vincent Van Gogh. C'est une image qui a décoré un paquet d'agendas, de timbres ou de boîtes à biscuits… Tu t'empares d'une œuvre importante, tant pour l'histoire de l'art que celle des clichés sur l'art. Beaucoup d'artistes pourraient se contenter de cette idée et en faire l'illustration. Chez toi, la peinture gagne toujours, sans le moindre cynisme. Peux-tu revenir sur la genèse de ce tableau ?*

X.N-T: Merci de dire cela car en effet, il n'y a aucun cynisme à m'emparer de cette peinture. C'est une œuvre effectivement éminemment galvaudée. Cela vient d'abord de son auteur devenu une des figures artistiques les plus reconnues internationalement. Mais c'est aussi à cause du sujet de cette peinture qui véhicule tous les fantasmes du peintre maudit, qui, dans une crise supposée de folie, se coupe l'oreille pour l'offrir à une prostituée d'Arles. J'entretiens avec Van Gogh une relation passionnée. Adolescent, je le vénérais pour sa fougue, son engagement, sa liberté, la radicalité de sa palette. Étudiant, j'ai rejeté cette figure tutélaire, certainement en partie pour sa grande popularité. Et puis, au fil du temps, j'ai réappris à l'apprécier, en redécouvrant des peintures et dessins à la plume, puis en lisant sa correspondance avec son frère Théo. Pour revenir à ce portrait, j'en connaissais parfaitement la représentation, mais n'avais jamais eu la chance de le voir physiquement. Et il y a quelques mois, lors d'un séjour à Zurich je suis tombé dessus en visitant la Kunsthaus. Je ne savais pas qu'il était là et n'avais pas anticipé cette rencontre, j'ai donc été complètement cueilli en tombant dessus, au détour de ma visite. À sa vue, une immense émotion m'a saisi. En m'approchant de lui, mes jambes ont commencé à flageoler ! La vibration de ce portrait est incroyable et m'a submergé. J'ai fait une image avec mon téléphone et quand je suis rentré à Bruxelles, j'ai décidé de peindre cette émotion sur un grand format. Pas simplement l'image, toute cette rencontre, la peinture dans son grand cadre doré. Comme un cannibale qui mange les organes de son ancêtre pour en assimiler l'identité. Cette œuvre sera montrée dans l'une des sections que j'ai pensées pour l'exposition: "Le corridor des voyants".

AM: *Ce cannibalisme, tu l'entretiens aussi dans ton travail sur cartes postales. Ces objets sans grande valeur, qui s'accumulent en vrac dans les shops des Musées sont pour toi un support intéressant. Lorsque tu surpeins une image de Barnett Newman, Ingres ou De Chirico, cela relève à la fois d'un geste iconophile et iconoclaste : tu semables avoir le plus grand respect pour la peinture et pas nécessairement pour l'autorité qu'elle peut inspirer. Cependant, tu évolues dans un champ où tu es très engagé, en tant qu'amateur, artiste et professeur. Le "panorama" qui conclut ton exposition à venir traduit-il cette ambivalence ?*

X.N-T: Oui, l'un de mes premiers accès à la peinture en dehors des livres fut les reproductions d'œuvres d'art en carte postale. J'étais abonné à un système de cours d'histoire de l'art qui prenait la forme de cartes postales et où étaient classifiées par époque des œuvres d'art, avec au dos des explications assez détaillées sur l'artiste, le style, la période, etc. Il s'agissait de classer ces cartes dans des boîtes en plastique livrées avec les lots. Je les attendais avec impatience pour découvrir ces images et leurs secrets, puis pour les classer méthodiquement. Certes, ces cartes postales ne sont que des reproductions, mais ce sont aussi des objets que l'on peut manipuler comme des peintures. Au contraire des reproductions dans les livres, qui restent confinées dans leur écrin. Mon rapport non linéaire à l'histoire de l'art et les télescopages que j'opère en permanence proviennent peut être de la manipulation et du jeu que j'ai initié à l'époque avec cette collection, quand j'essayais de tromper mon ennui lors des longues journées passées dans la torpeur de ma petite ville de province. Concernant le "panorama" qui conclut le parcours j'ai nommé ce lieu *"La fosse métaphysique".* C'est un endroit de la CENTRALE où le niveau est plus bas, il faut descendre quelques marches. Henk Visch a proposé de prolonger le niveau en construisant une sorte de ponton avec un garde-corps. Le regardeur pourra donc entrer dans cette salle mais sans toucher le sol. En face de lui se trouvera un grand triptyque de 6 mètres par 2,5 mètres. Sur ce triptyque est inscrit *OPERA (ndlr. le terme italien renvoie à l'art lyrique mais aussi aux notions de travail, d'œuvre et d'ouvrage)* sur un fond chrome daté de 2006. Sur le sol de la fosse, une sculpture de Henk , relativement petite, qui représente une tête de cheval comme enlisée, et qui semble avoir été accidentée. Cette œuvre s'appelle *Monologue.* Je laisse au spectateur toute liberté d'interprétation mais effectivement il faut certainement voir cette proposition comme une critique acerbe de l'autoritarisme que peut contenir et véhiculer une œuvre d'art. Je déteste toutes les formes de dogmatisme.

AM: *Tu as demandé à une série d'artistes, de critiques et d'auteurs de rédiger un texte, très libre, sur tes objets-sculptures. Le livre qui les recueille forme une sorte de miroir kaléidoscopique très fidèle à ta pratique. Ce dispositif me fait penser à cette citation de Picasso (que je t'ai déjà entendu énoncer) : "dans chaque être humain vit une colonie entière". C'est aussi vrai pour ton travail et quasiment pour chaque tableau.*

X.N-T: Ce livre, que j'ai intitulé *OBJEKTO* (objet en espéranto), rassemble une sélection de 40 objets que j'ai réalisés depuis 1993. Le corpus est tellement varié qu'il me paraissait évident de faire appel à autant d'auteurs pour les décrire, les révéler, ou les métamorphoser par l'écriture. Le résultat est au-dessus de mes espérances car tous ces auteurs-amis ont joué pleinement le jeu. Il en résulte, comme Judicaël Lavrador l'écrit dans sa préface, des "miscellanées" où tous les genres littéraires se mélangent. Les surprises se succèdent avec, je l'espère, beaucoup de fraîcheur. (*ndlr : la sélection, de Laurent de Sutter à Christophe Terlinden, de Claude Lorent à Olivier Drouot… offre pas mal de pépites.*) C'est vrai que l'image du kaléidoscope correspond bien à ma pensée et à ce que j'essaye d'en retranscrire dans l'ensemble de mon travail. Une galerie des glaces de fête foraine, un métalabyrinthehistorigolobiographique (pour tenter un mot valise à la James Joyce). Cette phrase de Picasso est magnifique, définitive, et je ne peux qu'y souscrire et m'y reconnaître totalement. L'ordre des êtres dans le désordre des choses et vice-versa.

Entretien mené par Benoit Dusart

PROPOS CURATORIAL

TROUBLES TOPIQUES

Présentée cet été dans le gymnase du centre culturel et sportif La Tour à Plomb à Bruxelles, l'exposition *Troubles topiques* proposera l'exploration sensible et fantasmatique de zones troubles liées à la matérialité des œuvres et à l'ambiguïté des situations, formes, opérations et sensations que les douze artistes invité.e.s mettent en jeu dans leurs pratiques et leurs représentations. Des médiations expérimentales, sensorielles comme cérébrales, seront proposées aux visiteurs.

En juillet 2019, je réalisai une résidence d'écriture en duo avec le dessinateur João Vilhena, lors du "festival des créativités érotiques" Érosphère à Paris[1]. Intitulée "Double aveugle", cette résidence devait me permettre de libérer mes modalités d'écriture, que je jugeais trop contrôlées par des impératifs critiques, analytiques et réflexifs dès que je souhaitais traduire mes relations sensorielles à des œuvres qui ouvrent en moi un imaginaire sensuel et troublant, parfois fantasmatique, que ces œuvres incluent ou non des motifs explicitement ou implicitement érotiques. Ce que je savais traduire oralement, parfois immédiatement face à des œuvres comme dans à peu près n'importe quelle situation vécue, restait coincé en moi dès qu'il s'agissait de l'écrire. Pour passer ce cap, j'avais pris le parti de tourner le dos aux situations de jeux, d'exercices et d'explorations érotiques qui se déroulaient dans les divers ateliers proposés par le festival (BDSM, fétichisme, danse, massage, burlesque...). Mon partenaire João Vilhena appliqua quant à lui un protocole de dessin à l'aveugle : à l'opposé de sa pratique graphique photoréaliste à la pierre noire, il prit le parti de répondre au désordre des corps et des sens observé dans les ateliers par le désordre des traits aux feutres de couleurs, en s'interdisant de regarder le dessin en cours de réalisation et en se focalisant sur les motifs. Il en résulte des scènes à la fois brouillonnes et synthétiques, qui traduisent des postures, des agglomérats de corps, des actes troublants et troublés par la singulière sténographie des dessins. Sans relation visuelle avec ce qui avait lieu, je m'en tins de mon côté aux perceptions auditives et olfactives, qui agirent sur moi comme des stimuli sensoriels, ludiques et fantasmatiques, me mettant dans un état proche de la transe, libérant enfin mon écriture. Ceci me conduisit, entre autres, pendant un atelier de pole dance, à l'écoute des instructions de l'animatrice ("fléchir, infléchir", "dissocier la barre et le corps", "fixer, libérer le bassin"...), frappé par ce que j'avais perçu de l'espace divisé en barres verticales et désireux depuis longtemps de délivrer une lecture érotisante de Mondrian, inspirée par la connaissance de sa vie intense de danseur et de son commerce avec les prostituées, à produire un texte qui l'envisage en une danse sensuelle et onaniste dans son atelier.

"Nu, il entame une danse vectorielle. Diagonale. Sa tête se projette en arrière. Un râle sort de sa gorge. Ses diagonales le projettent loin de la barre, qu'il rattrape de son mollet et cale à l'arrière de son genou droit. Ainsi axé, il part en cercles. Ses bras sont dissociés du reste du corps. Ils moulinent. Jamais il ne s'est senti si corps."

"Dancing Madonna", titre de ce texte et surnom donné par ses partenaires au danseur effréné Mondrian, adepte de Tango, de Charleston, de Foxtrot et de Boogie Woogie, sera diffusé au casque dans l'exposition *Troubles topiques*, aux côtés de dix dessins de João Vilhena issus de cette résidence (série *Décence de l'ébauche*), dans un espace qui renvoie aux conditions dans lesquelles nous avions travaillé lors du festival : un gymnase. Dès que nous avons commencé à envisager ce projet d'exposition avec Stéphane Roy, artiste, commissaire et coordinateur du centre culturel et sportif La Tour à Plomb, le choix du gymnase s'est imposé, car ce lieu évoque d'emblée les exercices et rituels corporels, la nudité, l'exploration somatique et sensorielle en relation avec l'espace, des appareils et d'autres partenaires, les contraintes et le libre exercice, la performance et l'apprentissage, le défoulement feutré et la concentration sur les gestes et les déplacements, l'application et l'oubli dans l'exercice, l'écoute des limites du corps et le désir de les explorer. Les espaliers, le grand miroir, la barre d'exercice pour la danse, le revêtement du sol, les bancs, les crochets, les tapis de sol, les vestiaires, les douches, le carrelage, suggèrent par ailleurs un espace d'attente des corps, de stimulation de l'imaginaire corporel et sensoriel des artistes, du commissaire et des visiteurs. Enfin, l'obligation de se déchausser à l'entrée du gymnase, pour ne pas abimer le revêtement au sol, induit la mise en place d'un rituel et une transformation de la relation pédestre à l'espace d'exposition et aux œuvres, suscitant potentiellement une augmentation qualitative des sensations corporelles et instillant un début de trouble.

Rachel Labastie, *Entraves*,
2008-2011, porcelaine et clou d'acier, modelage, dimensions variables

Anna Natt, *Uro*,
2013, © Roger Rossell

TROUBLES TOPIQUES
MARCEL BERLANGER, PETER BRIGGS, TOM DE PÉKIN, DOMINIQUE GOBLET ET KAI PFEIFFER, RACHEL LABASTIE, ANNA NATT, MATHILDE PIRARD, ÉDOUARD PRULHIÈRE, MI-HYE SIM, ANNA TOMASZEWSKI, JOÃO VILHENA
SOUS COMMISSARIAT DE TRISTAN TRÉMEAU
LA TOUR À PLOMB
24 RUE DE L'ABATTOIR
1000 BRUXELLES
WWW.BRUXELLES.BE/TOURAPLOMB
DU 10.07 AU 15.08

Depuis mes premiers commissariats d'expositions, je me suis toujours intéressé à trois formes d'incertitudes : incertitude de l'espace et du lieu de l'œuvre, incertitude quant aux identités de médiums, lapsus, lacunes et incertitudes des significations. *Troubles topiques* s'inscrit dans cette continuité tout en amenant d'autres niveaux d'incertitudes et de troubles. Si la notion de trouble recouvre une pluralité d'expériences marquées par les ouvertures et les déplacements du sens et des sens, par l'absence de clarté et d'univocité des signes perçus, elle traduit aussi l'ambiguïté d'identités et de situations, vécues comme difficiles à cerner, potentiellement louches, porteuses et stimulatrices de sentiments confus, ambigus, et d'émotions plus ou moins perturbantes et avouables. L'augmentation des facultés sensorielles et fantasmatiques d'approche et d'expérience des œuvres, la pulsion scopique, l'érotisation du regard, l'exploration de zones troubles liées à la matérialité et à la plasticité des œuvres, à leur disponibilité ou non à la préhension tactile des visiteurs et visiteuses, comme à ce qu'elles peuvent contenir explicitement ou pas de relations avec des domaines érotiques, guideront les dialogues entre les œuvres de douze artistes de différentes origines (belge, française, portugaise, britannique, allemande, sud-coréenne, états-unienne), générations (né.e.s entre 1950 et 1994) et pratiques (sculpture, dessin, peinture, bandes dessinées, film d'animation, performance).

Si certaines œuvres contiennent des références à des situations ou pratiques érotiques, voire paraphiliques, tels le shibari (Mathilde Pirard), le fétichisme gay (Tom de Pékin), les rapports de domination-soumission (Dominique Goblet et Kai Pfeiffer), la cruauté et le grotesque (Mi-Hye Sim), aucune n'émarge aux genres pornographiques dominants ni ne véhicule les codes habituels des sexualités alternatives. Le trouble naît de déplacements et de décontextualisations des signes lorsque les figures cagoulées de Tom de Pékin s'inscrivent dans de sombres paysages pastoraux inspirés par les tableaux allégoriques de Nicolas Poussin (*Poussinades*), quand se déploie chez Dominique Goblet et Kai Pfeiffer un jardin fantasmatique et enchanté de candidats prétendants à la "Mère", soumis à d'absurdes travaux et sélectionnés sur un site de rencontre *(Le jardin des candidats*[2]), ou quand Mi-Hye Sim propose un montage de situations perturbantes, de suicides d'objets ordinaires en troubles de l'identité de personnages enfantins, de confusions narcissiques et destructrices de figures jumelles en hybridations humaines-animales perturbantes (*Seconde topique troublée*).

Non loin, les *Entraves* en porcelaine blanche, délicates et fragiles de Rachel Labastie, suggèreront que ces instruments de coercition ne sauraient être portés qu'avec une forme de consentement, tandis que la vidéo de sa performance *Instable* fera résonner dans l'espace d'exposition son chant et sa marche sur un sol clastique d'argile, instillant une écoute des matériaux. Quant aux sculptures de Mathilde Pirard, inspirées du shibari, la question du suspend, de la contrainte du corps et des empreintes sur la peau sert la mise en forme organique et plastique de l'argile et du velours par l'usage de cordes de lin, ainsi que leurs possibles chutes, produisant des formes à la fois abstraites et concrètes qui résonnent avec les installations picturales d'Édouard Prulhière, marquées par l'empreinte de corps (*Madrugada*), et ses volumes qui portent la mémoire d'opérations de destruction et de recréation du châssis et de la toile faisant corps avec la peinture, impliquant une perception très physique et charnelle des œuvres (*No hub, Zacbal*). Le pli, la plasticité, l'empreinte des gestes, des surfaces et des textures habitent différemment les œuvres de Peter Briggs (un extrait de *Shelf Life*, une étagère en verre qui supporte le montage de formes organiques et grotesques mettant en œuvre des matériaux contrastés), qui appellent à une perception haptique, où le tactile informe le scopique, voire pour certaines à la préhension car il sera possible de prendre en mains quelques sculptures de Peter Briggs, confinées dans du plastique et rafraîchies dans un frigidaire.

Cette exploration des sensations tactiles et visuelles sera renforcée par les *Gorgones* d'Anna Tomaszewski, des sculptures en céramique dont l'organicité les fait paraître telles des météorites dans lesquelles sont insérées des vidéos qui conduisent le regard dans des espaces autres, troublant les rapports d'échelle entre l'objet, son espace propre et ce qu'il contient, et excitant la pulsion scopique. Cette pulsion est un des enjeux déterminants des tableaux troués de Marcel Berlanger, aux motifs visuels sidérants, convoquant aussi la figure médusée qui semble atteinte dans son intégrité à la fois d'image et de personne, et dans lesquels sont dans le même temps exacerbés les qualités tactiles et matérielles du support, dans sa relation à l'espace.

Enfin, la complexité des relations entre optique, tactile et sonore dans la perception des œuvres et des espaces sensoriels et fantasmatiques que celles-ci ouvrent, troublant les limites de l'interprétation et suscitant l'exploration mentale de ces espaces ambigus, sera l'objet de médiations expérimentales, opérées par des étudiant.e.s de l'ARBA-ESA, suite au workshop "Troubler les médiations" donné par la performeuse et danseuse Anna Natt, dont deux vidéos seront présentées dans l'exposition et dont le travail explore les dimensions sculpturales de la danse, l'animalisation des sensations et des interactions, l'intensité et la fragilité des postures. L'enjeu sera, pour les médiations comme pour l'exposition, de donner raison aux dimensions positives du trouble comme moyen d'ouverture et d'émancipation des expériences, des imaginaires et des désirs, bien au-delà de ce que j'ai pu en écrire ici.

Tristan Trémeau

1 https://www.erosticratie.fr/residence-dessin-ecriture

2 Les dessins, peintures et céramiques de Dominique Goblet et Kai Pfeiffer, regroupés sous le titre *Le jardin des candidats*, sont un déploiement de leur bande dessinée *Plus si entente*, publié en 2014 aux éditions Frémok/Actes Sud.

Ingel Vaikla, *Double Exposure,*
2020 © Ingel Vaikla

LA DERNIÈRE VILLE ATOMIQUE

Slavutych est une ville du nord de l'Ukraine. Elle fut construite pour les travailleurs évacués de la centrale électrique de Tchernobyl par des architectes et des ouvriers venus d'Estonie, de Lettonie, de Lituanie, de Géorgie, d'Arménie, d'Azerbaïdjan, de Russie et d'Ukraine. Les huit quartiers de la ville portent ainsi chacun le nom d'une capitale de ces huit républiques soviétiques. La ville a aussi abrité les travailleurs qui bâtissaient le sarcophage de la centrale nucléaire jusqu'en janvier 2019 et se trouve désormais face à un avenir incertain. "Slavutych est la dernière ville atomique, la dernière ville idéale à avoir été construite en Union soviétique" nous prévient le carton qui ouvre *Double Exposure* (2019)[1], le beau film d'INGEL VAIKLA (°1992 Estonie; vit et travaille à Gand), lauréate du Prix Médiatine 2020.

Les premiers plans du film sont en en noir et blanc : une autoroute, des buildings, des maisons en construction. Puis, ils décrivent la ville nouvelle construite, striée d'allées aérées, peuplée de gens souriants. Ce sont des images de propagande trouvées par l'artiste dans les archives municipales. Elles s'accompagnent d'un son strident bientôt mélangé au bruit du vent et à des voix d'enfants. Ces séquences d'archives ponctueront le film à plusieurs reprises. En contrepoint, en couleur et avec un son direct, Ingel Vaikla a suivi un groupe d'adolescents s'adonnant au Parkour[2] à travers la cité. Vêtus de survêtements et chaussés de sneakers de marque, ils se comparent, se filment et écoutent de la musique sur leur smartphone. Leurs mouvements sont souples et précis, leurs visages concentrés. Chaque portique, chaque structure de béton devient prétexte à figures acrobatiques qu'ils accomplissent comme si leur avenir en dépendait. L'idée qu'ils s'entraînent à devenir des personnages de jeux vidéo nous traverse l'esprit.

Tout au long du film, des sous-titres relatent les pensées de l'artiste : la sensation mêlée de familiarité et d'étrangeté qu'elle éprouve dans une architecture assez semblable à celle de sa jeunesse en Estonie, les interférences entre passé et présent, l'utopie aujourd'hui. Àla fin du film, une séquence d'archive se termine par un défilé officiel d'enfants qui avancent vers la caméra. Les images sont ensuite montées à l'envers, les petites filles semblant reculer avec la même détermination avec laquelle elles s'employaient à avancer. Dans la séquence suivante, tandis que la caméra suit le plus agile des garçons alors qu'il pénètre dans un immeuble et monte au sommet de la cage d'escalier, le souffle de de la réalisatrice se fait de plus en plus perceptible. L'adolescent atteint le toit par une échelle et passe par la fenêtre. Il se retourne, regarde la caméra qui ne peut le suivre et disparait. Est-ce la mèche blonde du garçon ou la phrase apparue dans le bas de l'écran un peu plus tôt — "We are living in a utopia which is no longer directed towards the future" —, toujours est-il que le plan nous évoque la scène du suicide du petit Edmund dans le film de Rossellini, *Germania anno zero*[3]. Tandis que nous en faisons part à l'artiste et lui décrivons le film de Rossellini qu'elle ne connaissait pas, elle nous livre cette réflexion: "La ville de Slavutych est la ruine d'un projet politique, les adolescents ne représentent plus un projet politique, ils ne représentent qu'eux-mêmes".

Mais la disparition de personnages n'a rien de dramatique dans les projets d'Ingel Vaikla. Elle relève plutôt de la volonté de garder une fin ouverte à ses films. Ainsi, dans son film précédent, *Roosenberg* (2017), portrait du monastère moderniste situé entre Anvers et Gand et des quatre dernières religieuses qui l'occupaient jusqu'en 2016, la voiture qui emporte les sœurs disparait derrière une grille qui reste grande ouverte[4].

L'artiste s'intéresse particulièrement aux rapports entre l'architecture (principalement moderniste) et la manière dont les communautés se forment. Pour elle, l'architecture est liée à ceux qui l'habitent et dans *Roosenberg*, les religieuses et les murs semblent inextricablement liés, que ce soit dans l'accomplissement des tâches domestiques ou des exercices spirituels. Les lents travellings épousent les claires galeries du cloître, les plans fixes décrivent la nudité des murs, les contrastes de lumière génèrent des formes géométriques ou captent l'apparition de feuillages par une ouverture dans un mur qui fait office de camera obscura. La présence silencieuse des sœurs, tantôt sonnant la cloche, tantôt au réfectoire ou chantant à l'office, se fond dans l'architecture. Dans *Double Exposure*, les plans fixes morcellent les corps, la caméra mobile suit leurs déplacements, le choix des images d'archives est principalement concentré sur les habitants de Slavutych. Dans ce film, l'architecture est un décor et un accessoire pour les activités humaines. La ville qui avait pour projet de fabriquer une communauté a produit des individus.

Colette Dubois

1 Nous nous attachons ici au film dans sa continuité. Il a également fait l'objet d'une exposition au Beursschouwburg à Bruxelles entre le 8 février et le 21 mars 2020 sous le titre *Shapes and Distances*. Différentes séquences du matériel filmique de *Double Exposure* étaient projetées simultanément sur plusieurs écrans livrant ainsi une approche complémentaire du regard d'Ingel Vaikla sur Slavutych.

2 Le Parkour est une discipline sportive acrobatique consistant à franchir les obstacles urbains ou naturels par des mouvements rapides et agiles sans l'aide d'aucun matériel.

3 Roberto Rossellini a tourné le film en 1947 dans la ville de Berlin en ruine. Il relate la vie d'une famille et plus particulièrement s'attache au plus jeune d'entre eux. La ruine – physique, politique et morale – d'un pays est l'objet du film.

4 Ce n'a pas toujours été le cas. Le film *The House Guard* (2015), un portrait du Linnahall de Tallinn et d'un de ses gardiens, se clôture sur la fermeture de ses grilles.

INGEL VAIKLA
DOUBLE EXPOSURE (2019)
PRIX MÉDIATINE 2020

Valérian Goalec,
Exposition collective *Natural Blood Circulation,*
Space: Aldea (Norvège) 2019

C'est en duo avec la commissaire Maud Salembier que VALERIAN GOALEC (°Rennes, 1986; vit et travaille à Bruxelles) a cette année remporté l'appel à investir le stand de la Fédération-Wallonie-Bruxelles dans le cadre de la prochaine édition de la foire Art Brussels[1]. Réjouissons-nous de voir cette curatrice dynamique, fondatrice de la structure LaSpore,[2] récompensée pour son travail constant envers des artistes aux profils aussi riches que diversifiés. Cette désignation la place au sein d'une très belle liste[3] d'actrices et d'acteurs engagés dans la visibilité des créateurs œuvrant sur notre territoire.[4]

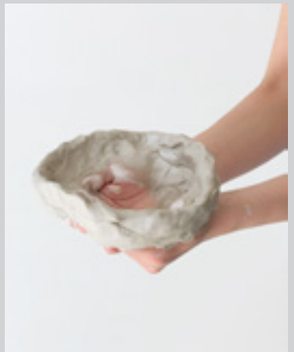
À PORTÉE DE VOIX

La pratique de Valérian Goalec puise une part de ses fondements dans sa formation de designer. Loin de privilégier des formes extravagantes, il semble attiré par les volumes épurés, voire synthétiques. Une fois l'objet élu, il va régulièrement en souligner l'éthos industriel en l'inscrivant dans un processus de reproduction. Ainsi, fréquemment, lui fait-il perdre une part de sa lisibilité en le noyant, par exemple, dans une masse géométrique, savamment équilibrée, de béton. Les volumes deviennent plans, les objets s'épousent, se dédoublent. Il lui arrive aussi de choisir un objet relevant du design alimentaire, ce champ qui nous semble si souvent sans enjeux mais qui fait pourtant l'objet d'un travail de l'ombre dans les grands groupes industriels. Il édifie alors des structures qui le positionnent à cheval entre esthétiques Pop et minimaliste. La rencontre fortuite d'un Claes Oldenbourg et d'un Robert Morris, en somme. Ce mariage détonnant produit des objets fascinants tant par leurs qualités formelles que par leur caractère parfois drolatique.

Ainsi, fallait-il élire un objet en relation avec le contexte de la foire. Comme le souligne très bien le dossier de candidature, l'esthétique de Valérian Goalec correspond à merveille à la dimension souvent interchangeable des objets utilitaires figurant dans un tel espace (alignements de cloisons labyrinthiques, mobilier,…etc.). Ce sont les rampes d'accès au bâtiment de Tour & Taxi qui ont retenu son attention. Il en propose une transposition en acier inoxydable entravant partiellement l'entrée du stand. Ce "facilitateur d'accès" devient alors élément de mise à distance des visiteurs et d'inflexion à la déambulation hasardeuse. La rampe invite à la parcourir d'une caresse, à la tapoter ou à s'y agripper. On sera d'ailleurs intrigué par la chaleur ressentie à son contact. En effet, l'intérieur de cette main courante est traversé par un flux d'eau maintenue à une température de 30 degrés. Elle est reliée à une céramique placée sur une plaque chauffante. La forme de cette céramique provient d'un processus d'empreinte d'un baril en plastique largement utilisé pour le stockage. Ce faisant, l'artiste se place dans le sillage de Claude Levy Strauss qui décrit, dans *La pensée sauvage,* la naissance des contenants en argile. Lorsque les femmes, au lieu de façonner des pots, découpaient l'empreinte de pas d'éléphants à même le sol pour s'en servir de récipients. Revenant à la main courante, le visiteur percevra qu'elle est jalonnée de mentions gravées. Celles-ci indiquent les distances que l'anthropologue américain Edward T. Hall a définies dans son ouvrage *La dimension cachée*[5] sous l'appellation générique de proxémie. Ces zones sont autant de cercles qui partent de notre sphère intime pour s'étendre vers la sphère publique, l'une d'entre elles étant la désormais célèbre distanciation sociale.

Un dernier élément de ce stand est la mise à disposition d'un journal gratuit dans lequel figurent de nombreuses étapes de la recherche ayant mené à l'aboutissement de ce projet dont la lecture, entre son élaboration et sa mise en œuvre, aura hélas pris, à la lumière de la pandémie, une forme plus littérale et limitative, alors qu'il interroge avec force notre relation à la préhension, à l'altérité, à notre capacité à ressentir les stimuli non visuels et à la déambulation dans un espace aussi particulier que celui d'une foire d'art contemporain. Le dispositif proposé par l'artiste et sa commissaire brille par l'articulation des enjeux qui le traversent et bénéficie d'un grand sens de la mise en espace ainsi que de la gestion des couleurs, élément omniprésent dans la recherche de Valérian Goalec.

Christophe Veys



Valérian Goalec, ***My, our, your,***
Photographie impression couleur sur Bluebac, 100 x 70cm, 2019 (Ed.5 +1AP) / Affiche de l'installation pour Artbrussels 2020, stand de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

ARTBRUSSELS
TOUR & TAXIS
86C AVENUE DU PORT
1000 BRUXELLES
WWW.ARTBRUSSELS.COM
DU 25 AU 28.06.20

AU MOMENT DE BOUCLER CE NUMÉRO, NOUS APPRENONS LE REPORT DE LA FOIRE EN AVRIL 2021.

1 Au moment d'écrire ces lignes la question demeure quant à savoir si cette édition se tiendra en 2020 ou en 2021.

2 http://laspore.org/fr/

3 Depuis la mise en place d'un principe de concours, cette liste compte : Bernard Marcelis en 2012 avec Wilmes & Mascaux ; Jean-Marie Stroobants en 2013 avec Dany Danino & Pierre Toby ; Benoît Dusart et Marie-Noëlle Dailly pour Incise en 2014 avec Juan Paparella ; Septembre Tiberghien en 2015 avec Emmanuel Van der Auwera ; Emmanuel Lambion et Maïté Vissault en 2016 avec Sébastien Reuzé; Frédéric Collier en 2017 avec Michel Mazzoni, Grégory Lang en 2018 avec Pierre-Jean Giloux et Nicolas de Ribou en 2019 avec Lucie Lanzini.

4 La désignation, pour la cinquième année consécutive, d'un artiste français vivant en Belgique a fait, il est vrai, grincer quelques dents. En effet, il faut remonter à 2015 avec Emmanuel Van der Auwera pour trouver un artiste né en Belgique.

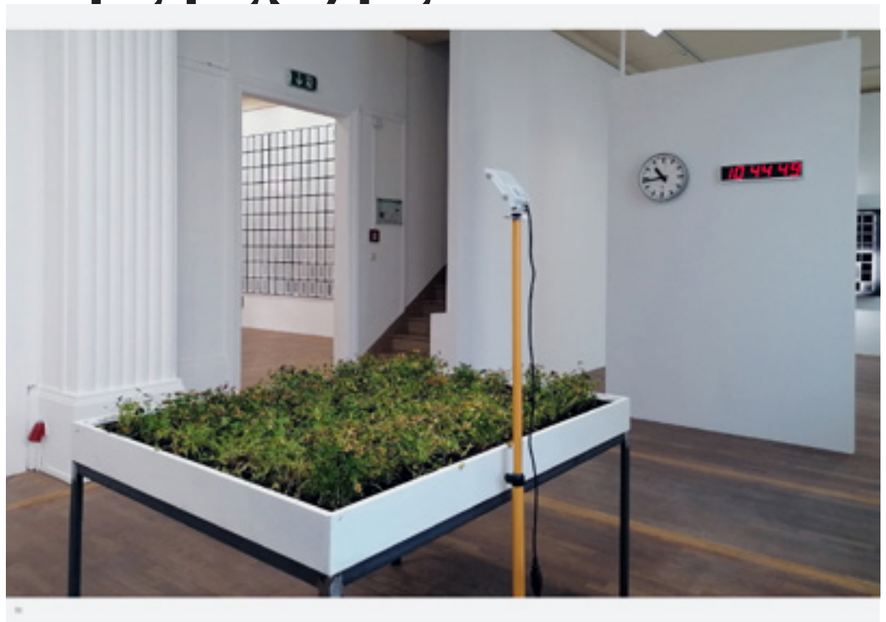
5 Publié originellement en 1966 cet ouvrage fascine de nombreux artistes dont le premier fut Vito Acconci, aussi influencé par *Behavior in Public places* d'Erving Goffman publié en 1963.

LAB[AU]

IF THEN ELSE

Deux majuscules, une minuscule, un crochet d'ouverture, deux minuscules, un crochet de fermeture, soit cinq opérations typographiques pour écrire le nom de ce collectif d'artistes qui ne compte pas plus de sept signes. À l'image de leur travail, rien n'est simple, mais tout est parfaitement logique pour peu que l'on prenne le temps d'adhérer à leur démarche. Elle est une des plus singulières et des plus exigeantes par les temps qui courent, une des rares à mettre le numérique au service d'une véritable réalisation artistique sans tomber dans la facilité ou l'attraction visuelle. En effet, ensemble, les trois artistes abordent la question d'une nouvelle esthétique contemporaine par le biais de la sémiotique, de la logique algorithmique et d'une approche conceptuelle qu'ils appliquent aux domaines plus "classiques" de la géométrie, de la couleur, de la lumière et du mouvement.

Labau, *Chronoprints*,
Pigment prints on D-bond,
2009, 24 pcs 60 x 60 cm , 24 pcs 110 x 110 cm
Vue de l'exposition *If Then Else* au Casino Luxembourg, Forum d'art contemporain,
Photo © Eric Chenal



LAb[au], *Good Luck*,
2019, clover field, variable dimensions. Catalogue *If Then Else* p.26. Vue de l'exposition *If Then Else* au Casino Luxembourg, Forum d'art contemporain,
Photo © Eric Chenal

Que et qui se cache derrière cet acronyme de LAb[au] pour Laboratoire d'Architecture et d'Urbanisme ? L'on notera que les trois dernières lettres sont celles du mot allemand "Bau" qui signifie construction, mais aussi production. C'est bien de cela dont il s'agit ici, tant pour le livre qui nous occupe que de l'exposition dont il constitue une émanation élargie. Le collectif est composé de deux architectes de formation, Manuel Abendroth et Els Vermang et d'un ingénieur du son, de design et d'architecture, Jérôme Decock. Ce dernier est spécialisé en programmation et en électronique, tandis que les deux autres travaillent plutôt sur le concept des œuvres et la rigoureuse rédaction des textes qui contextualisent et explicitent leur démarche. On les connaît aussi comme commissaires d'expositions et instigateurs du pointu *artist run space* Société, à proximité de Tour & Taxis

Quant au titre de l'exposition comme du livre *If Then Else* (Si Alors Sinon), il s'agit d'une expression issue du langage de programmation qu'on appelle une déclaration conditionnelle. Elle se présente sous la forme d'un néon blanc à l'écriture manuscrite. Pour LAb[au], "cette expression a ses origines dans la philosophie du langage et la logique des prédicats, ce qui nous permet aujourd'hui, de relier la pensée algorithmique et la pensée conceptuelle grâce à la sémantique."[1] En tant qu'objet visuel, cette déclaration conditionnelle renvoie aux néons de l'artiste conceptuel Joseph Kosuth citant lui-même le *Tractatus logico-philosophicus* de Ludwig Wittgenstein (par ailleurs cher à Marcel Broodthaers qui le transforme en *Tractatus – Logico – Catalogus*) et constitue une "réflexion sur la nature épistémologique du sens comme condition de l'art"[2]. Plus fondamentalement, elle trouve aussi ses origines dans la philosophie de l'art développée par le même Kosuth, dans son essai *Art after Philosophy* (1969) et surtout dans ses célèbres *Art Investigations.* À côté de ceux de construction et de production déjà évoqués, ce terme d'investigation qualifie sans doute le mieux la démarche du collectif LAb[au], car nous sommes ici au cœur du processus de leur travail, de son exposition et de son pendant livresque.

Labau, *If Then Else*,
couverture du catalogue © LAb[au]

If Then

C'est le titre du premier volume, celui qui fait office de catalogne pour l'exposition à Luxembourg, mais surtout documente visuellement celle-ci, car toutes les œuvres ont été photographiées in situ. Un des intérêts de cette façon de faire est une reproduction des travaux conforme à leur échelle réelle, ce qui n'exclut pas d'en voir certains isolés ou d'autres plus amplement détaillés. Un livre ayant cependant sa logique propre — et les artistes ne sont pas passé à côté —, son déroulé ne suit pas le parcours de l'exposition, mais bien l'ordre alphabétique du titre de chacune des œuvres qui y sont présentées. Cela va donc de *CHROMA*, pièce explorant l'héritage du monochrome, à ZälT WUERT, titre de l'enseigne lumineuse qui surmonte la façade du Casino. Cette enseigne est composée de six lettres (comme antérieurement pour *C.A.S.I.N.O*) créant des mots courts dont l'affichage dépend d'un processus qui génère aléatoirement les six lettres, non sans avoir vérifié l'existence de chaque combinaison dans un dictionnaire allemand, anglais, français et luxembourgeois... Comme toujours chez eux, "tout est dans tout", il n'y a pas de hasard et tout est programmé, ce qui n'exclut pas l'aléatoire. Parmi les œuvres les plus significatives à cet égard, on retiendra les tout récents *ORIGAMIJACQUARDS* qui combinent le transcodage numérique avec la technique ancienne du métier à tisser Jacquard, inventé au XVIIIe siècle pour permettre la production de motifs de tissage complexe, sur de base de cartes perforées, elles-mêmes ancêtres, au début des années 1970, des premières programmations informatiques sur machines IBM. Quatre surprenantes tapisseries "abstraites" (même si la méthode des artistes se réfère plutôt à l'art concret) ont été ainsi réalisées. Pour LAb[au], "ici le tissage devient un modèle de langage qui étend la notion de drapeau à celle d'un manifeste de la tapisserie comme encyclopédie"[3]. Si l'on y retrouve une des bases de la démarche du collectif, soit "la création d'un rapport différent entre la logique formelle et le langage écrit", le textile confère à ces œuvres une dimension matériste plus importante que, à l'inverse des artistes, le spectateur aurait tendance à négliger. La grande installation au sol, au centre de l'exposition, *ONE THOUSAND SIX HUNDRED LIGHT YEARS* (2016) avec ses pigments jaunes radio-luminescents est là pour le rappe-

LAB[AU], IF THEN ELSE,
LUXEMBOURG, CASINO LUXEMBOURG, 2019, 2 VOL PAGINÉS EN CONTINU (SOIT 200 P.) RÉUNIS SOUS ÉLASTIQUE COLORÉ. LE PREMIER VOLUME, *IF THEN*, CONTIENT QUATRE TEXTES THÉORIQUES RÉDIGÉS PAR LES MEMBRES DE LAB[AU] ET LE SECOND, *ELSE*, UN ENTRETIEN ENTRE LE COLLECTIF ET GREGORY LANG. L'OUVRAGE A ÉTÉ PUBLIÉ À L'OCCASION DE L'EXPOSITION ÉPONYME QUI S'EST TENUE AU CASINO LUXEMBOURG, LUXEMBOURG, DU 28 SEPTEMBRE 2019 AU 5 JANVIER 2020.

LEUR EXPOSITION SOLO *SINGLETON*, PRÉVUE INITIALEMENT DU 22 AVRIL AU 27 JUIN 2020 PROCHAINS À LA PATINOIRE ROYALE / GALERIE VALÉRIE BACH À BRUXELLES, EST REPORTÉE DE QUELQUES MOIS EN RAISON DE LA CRISE DU CORONAVIRUS.

Labau, *Siloscope*,
Vitry-sur-Seine, 2016. Steel aluminium, PMMA, LED, microphones, computer, reactive software.
1800 x 350 x 350 cm. Catalogue *If Then Else* p.181

ler, de même, qu'à une échelle plus modeste, le petit bijou pictural U-238 > Pb-206 distinguant l'uranium du plomb à travers le temps infinitésimal. Ces deux œuvres constituent des références matérielles explicites à l'utilisation du monochrome qui a traversé tout le XXème siècle, de Malevitch à Yves Klein et bien d'autres, elles se réfèrent aussi, comme pour ces artistes, à la définition d'un nouvel "espace-temps". La démarche analytique et conceptuelle de LAb[au] consiste par ailleurs à approcher de la "finitude" de ce temps et surtout de le matérialiser, de le rendre visible et tangible. C'est le pari de la grandiose installation *ONE OF A BILLION YEARS* (2016) où se déclinent des éléments combinatoires sur une journée (un cadre mural de format A4), une année (les 365 cadres) et pour finir un siècle (cent volumes rassemblant chacun le contenu des 365 cadres). À l'instar de l'œuvre d'Hanne Darboven et de celle d'On Kawara, la démarche pourrait paraître obsessionnelle; le recours au numérique en fait plutôt une procédure rationnelle, laissant le visiteur soit fasciné, soit perplexe face à cette œuvre aussi ambitieuse que maîtrisée.

Else

Else, le deuxième volume comprend bon nombre d'autres projets avec plusieurs déclinaisons de la série des "Origamis" de 2013 à aujourd'hui, dont ceux du siège de l'entreprise Linklaters à Bruxelles (2016). L'essentiel concerne cependant les installations ou les intégrations réalisées dans l'espace public; elles sont souvent de grandes dimensions, comme le *10e — 15* pour le centre de recherche Femto à Besançon (2014), *365* sur le toit du bâtiment du Quai 10, en face de la gare de Charleroi (2016) ou *Palimpsest* au sommet d'un ancien silo industriel au Wijkpark De Porre à Gand (2019). L'œuvre en extérieur la plus emblématique est sans doute le monumental *Siloscope* (2016) de 18 mètres de haut situé à Vitry-sur-Seine, non loin de Paris. Il s'agit d'un hyperboloïde (équation géométrique euclidienne dont on trouve une application pratique dans l'architecture de certains châteaux d'eau) constitué de 24 lignes droites verticales ; douze d'entre elles ont une orientation horaire et les douze autres une orientation anti horaire. L'on y retrouve tous les centres d'intérêt des artistes pour les références et séquences spatiotemporelles, cette fois en prise directe avec le quotidien des passants ou des véhicules : "Le nombre de ces vecteurs se réfère au découpage horaire d'une journée. Ces paramètres spatiaux et temporels sont utilisés dans l'illumination réactive de la sculpture, l'analyse du bruit ambiant et de sa source dans l'espace se superposant à des motifs de fréquence et d'orientation. Ici, le rythme du temps rencontre le rythme de la ville"[4]. L'esprit de Nicolas Schöffer et de ses *Tours cybernétiques* — on songe à celle du Palais des Congrès à Liège — n'est guère éloigné de leurs préoccupations. Cette référence à l'art cybernétique et aux recherches optiques menées par les artistes dans les années '60, le groupe GRAV, mais aussi Vasarely auquel les artistes se sont référés pour un aspect de son travail — "ce qui nous intéresse (chez lui), c'est beaucoup moins son exploration des phénomènes optiques que sa recherche développée sur l'alphabet. C'est davantage dans la méthodologie, qui est aussi celle du langage, que nous nous rapprochons de ses préoccupations"[5] — , relève également de l'ambiguïté ou de la pertinence de leur travail, c'est selon. LAb[au] emprunte en effet un des chemins les plus difficiles qui soit: faire œuvre d'art (originale) au XXIème siècle à l'ère du numérique en croisant des références allant de Vasarely, Schöffer ou Morellet à On Kawara en passant par Sol Lewitt, Hanne Darboven ou les premiers Frank Stella. Le propos ne manque pas d'ambition, l'enjeu étant — au temps du numérique et en utilisant sa technologie — de refuser de produire des œuvres virtuelles au profit d'objets bien réels qui font sens, grâce notamment à une (re)lecture de l'histoire de l'art dans laquelle s'ancre leur démarche.

Bernard Marcelis

1 Catalogue *If Then Else*, p. 52 (vol. 1)
2 Idem, p. 52 (vol. 1)
3 Idem, p. 88 (vol. 1)
4 Idem, p. 180 (vol. 2)
5 Idem, p. 135 (vol.2)

"REN-VERSE DU SOUFFLE"

Le Fonds Mercator publie un livre monographique de l'artiste FABRICE SAMYN (°1981 ; vit et travaille à Bruxelles) dont le patient ouvrage, entre écriture et "œuvre de présence", se déploie ici dans une vue d'ensemble qui permet d'en saisir la puissante et forte cohérence, en dialogue, plus que jamais, avec le cours du monde.

Fabrice Samyn, *I am?*
couverture

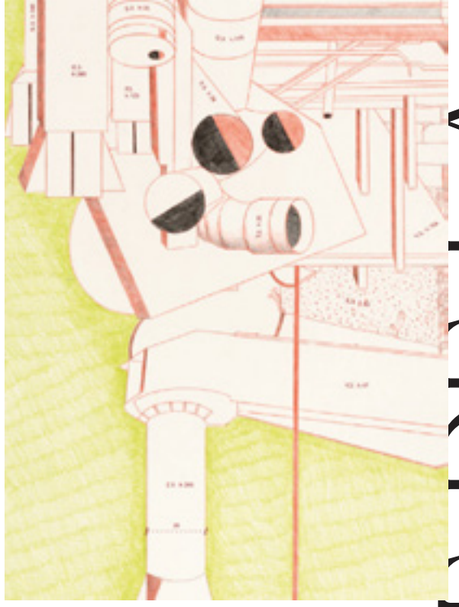
Fabrice Samyn, *I am?*,
pp.100-101

FABRICE SAMYN. I AM?
TEXTES DE VINCIANE DESPRET, PASCAL ROUSSEAU ET WIVINE DE TRAUX, ÉD. FONDS MERCAROR, 2020, 29,7 X 24 CM, 232 PAGES, 180 ILLUSTRATIONS, HARDCOVER, ISBN FR 978-94-6230-198-6, 49,95€

Qui a eu la chance de lire les textes que Fabrice Samyn accumule depuis des années dans des cahiers et des carnets sait qu'un livre est en attente et que cette forme imaginaire de pages reliées et à venir est comme la doublure de son œuvre plastique qui en garde la trace. Elle y trouve son oxygène, son exercice, comme en témoigne par exemple *Speech Act Calligraphy: Silence* (2014), "dessin à l'encre accompli en une seule expiration". Les mots et les phrases sont en quelque sorte un chœur que l'artiste dirige depuis le fond de la scène, le convoquant à sa guise pour venir appuyer sa démarche. Et c'est peut-être en la lettre que Fabrice Samyn, prolongeant de cette manière la plus ancienne tradition juive, a trouvé les armes pour résister à toutes les fétichisations des images, fuir les idoles, et les adorations de surface. Son *Veau d'or* (2010) est un tableau du VIIème° siècle à ce point éclairé et mis à distance que le spectateur en est ébloui et réduit à ne plus en percevoir aucune figure. A la fois refuge et atelier, l'espace de la page devient en revanche le lieu premier où il va tester ce qu'il cherche à incarner dans des formes: la trace d'un passage ou la *renverse du souffle*, pour reprendre le si beau titre d'un recueil de Paul Celan. Comment rendre visible le hors-champ, que ce soit par la réactivation d'un passé ou la matérialisation d'un espace, d'un écart entre les êtres ? Cet art délicat de la mise à distance trouve, à travers le souffle, le reflet, les passages, les transferts et les reprises, la stratégie pudique d'animation de cet invisible. Peintures, installations, performances viennent pour ainsi dire animer la lettre et lui redonner sa force d'incarnation en des corps (physiologiques, matériels, naturels, végétaux, picturaux) qui ne semblent se détacher que sur ce fond pneumatique, cette sorte de respiration cosmique dont les formes de l'art et de la nature ne paraissent être que des stances fragiles et réversibles.

Le livre que publie le Fonds Mercator, qui revient sur près de 15 ans de production de l'artiste, représente à cet égard un défi, tant le danger de figer cet ensemble dans le cadre du format usuel du "beau livre" semble grand, et menaçante l'intention de retenir la puissance délicate de cette capture temporaire et incertaine de la lettre et du souffle qui, dans le lexique de Fabrice Samyn, viennent remplir les premières cases du tableau des éléments de sa chimie potentielle. Un livre renferme des phrases, il est moins évident qu'il soit le médium approprié pour faire vivre les espaces interstitiels dont ses œuvres sont en quête. Comme l'indique si bien un de ses titres récents *La mort est une image* accolé à une pièce qui matérialise dans une plastique superbe des gisants, le livre d'images risque d'infliger une double peine et de faire le tombeau de ce qui ne cherchait justement qu'à déjouer la mort à l'œuvre dans toute œuvre qui fait image. Aussi, faut-il louer la sobriété de sa conception, l'intelligence qui se donne à lire dans ses creux, dans ces petits textes qui viennent raconter l'œuvre dont on a l'illustration sur la page d'à côté. Petites ekphrasis fragiles et douces, généreuses, qui invitent pour les qualifier à user de ce vieux mot mal aimé, la gentillesse. Et puis, il y a aussi ces respirations que sont ces extraits des carnets justement, sensibles raccords, lieux de battements où l'on reprend haleine entre les séquences spatiales et temporelles du travail. Wivine de Traux s'en saisit d'ailleurs joliment pour une dérive subjective à propos de l'œuvre, tout comme Vinciane Despret qui en reprend également certains extraits, complétés par un entretien avec l'auteur, pour s'interroger sur ce qu'est "faire œuvre de présence." Le texte de Pascal Rousseau, vient clore cet ensemble de regards, en lui donnant une profondeur historique foisonnante et sinueuse à partir de l'idée de "narcisse" d'Alberti à Rosalind Krauss en passant par Duchamp.

Gilles Collard



DE L'ART ET DE LA SPATIALITÉ

Imposante "revue de pensée des arts plastiques[1]", La Part de l'Œil livre, en sa dernière parution, un ouvrage dense et pluriel, quoique clair et articulé, composé de trois parties: _Exposition /Espace/Cadre_, et quatre dossiers: "Penser l'exposition", "Phénoménologie de l'espace et de la peinture", "Deligny, l'art et l'espace", "Les gestes du cadre". Significativement, cette asymétrie formelle (2 numéros, 3 parties, 4 dossiers), de l'ordre de l'imbrication et de la contamination, vient ronger le cadre du sommaire et nous plonge d'emblée dans le sujet de cette publication aux contours élargis: aborder les questions relatives à l'art par le biais de ses limites, ses frontières, ses marges, ses débordements, c'est-à-dire par l'ouverture symptomatique de ses espaces.

Mira Sanders,
Voyage en Occident
2018-2019 (détail d'un mur).
Dessin/plan pour une exposition dans une revue, échelle 1:10, in *La Part de l'Œil*, n° 33-34, 2019-2020

En 22 essais, donc, signés par 21 auteurs[2] s'élèvent différentes voix, issues de différents univers théoriques et pratiques qui, toutes, sont autant de manières d'appréhender un sujet — leur sujet[3] en regard de la thématique générale — à travers une large palette d'objets d'étude allant du *Templum* divinatoire à nos jours. Cette multiplicité d'approches pluridisciplinaires, articulées selon un principe de complémentarité, fait à la fois toute la concision et la richesse de la revue.

C'est ainsi que, s'ouvrant sur l'exposition comme médium et ouverture discursifs de l'art avec son environnement (15-111[4]), pour ensuite plonger dans le champ de l'analyse de l'expérience phénoménologique de la peinture et de son étude (115-145), revenir à la surface, "au-delà du miroir", du côté de Fernand Deligny et du territoire non verbal des enfants autistes (149-207), et atterrir aux bords et aux abords du cadre, là où il se fait espaces et gestes, frontières et communications (210-341), ce numéro est lui-même un dispositif qui ouvre — encore et toujours — de nouveaux "espaces" de pensée en son sein et à ses marges. C'est pourquoi, si cette recension tente de rendre compte très (trop) sommairement des approches proposées par chaque auteur, elle ne pourra malheureusement pas rendre hommage à la pertinence de chaque contribution, ainsi qu'à leurs extensions et résonnances dans l'ensemble. Elle restera nécessairement une recension brossée à grands traits qui, nous l'espérons, donnera néanmoins envie d'aller y voir de plus près et, suivant le fil de la lecture, révèlera l'intelligence des articulations "mises en page", c'est-à-dire la manière dont, en tant qu'"exposition/espace/cadre" du discours, la forme elle-même de la revue contribue au débat qu'elle s'emploie à explorer.

EXPOSITION

Telle une plongée en eaux profondes dans le corps de l'exposition, appréhendée comme dispositif spatiotemporel à l'usage et au service d'une pensée (discursive, artistique, philosophique, etc.), ce dossier/partie pense l'exposition comme un espace déterminé par un acte qui s'adresse, modèle, crée une relation spécifique avec le monde et même le transforme (le monde et l'art). C'est que l'exposition, avant même d'être un espace, est le rhizome, le réseau, le liant, la relation, le ciment qui fait tenir l'espace.

En ouverture, Jérôme Glicenstein, reconnu pour la pertinence de ses études sur la question, emprunte à Nelson Goodman le concept d'implémentation[5] pour évoquer la manière dont l'art s'incarne dans le monde à travers l'exposition (15). "Construction complexe", l'exposition est "un jeu de relations" (21) et un "acte" qui consiste à "donner une existence sociale à quelque chose qui n'est pas encore connu" (20). Et l'auteur de rappeler, d'un côté, de quelle manière, en tant que dispositif qui met en relation "objets, lieux et visiteurs" (18), elle oriente le profil du musée en répondant aux chamboulements sociaux et politiques qui traversent son histoire, et, de l'autre, quelle place elle a prise dans le monde contemporain en tant qu'événement (comme moment unique, exceptionnel et indéfini) et rhétorique (comme "forme de discours utilisant des objets" (21)). L'exposition est ainsi un mélange savamment dosé de choix, de moyens, d'effets, de discours et de relations, une mise en scène de points de vue sur le monde, auquel Glicenstein, au final, convie les artistes à participer, voire à s'approprier sa propension à créer forums et débats en tout genre — "un appel qui leur [aux artistes] est fait à une redéfinition de leur rôle dans la société" (23).

Si Glicenstein analyse "le médium[6]" de l'exposition à travers le prisme du commissariat, Julie Bawin regarde du côté des expositions personnelles orchestrées par les artistes eux-mêmes, de Courbet à Buren en passant par Manet, Rodin, Picasso et Klein. Notoriété, supériorité, émancipation, concurrence, cohérence, individualisation, autobiographie, l'exposition scénographiée par l'artiste est le moyen à la fois d'une "auto-analyse et d'[une] auto-promotion" (dans le titre, 25) qui, augmentées de revendications d'autonomie et d'émancipation, aboutit dans les années 1960 à "faire œuvre" (Klein, Buren, 38). Or, en filigrane, l'auteure montre aussi que, dans la bataille contre l'hégémonie des Salons, cette orchestration personnelle de l'artiste, basée dès l'origine sur le modèle anglais de l'*exhibition* (exposition de vente privée, Courbet, 28), contribue à l'essor du marché dont elle dessine le profil.

Ouvrant le dossier/partie *Exposition* à une deuxième section consacrée à l'analyse d'expositions/œuvres, l'artiste Mira Sanders inaugure un espace dédié à une intervention artistique au sein de la Revue. Morceau d'une pratique artistique architectonique plus vaste intitulée *Le journal d'un usager de l'espace, [Voyage en Occident : 2018-2019]: [Détail d'un mur]* entraîne le lecteur, de page en page, dans la topographie, le plan et l'inventaire d'une exposition imaginée pour cet espace singulier. Mêlant les perspectives et les sens de lecture, Sanders élucide en effet par le dessin l'espace de l'exposition comme étant tout à la fois cadres, fragments et limites, mais aussi extérieurs et intérieurs poreux générant la création d'espaces "autres" dans l'espace même de son inscription. Posant le cadre comme geste, l'artiste consacre de cette manière l'originalité de ce double numéro et lui offre l'occasion de confronter sa propre approche discursive à un espace et une voix artistiques.

Si l'intervention de Sanders vient enrichir le propos de l'ensemble thématique de la revue de l'intérieur (comme issu de son objet d'étude), l'essai d'Antony Hudek se penche, quant à lui, sur une exposition d'un autre ordre (elle aussi) : *Les Immatériaux*, pensée par le philosophe de *La Condition postmoderne* Jean François Lyotard et le commissaire et théoricien du design Thierry Chaput au Centre Pompidou en 1985. Très fouillée, cette analyse montre non seulement comment Lyotard traduit sa pensée d'une postmodernité "suscit[ant] des sentiments d'angoisse" (57) dans le langage de l'exposition en bouleversant les normes de la scénographie, mais aussi comment celle-ci fait écho à son époque tout autant qu'à l'architectonique du lieu qui l'accueille. Pure scénographie immersive, composée de sensations, décloisonnements, mouvements, zones, places, sites, axes, labyrinthes, mais aussi de théâtralité, jeux de langage, relations corps/mobiliers, expériences et processus, brouhahas et silences, suspension d'espaces et temps différés, le plan et le concept de l'exposition "matérialisent" ce que Lyotard voyait dans l'architecture postmoderne de la bibliothèque Geisel de l'université de San Diego, c'est-à-dire "un nouveau genre de territoire dématérialisé composé de flux d'information plutôt que de traditions accumulées" (69).

Autre expérience immersive, s'il en est, l'exposition *On air* de Tomás Saraceno au Palais de Tokyo en 2018, fait, elle, l'objet du regard critique de Maud Hagelstein. Si l'auteure sonde les préceptes et concepts d'une exposition construite sur une vaste mise en scène de la perception "donn[ant] la paroles aux 500 araignées du Palais" (78) et dont l'ambition n'est rien d'autre que de "reconstituer un réseau de solidarité entre humains et non-humains" (82), elle en montre aussi les limites et les paradoxes, l'expérience restant subordonnée au spectacle qui s'opère et donc à la position de voyeur du spectateur. Hagelstein analyse ainsi *On air* du point de vue des intentions de l'artiste, à savoir comme la réalisation d'un processus artistique tout entier happé par la mise en scène spectaculaire d'une expérience artistique qui se veut basée sur le partage et l'interaction, mais qui, au final, se limite à un fascinant espace de jeu.

De "mise en espace", il en est aussi question dans le dernier article du dossier consacré au point de vue d'un artiste, Peter Briggs, sur la genèse de ses œuvres/dispositifs et tout particulièrement sur *Shef Life* réalisée à la Piscine à Roubaix en 2019. Il y est question de processus de production des modelages et des gestes, de "matricité" et de "plasticité" (99), mais aussi de ponctuation, de phrases, de traductions, d'ensembles et de sous-ensembles, et bien sûr d'espaces de proposition, d'aura, de coextensivité de l'espace d'expo (mur, sol, air, lumière, etc.), de méta-dispositifs, comme autant de créateurs de formes et d'espaces. Comme l'écrit Briggs, ce qui se donne à voir dans son œuvre est "la possibilité d'une adaptation par multiplication et par hybridation d'une collection du fait de son rapport à son milieu" (106).

ESPACE

Ce que l'espace fait à l'art, et inversement, étant le sujet commun de ce double numéro, la deuxième partie se consacre plus spécifiquement à la question de la perception, en deux approches "singulières" : celle des enregistrements réciproques entre espaces phénoménologique et pictural et celle issue de l'œuvre de Deligny adossée à son observation de l'expérience de l'espace des enfants autistes et mutiques.

Regroupant deux essais, le premier angle d'attaque s'inscrit dans la lignée des contributions importantes de la revue à la recherche en phénoménologie, dont elle concourt à maintenir et approfondir la pertinence. Celui de Carlos Lobo nous entraîne dans un parallèle vertigineux entre la peinture maniériste, "la phénoménologie de la conscience d'image et la phénoménologie de l'expérience esthétique proposées par Husserl" (115) et ce qu'il nomme "maniérisme épistémologique" à propos du mathématicien-philosophe Gilles Châtelet. Tandis que celui de Christophe David met en parallèle trois auteurs, Éliane Escoubas, Jean-Luc Marion et Jean-Louis Chrétien qui, dans les années 1990 en France, ont contribué à écrire une phénoménologie de la peinture. Discutant certains points qui rassemblent ou opposent ces auteurs, David met surtout en évidence ce qui fait la spécificité de l'approche d'Escoubas : une considération de l'histoire des espaces picturaux liée à l'histoire des sciences et techniques (histoire des conditions de visibilité des œuvres) et à la question "à surmonter" de l'esthétique — en résumé, l'écriture d'une histoire phénoménologique des espaces picturaux dans le sillage de Heidegger.

Plus volumineux, le deuxième dossier s'intéresse, à travers le travail singulier de Deligny, à la façon dont l'art et l'espace peuvent émerger d'une mise en suspens du savoir et du

1 Définition de la revue sur la page de garde, *La Part de l'Œil*, n° 33/34, 2019-2020.

2 Julie Bawin, Peter Briggs , Anna Caterina Dalmasso, Christophe David, Alexandra de Séguin, Jérôme Glicenstein, Maud Hagelstein, Caroline Heering, Antony Hudek , Antoine Janvier, Jacinto Lageira, Thierry Lenain, Benjamin Léon, Carlos Lobo, Marlon Miguel, Catherine Perret, Natacha Pfeiffer, Frédéric Pouillaude, Marie Rebecchi , Mira Sanders et Gian Maria Tore. Les biographies de chaque auteur sont consultables sur le site de la revue, http://www.lapartdeloeil.be/fr/revues_details.php?vid=28

3 En effet beaucoup d'essais se réfèrent à des recherches approfondies ayant donné, ou allant donner lieu à des publications. En ce sens, *La Part de l'œil* reste fidèle à sa mission initiale qui est "d'ouvrir ses colonnes aux chercheurs".

4 N.d.A. Dans la suite du texte, afin d'alléger l'appareil de notes, j'indiquerai dans le corps du texte entre parenthèses le numéro de page auquel se réfère la citation.

langage. En ouverture, Marlon Miguel étudie, à travers la cartographie et le film, la manière dont Deligny met l'accent sur le processus comme mode d'agir et non de faire, d'être et non d'avoir. La question n'étant pas, ici, de savoir si ces "outils" et ce qu'ils produisent (des images) sont de l'art, mais plutôt comment l'art, compris comme processus, relève lui aussi du langage "non verbal", dont les modalités passent par la création d'un espace propre et de rituels qui se transforment en territoire collectif. C'est en effet cette interrelation des objets et des espaces, déterminée par l'installation, qui devient constitutive de la création d'un milieu généré et générant une action collective et expérimentale.

Ces questions ouvertes par Miguel rejaillissent dans l'essai d'Alexandra de Séguin, puisqu'elle aborde d'emblée la question de "l'image […] comme condition nécessaire à la fabrique d'un espace commun" (171). Toutefois, en tant que psychiatre et psychanalyste, elle analyse l'image comme un repère, une trace, créant des écarts et des zones d'indétermination qui unissent le dedans et le dehors, et montre que, lorsque l'image est mise en mouvement ("camérer[7]"), il y a création d'un espace commun.

Quant à Catherine Perret, c'est à travers l'évolution de la vie et des écrits de Deligny, qu'elle révèle comment celui-ci tente de mettre en mots une expérience indicible du "dire sans sujet et sans objet" (187) pour finalement inventer un dire et un langage qui, comme la carte et la caméra, deviennent à travers leur expérience l'expression pure d'un processus, celui d'une "poétique et une éthique du dire" (191), constitutif du lien social.

Et finalement, emboîtant lui aussi le pas à Deligny en partant de sa correspondance avec Althusser à propos de la défense de la psychanalyse par le philosophe, Antoine Janvier nous mène au-delà — ou plutôt en deçà — du miroir (Lacan) sur le chemin d'un humain non formaté par sa condition d'être humain (langage, symbolique) qui a, quoiqu'on en dise, une nature propre et fait l'expérience du réel "comme spatialité pure".

CADRE

Faisant exploser les cadres pour faire communiquer les espaces et, par là même, constituer un espace commun, le dossier consacré à Deligny entre ainsi en résonnance, à la manière d'une contre-image, avec la toute dernière partie intitulée "Les gestes du cadre".

Seule partie dirigée par deux auteures, Anna-Caterina Dalmasso et Natacha Pfeiffer, l'épais dossier aborde, en deux axes d'étude propres aux deux philosophes (le cadre pictural et le cadre cinématographique), la question du cadre sous l'angle de la "multiplicité des significations" (215) qu'il induit. Dans leur texte introductif, elles rappellent en effet qu'historiquement le cadre est de nature duelle, en amont et en aval de l'image. Paradoxal, parce qu'entre autres, il "conserve et met en exergue l'impossibilité de sa clôture, tout en la réalisant concrètement" (212), il n'est autre qu'un geste de cadrage dont le déploiement à l'intérieur comme à l'extérieur de l'image est illimité. Cette dualité, cette capacité du cadre à être limite "configure tout processus communicatif" (212) "par-delà le paradigme de la fenêtre" (213).

Dès lors, répertoriant "36 fonctions du cadre en peinture", Thierry Lenain définit la notion de cadre en fonction de sa binarité, qu'il résume par l'opposition cadrer/encadrer ou encore délimiter/souligner une frontière (215), celle-ci pouvant être tout autant passage que barrière.

Tandis que Caroline Heering, prenant pour sujet d'étude les peintures du jésuite anversois Daniel Seghers, nous livre une fine réflexion sur le mariage de l'ornemental et du tableau comme lieu et mise en abîme des questions de statut et de frontière de la représentation. Elle y déploie tous les jeux de transgressions, "de déplacements et de cadrages", de débordements et de renversements, d'une image picturale poussée dans ses marges du côté de l'ornement et du trompe l'œil, montrant comment ces jeux "aliment[ent] une réflexion de la peinture par la peinture" définitoire du baroque (249).

Professeur en esthétique, Jacinto Lageira s'attache, lui, au "cadre symbolique", définissant comment l'œuvre d'art, en tant qu'artefact réflexif, suscite un dialogue, est investie d'une présence questionnante et, à travers un processus de personnification, ouvre un autre cadre symbolique "qui consiste à concevoir et à pratiquer l'art comme un 'fait social'" (254).

Puis, en différenciant l'"espace opérationnel" de l'"espace représentationnel", le cadre archéologique du *templum* dans l'ancienne Rome de la "clôture spatiale" du cadre à la Renaissance, l'article charnière de Dalmasso nous entraîne dans des réflexions décisives pour penser l'image contemporaine, numérique et post-numérique. L'auteure y explore en effet comment un dispositif de vision tel que le *templum* peut être une "manière d'habiter l'espace de l'image" et de "repenser" le cadre (264).

S'ouvre alors une série d'essais qui "déplacent" la notion de cadre dans le champ du cinéma, exception faite (peut-être) de l'article de Frédéric Pouillade qui s'intéresse aux œuvres de non-fiction, à caractère documentaire et de "nature textuelle et littéraire", à travers l'étude de cas de *La Clôture* de Jean Rolin[8]. Ce que Pouillade met en évidence, la complexité des cadres spatiaux accumulés, des découpes démultipliées dans le flux du réel et des processus de clôture, Pfeiffer l'étudiera densément dans son analyse des films mélodramatiques de Franck Borzage, montrant comment celui-ci joue du cadre comme d'une "allégorie du monde" (290), une limite séparant le monde tangible et visible d'ici-bas du monde intangible et invisible du divin. Appuyés par la caméra, ce sont les mouvements d'élévation/transformation et de chute/fixité des corps au sein du cadre qui entrainent l'image et le récit dans des jeux de clôture et d'ouverture jusqu'à l'ultime clôture et ouverture du *happy end*.

Marie Rebbechi étend, elle, cette réflexion aux notions de "hors cadre", de "disproportion" et de "montage conflictuel" développées par Eisenstein au début des années 1930. Le cinéaste appelle ainsi de ces vœux un "carré dynamique", un écran flexible à son contenu et lieu de conflits et de contradictions dynamiques, qui peut être vu comme une sorte d'environnement artistique et "performance interactive" (307) avant la lettre.

Quant à Gian Maria Tore, il analyse, à travers une sémiotique du cadrage et du montage comme "outil de connaissance", les dynamiques multiples (détaillantes, partitionnantes ou fragmentantes) qui constituent un film et qui équivalent à comprendre le cadre par des opérations de dé-coupage, dé-cadrage et dé-taillage, qui sont autant de manières de connaître, d'analyser et de comprendre le film et de "penser l'image en mouvement" (312).

Et, au final, il revient à Benjamin Léon de refermer ce fascinant double numéro en intégrant à la réflexion générale un espace contemporain pensé au-delà du cadre, par le biais d'une étude des dispositifs institutionnels et des espaces hybrides entre la "boîte noire" et le "cube blanc", de l'espace d'expo et de la scénographie (Huygue), de l'espace synesthésique, multidirectionnel et expérimental (Warhol) et du cinéma élargi et immersif (McClure). Et de conclure que ces reversements de l'espace sont des gestes performatifs qui font du corps du spectateur un cadre, compris comme un milieu et non plus comme une frontière, annonçant "l'interface homme-machine" de nos "réalités augmentées et virtuelles" (336).

Non des moindres, cette dernière ouverture discursive faisant boucle, elle incite à reprendre la lecture de *La Part de l'Œil* du début afin d'en approfondir le cadre.

Maïté Vissault

EXPOSITION/ESPACE/ CADRE, LA PART DE L'ŒIL, N° 33/34, 2019-2020,
Auteur.e.s : Julie Bawin, Peter Briggs, Anna Caterina Dalmasso, Christophe David, Alexandra de Séguin, Jérôme Glicenstein, Maud Hagelstein, Caroline Heering, Antony Hudek, Antoine Janvier, Jacinto Lageira, Thierry Lenain, Benjamin Léon, Carlos Lobo, Marlon Miguel, Catherine Perret, Natacha Pfeiffer, Frédéric Pouillaude, Marie Rebecchi, Mira Sanders, Gian Maria Tore.
21 × 29,7 CM, 83 ILLUSTRATIONS COULEUR ET 38 N/B, 360 PAGES
ISBN : 978-2-930174-52-5
39,00 €
WWW.LAPARTDELOEIL.BE

5 "La réalisation consiste à produire une œuvre, l'implémentation à la faire fonctionner" Nelson Goodman, *L'art en théorie et en action*, cité par Jérôme Glicenstein, "Ce que l'exposition fait aux œuvres d'art", op. cit., p. 15.

6 L'idée de l'exposition comme médium, si elle traverse bien toute l'étude de Glicenstein, est empruntée ici à la citation attribuée à Mathieu Mercier qui ouvre l'essai de Julie Bawin, *Ibid.*, p. 25.

7 C'est ainsi que Deligny nomme l'usage de la caméra et du film par les "présences proches". "Le camérer est une autre manière de garder des traces que celle des cartes, par la prise d'image-sons", ou encore "Camérer n'est pas filmer, dit-il, mais faire émerger les images en passe d'être perdues", Alexandra de Séguin, *Ibid*, p. 174.

8 Jean Rolin, La Clôture, Paris, P.O.L., 2002.

Conçu telle une miniature à la fois introspective, collective et participative destinée à mieux saisir et analyser un environnement spécifique, *L'Art & Ma Carrière* est un jeu de plateau qui propose à tout·e un·e chacun·e préoccupé·e par la prédominance du patriarcat, de s'identifier, le temps d'une partie, aux travailleuses du secteur artistique. Au travers de cette édition, élaborée avec le concours de personnalités exerçant en France, en Angleterre ou encore en Belgique, OLIVIA HERNAÏZ (°1985 ; vit et travaille à Bruxelles) signe un véritable manifeste en faveur de la diversité et de la tolérance, en mettant en exergue quelques-unes des nombreuses difficultés surmontées par les minorités de genre, incitant par là-même à lutter contre toutes les formes de stigmatisation.

L'ART & MA CARRIÈRE,
BOÎTE DE JEU CONTENANT PLATEAU ET ACCESSOIRES, IMPRESSIONS SUR PAPIERS CONTRECOLLÉES SUR SUPPORTS CARTONNÉS, 25 X 25 X 6 CM, ÉDITION ILLIMITÉE. PRÉCOMMANDE VIA LA PLATEFORME DE FINANCEMENT PARTICIPATIF ONLINE FR.ULULE.COM
SÉANCES PUBLIQUES DE JEU : L'ISELP LES 19 ET 20 SEPTEMBRE 2020

L'ART & MA CARRIÈRE

L'Art & Ma Carrière,
plateau et accessoires, impressions sur papiers contre-collés sur supports cartonnés, 25 x 50 x 1.5cm, édition limitée à 25 exemplaires, 2019 © Olivia Hernaïz

l'art même : *À partir du jeu de société mondialement connu,* Career, *développé dans les années cinquante par le sociologue et auteur de science-fiction américain James Cooke Brown (1921–2000), tu as réalisé une version actualisée, résolument orientée et politique, qui se place du point de vue de professionnelles évoluant dans le secteur des arts plastiques en Europe. Qu'est-ce qui t'a amenée à porter ton attention sur ce sujet désormais incontournable qu'est la sous-représentation des femmes dans le domaine d'activité qui est le tien ?*

Olivia Hernaïz : C'est en effet la toute première fois que je réalise un travail à propos des femmes, dans le monde de l'art, c'est un peu un *coming out* pour moi. Un des constats que nous pouvons faire aujourd'hui est la coexistence de deux sphères qui ne se rencontrent que trop rarement: d'un côté des femmes et des hommes "féministes " qui collaborent ensemble, de l'autre des hommes qui travaillent entre eux. Pourquoi ne faudrait-il s'entourer que de gens qui nous ressemblent ? Pour moi, cette situation est d'autant plus dramatique que, dans un secteur qui prône l'ouverture d'esprit, elle ne contribue qu'à creuser des sillons entre les individus. Que vaut le milieu artistique s'il participe de son plein gré à recréer des ghettoïsations de communautés ? Débuté en octobre 2018, ce projet s'inscrit dans une démarche personnelle qui s'est profondément enrichie au fil des témoignages, impactant de manière décisive le développement du jeu et son organisation actuelle.

AM : *À ce sujet, de quelle manière as-tu pensé cette adaptation collective, autrement dit, comment as-tu intégré à ta réflexion les centaines de partages d'expériences collectés ?*

OH : À l'origine, je souhaitais aborder la question de la carrière d'une femme artiste au travers des multiples situations qui peuvent jalonner le cours de son existence, tels que le double statut artiste/mère, le cumul d'emplois — professorat, commissariat d'exposition et/ou travail alimentaire — ou encore l'inscription ou non de son activité artistique dans un circuit marchand. Au fur et à mesure de l'avancement du projet, je me suis rendu compte que, sous cet angle, le contenu s'avérait quelque peu redondant, d'autant que j'étais amenée à rencontrer de plus en plus d'actrices aux profils divers qui souhaitaient également me faire part de leurs parcours personnels. À un moment donné, je me suis donc retrouvée à devoir effectuer des choix de carrières et c'est ainsi que se sont progressivement dessinés les sept parcours présents dans le jeu, que sont ceux de la professeure, la curatrice, la galeriste, l'artiste, la conservatrice, l'historienne de l'art et la médiatrice culturelle. L'intérêt de ce projet réside donc dans sa forme collaborative et participative car, par le jeu, j'invite les participant·e·s à emprunter plusieurs parcours de vie chronologiques qui interrogent tout à la fois les débuts professionnels, la conciliation entre vie personnelle et carrière, la fin de vie, avec ses succès et ses embûches, et qui sont autant de matières à discussion et à débat pour tenter d'aborder plus largement les grands enjeux sociétaux actuels.

Conforme à la pratique d'Olivia Hernaïz qui, bien souvent, convoque de manière implicite la participation du public, *L'Art & Ma Carrière* tente de révéler, le plus fidèlement possible, les dessous et travers de la réalité dans laquelle elle est circonscrite, en dépit des stéréotypes propres à la structure originelle du jeu qui impose, de fait, une relative disproportion dans l'attribution des gains au sein de chaque parcours afin d'en préserver l'équilibre global tout comme son aspect ludique. À cet effet et avec la collaboration de *Intersections of Care*[1], l'artiste a introduit un intermédiaire en la personne du·de la médiateur·trice qui, de part sa fonction, se doit de garantir un espace de jeu serein, respectueux et propice à la conversation au sein du groupe. Aussi, quelle que soit la formule gagnante choisie parmi les points d'Argent, de Bonheur et/ou de Gloire disponibles, les joueur·euse·s sont délibérément amené·e·s à exercer chacune des carrières proposées, à préférer parfois collaborer les un·e·s avec les autres ou faire cavalier seul, pour parvenir à remplir leur contrat de départ. L'octroi de cartes stratégiques *Réseau* et *Opportunité* viennent prêter main forte, tandis que l'*Éthique*, valeur essentielle dans le champ de l'art contemporain, s'immisce de temps à autre pour bousculer quelque peu les plans initialement établis. Poursuivant son ambition de proposer une expérience immersive et émancipatrice qui puisse être profitable à tou·te·s en offrant la possibilité à chacun·e de "se mettre dans la peau" d'une personne n'occupant généralement pas le devant de la scène, l'artiste a engendré une activité inédite de mise en lien destinée à un public mixte et intergénérationnel dans le but de faire évoluer les mentalités dans le monde de l'art, mais pas uniquement. Les dés sont jetés, c'est désormais à vous de vous en emparer !

Clémentine Davin

1 *Intersections of Care* est un projet de recherche en art mené par Florence Cheval et Loraine Furter. Pour en savoir plus : www.intersectionsofcare.net

SILENCIEUX ACTIVISME

Cette année 2020, RECTANGLE fait l'objet d'une double actualité, déterminante. D'abord, la parution, en février dernier, d'une édition revenant sur sept années de projets artistiques et curatoriaux. Ensuite, une importante exposition, *Hearts and Minds*, au Carriage Trade à New-York, au second semestre. Dans les deux cas, il s'agit pour le collectif de redéfinir son identité et de continuer à questionner ce qui l'obsède depuis le début: la tension entre l'objet artistique et les dispositifs de masse.

En 2012, Rectancle (fondé par Cédric Alby, Jérémie Boyard, Pierre-Pol Lecouturier et Xavier Pauwels) ouvre un espace éponyme au numéro 189 de la rue Emile Feron à Saint-Gilles. Après avoir expérimenté la gestion d'un *artist-run space* avec le projet Canal 20 au début de la décennie 2010, ils trouvent leurs nom et identité en s'installant sur le toit de l'atelier de Jérémie Boyard. Il s'agit, à l'époque, de mettre en scène des expositions qui soient visibles en permanence, tout en ayant une programmation et une gestion plus souple. Le format du panneau d'affichage de 244 x 366 cm s'impose alors comme la contrainte et le caractère même du projet. Chaque artiste invité a pour nécessité de réaliser une image qui soit vue en permanence par des regards habitués à ce que ce dispositif soit lié à un imaginaire publicitaire. Martin Belou, à l'époque investi dans l'*artist-run space* De la charge et dont la pratique relève de questionnements propres à la sculpture, est le premier convié : son projet *The Creator has a Masterplan* consiste en une photographie d'un fragment minéral issu du bâtiment qu'il restaure à ce moment-là. D'autres joueront directement avec le dispositif du *billboard.* C'est notamment le cas de Nicolas Bourthoumieux qui, en 2014, présente une photographie en noir et blanc du visage tuméfié de l'un de ses amis venant de se faire agresser. Que nous dit cette image de grand format exposée dans l'espace public ? Nous reviendrons sur cette interrogation. Enfin, le format affiche est bientôt accompagné d'une véritable exposition au sein de l'atelier accueillant le dispositif sur son toit. Après quelques hésitations des membres du collectif, l'image publique est alors combinée à un format d'exposition plus classique, comme un dialogue entre deux types de visibilités.

Lorsque l'on questionne les membres de Rectangle (aujourd'hui composé de Amandine Faugère, Aline Melaet, Pierre-Pol Lecouturier et Xavier Pauwels) sur ce dispositif du panneau d'affichage, ils insistent sur leur intérêt pour l'idée de *soft power* inhérent à la propagande et en arrivent, rapidement, à citer le fondateur moderne de cette logique : Edward Bernays. Ce dernier, neveu de Freud et figure déterminante du XXème siècle, est celui à qui l'on doit la combinaison des imaginaires marchands et politiques. Auteur notamment de *Propaganda* (1928), Bernays a ouvert une brèche dans le champ des questionnements esthétiques longtemps délaissés par les artistes au profit des acteurs du capitalisme. Toutes ses idées tournent autour de celle consistant à contrôler l'imaginaire et l'opinion des masses, et cela passe, notamment, par les outils de communication que sont la radio, la télévision, et, bien sûr, l'affichage public. Rectangle, nous l'avons bien compris, reprend à son compte ces idées pour les déplacer. Nous retombons alors sur la question que nous nous posions à propos de la photographie de Nicolas Bourthoumieux : que devient une œuvre à partir du moment où elle ne s'adresse pas uniquement à un public de connaisseurs, mais à la foule des passants ? Force est de constater que cette question a des antécédents au sein de l'histoire de l'art : c'est celle-là même qui, notamment, sépare les iconophiles des idolâtres[1]. D'un côté se trouverait une communauté d'individus ayant intellectualisé les potentialités et limites de l'image qui leur fait face, de l'autre se tiendrait une foule fantasmant l'objet à partir de postulats totémiques ou animistes. D'un côté, le public moderne de l'art, de l'autre, la masse désirante des consommateurs.

Rectangle le répète, leur public était tout autant celui des habitués des événements artistiques que celui des passants et des habitants du bas de Saint-Gilles. Lorsque nous étudions l'édition retraçant les sept premières années du collectif, nous comprenons que le *billboard*, tel qu'il a été utilisé par les différents artistes s'étant succédé rue Emile Feron, rejoint finalement un dispositif imaginaire archaïque que seul peut-être le cinéma sut restaurer. Georges Didi-Huberman, dans ses études sur l'historien de l'art Aby Warburg, en est venu à réfléchir aux formes préhistoriques de divination. Après une étude des pratiques babylonienne et assyrienne qui se servaient des foies d'animaux comme d'une base magique à analyser, l'auteur, à la suite de Platon, en vient à comprendre toute image comme étant en tension vers le futur[2]. L'idée est simple : contempler des images, c'est contempler l'avenir. Et l'image d'avenir par excellence est celle qui nous fait lever les yeux. Ce sont, tout d'abord, les oiseaux qui volent dans le ciel quadrillé puis décrypté par l'augure, mais ce sont aussi les *tables* de divination de l'haruspice qui, une fois analysées, deviennent *tableaux* de compréhension du monde. Se catégorisent alors, au fur et à mesure des siècles, plusieurs typologies d'images. Celle que l'on glisse dans sa poche est celle que l'on s'approprie, que l'on regarde à notre hauteur, qui est-à notre dimension et avec laquelle s'ouvre un dialogue. Mais celle, de grande taille, monumentale, que l'on contemple apposée sur un panneau d'affichage délivre, quant à elle, éternellement, un message transcendant. Nous le répétons, c'est cela la puissance de la propagande, et c'est donc aussi l'origine magique des images. En effet, une image violente, sexuelle, dépassant les tabous, si elle est acceptable au sein du musée, devient en revanche choquante lorsque donnée à voir dans cette dimension de l'espace public car elle y devient discours sur notre avenir commun. Elle s'oppose, alors, non à un imaginaire strictement individuel, mais à notre façon de nous représenter nos utopies politiques et sociales.

Dans un texte que l'on retrouve dans l'édition *Rectangle 2012-2018*, le curateur Tom Viene évoque le film *Three Billboards : Les Panneaux de la vengeance* (Martin McDonagh, 2017). Dans ce film, Mildred Hayes (interprétée par Frances McDormand) se sert de trois panneaux publicitaires au bord d'une route pour affirmer que, sept mois après le viol et le meurtre de sa fille, la police n'a toujours pas fait son travail afin de trouver le coupable. Tom Viene rapproche ce film du projet de détournement du panneau publicitaire réalisé par Rectangle. Alors que le film de McDonagh exerce un déport des questions judiciaires dans l'espace commun, Rectangle semble produire un geste similaire pour l'art. Les artistes-curateurs qui composent le collectif ont grandi dans un monde gouverné par les media de masse et, comme beaucoup d'autres artistes de cette génération, ils se demandent si l'art doit demeurer voué à un public restreint ou s'ouvrir à la masse. User du *billboard*, c'est alors user de l'outil de la propagande pour court-circuiter la pauvreté des images qui y sont habituellement représentées, au profit d'images artistiques. Remplacer des productions unilatérales au profit d'images polysémiques. Annoncer un autre avenir : en 2013, les artistes de Rectangle désignaient leur geste comme étant de l'"activisme silencieux."

Le projet de la rue Emile Feron ayant pris fin en 2017, Rectangle s'est tourné vers des activités curatoriales plus classiques mais qui gardent en germe ces mêmes réflexions. C'est dans cette continuité qu'ils abordent leur prochain projet : l'exposition *Hearts and minds* qui aura lieu courant 2020 au *Carriage Trade* à New York. Le titre fait référence à la stratégie américaine durant la Guerre du Vietnam consistant à gagner le conflit par le biais d'un immense effort de propagande. Au sein de l'exposition se trouveront trois catégories d'objets : des œuvres fondamentalement pop, d'autres remettant en cause l'imaginaire capitaliste, et des images d'archive. La lutte pour l'éducation des masses, la lutte pour la structuration de son imaginaire et de ses possibles, se retrouve, ici, poussée plus avant. Plutôt que de la conceptualiser à partir de l'unique dispositif du panneau publicitaire, elle est étendue à différentes actions qui, toutes, tentent de jouer avec les différents aspects de la colonisation capitaliste. L'archive devient un constat validant la lutte, l'imaginaire pop devient une ironisation critique de nos désirs consuméristes, lorsque les œuvres critiques, quant à elles, deviennent des porte-étendards. Dan Graham croise Torimitsu et le Roi Baudouin. Le collectif Rectangle, lui, au fur et à mesure des années, affirme ses choix conceptuels comme nécessaires pour la décennie qui vient : repenser les usages discursifs et les territoires imaginaires du capitalisme, voilà l'un des grands enjeux de sa production à venir.

Jean-Baptiste Carobolante

SAM STEVERLYNCK ET TOM VIAENE, *RECTANGLE 2012-2018*
128 PAGES
COUVERTURE : PABLO HELGUERA, *ARTOONS. VOLUME 3*, 2010
DESIGN : STUDIO BOOKWORM, FABRICE DEHAESELEER & ALINE MELAET
ISBN 978-2-8052-0497-5
20 EUROS

1 Voir notamment W.J.T. Mitchell, *Iconologie* [1986], Paris, Amsterdam/ Les Prairies ordinaires, trad. M. Boidy et S. Roth, 2018, partie III ; et Marie-José Mondzain, *Images, icône, économie*, Paris, Seuil (L'Ordre philosophique), 1996.

2 Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, Paris, Minuit (Paradoxe), 2011, p.38.

BLANCHE ENDIVE

Vue de l'exposition *Blanche Endive*,
Espace Le Carré, Lille © Paolo Codeluppi, 2019

Grégoire Motte et Gabriel Mattei,
Blanche Endive - Elle invente les bas en chicorée, Drame lyrique en 4 actes,
Éditions Les Commissaires Anonymes, 2019

Le livret/partition du drame lyrique *Blanche Endive – Elle invente les bas en chicorée*[1] est introduit par ces deux phrases, particulièrement factuelles et inhabituelles dans un ouvrage publié par une maison d'édition dédiée à l'art contemporain : "Blanche Endive a été écrit par le compositeur et chef d'orchestre GABRIEL MATTEI (°1975, partage ses activités entre Strasbourg et Bruxelles) pendant l'hiver 2018-2019 à partir d'un livret de l'artiste GRÉGOIRE MOTTE (°1976, Lille ; vit et travaille à Bruxelles), rédigé en parallèle à la composition musicale, et en vers libres. Reprenant des thèmes centraux à l'imaginaire de Motte, qui en est le commanditaire, la composition s'articule autour de quatre histoires entremêlées pour former une pièce courte pour chœur d'enfants à deux voix, accordéon, piano, dessertine, épinette des Vosges et deux chanteurs/récitants."

"On y comprend plus rien! Que fait ce cachalot échoué sur la plage de Calais?"

Ce texte d'introduction, écrit dans le style d'un commentaire musicologique, avec un ton à la fois expert et vulgarisateur comme s'il accompagnait un disque ou un concert de musique classique, se termine comme suit, toujours aussi factuel et distant : "Le premier enregistrement de *Blanche Endive* a eu lieu en mai 2019 avec la participation des chœurs d'école primaire de l'école de musique Lille Centre menés par la cheffe de chœur Mélodie Delannoy, et sous la direction de Gabriel Mattei."[2]

Étrange objet que cette édition, qui possède les particularités d'une partition fonctionnelle : tailles des portées lisibles, "tournes" de pages situées pour ne pas interrompre les interprètes, grand format pour pupitre, et surtout écriture musicale précise et de facture classique.

Les histoires qui y sont racontées sont celles d'un folklore bizarre, femmes qui se teignent les jambes de chicorée, histoire de parachutes et d'amour échouées, arguments d'un drame sentimental empruntant autant à la Seconde Guerre Mondiale qu'au périple d'un troubadour mythique (Jaufré Rudel) épris d'une princesse orientale qu'il n'a jamais rencontrée (La Princesse Lointaine), péripéties d'un artiste tentant d'obtenir l'empreinte d'une jambe parfaite du corps-même de Miss Valenciennois (qui deviendra Miss France et ne donnera plus de nouvelles), moulage raté lui laissant sur les bras un volume informe en silicone dont il tirera un tampon encreur, autorisant la reproduction à l'infini de l'empreinte digitale du gros orteil gauche de la Miss. Ici les chansons n'ont pas de références trop éloignées : elles racontent d'abord, dans une tradition qui est celle de la pop, et avant elle de la chanson réaliste, des histoires, histoires d'amour et d'inventions, légendes et aventures personnelles de l'artiste Grégoire Motte.

Alors qu'est-ce que cette publication vient faire dans le monde feutré de l'art contemporain francophone, plutôt avide de connaissances et de raretés intellectuelles, de dispositifs théoriques complexes ? J'ai longtemps cherché des similitudes avec d'autres œuvres : chorales d'Ornette Coleman improvisées avec ses voisins de Soho, oratorios pour chœurs d'enfants et big band de Carla Bley ou Uri Caine, inventions pléthoriques pour non-musiciens dans la lignée de John Cage et de Fluxus, sets d'improvisation entre tous types de musiciens de Simon Ripoll-Hurier, chansons mises en scène de Julie Vayssière, suites du *Parsifal* par Rodney Graham, en passant outre les nombreux artistes qui usent des possibilités graphiques de la musique contemporaine et de son interprétation. Tout cela fait de *Blanche Endive* un OVNI éditorial et musical, sans lien direct avec une production récente dans le champ des arts visuels, tant il peut être utilisé par des chœurs de jeunes débutants[3].

Car justement il ne s'agit pas d'un opéra ou d'une performance, *Blanche Endive* est d'abord fait pour être partagé : c'est de la musique à écouter et peut-être à interpréter à la maison, déchiffrable par tout instrumentiste amateur, des chansons mémorisables instantanément par un enfant. En cela cette partition est une invitation à construire un cabaret improvisé. Car ici l'outil sollicite la participation du lecteur/interprète d'une part, mais aussi le compositeur et l'artiste lui proposent de rentrer dans une histoire qui, comme un conte pour enfant, en appelle au mythe, à un tragique qui emprunte autant au désastre qu'au cocasse. La musique se donne bien pour but d'être désinhibante, le rapport à toute complexité savante est évité par une autodérision faite de lectures parodiquement grandiloquentes, lesquelles succèdent aux jingles, ballades et motifs enjoués[4]. Objet simple et appropriable, il esquive donc les effets de dénomination aux "non-musiciens", au "populaire", pour offrir ni plus ni moins qu'un dispositif de dramaturgie. Alors *Blanche Endive* est une entreprise de désacralisation, dans le sens où dans son texte et dans sa forme (écrite et enregistrée), elle ne contient aucun facteur d'intimidation. Alors sous certains aspects *Blanche Endive* est une œuvre régressive ; et à l'enchainement naturel qui semble s'opérer entre les récits et les parties chantées, on pense à ces 45 tours qui racontaient des histoires, et dont il fallait tourner les pages du livret au son d'une clochette.

Sans surprise, les thématiques du texte renvoient à une géographie localisée (le nord de la France et la Belgique par le biais de la chicorée) et emploient divers "mythèmes" (des capsules de significations mythiques, parfois paradoxales, selon Lévi-Strauss) qui sont susceptibles de toucher et réunir les auditeurs/lecteurs : rituels de déguisement, de parure, princesses anciennes ou de concours, stars et figures de dévotion, aliments transformés, quêtes infinies, alchimie des matériaux, parties anatomiques fétichisées, voyages initiatiques, culte de la beauté ou de l'amour pur, performativité du verbe, j'en passe[5]… Le drame lyrique doit renvoyer à un univers plastique, sculptural, trivial, parce qu'il raconte des expériences de vie réelles ou imaginaires. Assemblage surréaliste sans décor ni costume ou notes de mise en scène, c'est donc un fantasme d'œuvre d'art totale, l'inverse inconscient, le revers amusé, de l'opéra classique, du grand œuvre.

Et parce que les histoires de Grégoire Motte sont chargées de mythèmes, elles pouvaient générer simultanément une création musicale et une exposition. Les histoires étaient en effet propices à la fabrication et l'emprunt de signes tangibles, permettant à l'artiste d'invoquer tous les mécanismes de la transsubstantiation et ses dérivés : transformation magique d'un objet banal en fétiche (par l'écrit, le geste ou la parole), assemblages d'objets récupérés, mises en scène sentimentales de traces, jeux désacralisant et/ou re-sacralisant de figures de dévotion, etc. Ici il remet en cause la figure traditionnelle et édulcorée de l'artiste-créateur car le résultat est nourri de sa propre vie et de son environnement direct. Alors la "transcendance" (le mot est fort mais le mécanisme est trivial) s'effectue grâce au verbe, en prenant son origine dans les fictions familières et les anecdotes autobiographiques.

Bref, nous parlons maintenant d'une partition qui fait office de catalogue : inventaire dont le style et le propos s'associent aux productions de l'artiste plasticien/écrivain et à la collecte d'objets et d'œuvres[6]. Nous parlions de chansons réalistes faciles, il s'agit maintenant de musique d'exposition, une forme accordée à un contexte et vice-versa. Et à la musique d'être diffusée dans l'espace d'exposition, à partir d'une borne construite pour l'occasion et sculpture nouvelle de Motte : imitation pauvre du mobilier interactif d'écomusée ou d'église, au fond reliquaire pour photo dédicacée de Miss France et endive.

Au final, le projet *Blanche Endive* (son drame lyrique, son exposition) emberlificote le spectateur dans un ensemble juxtaposant musique, écriture et objets, il transforme et illustre autant les situations imaginaires que des anecdotes vécues. Mais quel serait le but d'un tel travail si ce n'était, peut-être, de déplacer toujours ailleurs, et plus proche du spectateur, l'usage des mythes ? Et surtout de créer des outils pour absorber et transvaser, de lieu à lieu, de personne à personne, les expériences et les désirs individuels ?

Damien Airault

1 *Blanche Endive*, drame lyrique aux éditions Les Commissaires Anonymes, 2019.

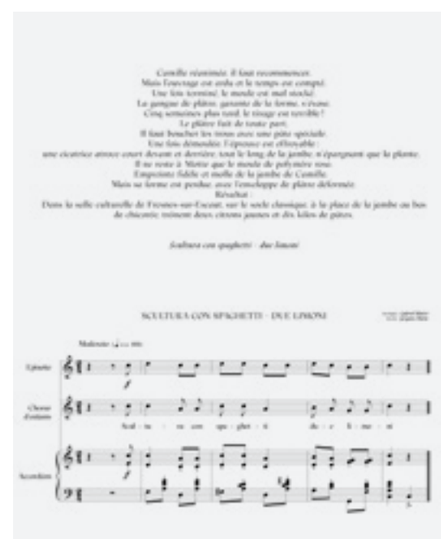
2 La pièce est entièrement écoutable ici : www.duuuradio.fr/episode/blanche-endive. Mattei et Motte ont précédemment collaboré pour la performance chantée *Lanquan li Jorn Son Lonc en May*, réalisée dans le cadre du Festival Hors-Piste du Centre Georges Pompidou en 2017.

3 Les éditions de Commissaires Anonymes ont auparavant joué sur le statut de leurs publications dans une autre collaboration avec le compositeur Gabriel Mattei : le *Ghettopéra* que l'on peut télécharger sur leur site internet.

4 Les accents folkloriques et les citations, le travail avec tous types d'interprètes, sont bien des particularités du travail du compositeur Gabriel Mattei, très influencé par les œuvres modernes du Groupe de Six. On jettera un œil à son site internet (www.gabrielmattei.eu), ses collaborations avec Luigi Coppola et sa composition pour "foule" et le carillon de la flèche de la Place St Michel à Bordeaux. Le chef d'orchestre travaille actuellement sur une composition pour orchestre d'harmonie et orgue de barbarie intitulée *Rondo concertant* à paraître fin 2020.

5 L'emploi de mythèmes est le propre des contes et des récits mythologiques et religieux. Ils constitueraient une constante anthropologique.

6 J'ai eu le plaisir d'être le commissaire de cette exposition personnelle de Grégoire Motte, intitulée elle aussi et évidemment *Blanche Endive*. Elle a eu lieu à l'Espace Le Carré de Lille du 15 novembre au 2 février dernier et comprenait des œuvres de Julien Baete, Enrico Baj, Véronique Boudier, Aline Bouvy, stanley brouwn, Georges Clairin, Dialogist-Kantor, General Idea, Marc Quer, Julie Vayssière, Otto Zitko et bien sûr Grégoire Motte ainsi que quelques curiosas comme une édition ancienne de *La princesse lointaine* d'Édmond Rostand ou une série de photographies dédicacées des principaux héros du soap opera Santa Barbara.



Extrait du livret *Blanche Endive* (récitatif et chanson *Scultura con spaghetti - Due Limoni*)

GRÉGOIRE MOTTE & GABRIEL MATTEI, *BLANCHE ENDIVE*
48 PAGES
30×32 CM, BROCHAGE 2 AGRAFES
DATE DE PARUTION : SEPTEMBRE 2019
ISBN : 978-2-9552936-6-9
LES COMMISSAIRES ANONYMES EN COÉDITION AVEC ESAAA ÉDITIONS (DANS LE CADRE DU PROGRAMME DE RECHERCHE DE L'ÉCOLE SUPÉRIEURE D'ART D'ANNECY ALPES, DSRA DE GRÉGOIRE MOTTE).
15 EUROS

LE TEMPS DES COMMISSAIRES

Que s'est-il passé sur le terrain des arts plastiques à Liège et dans sa région entre 1980 et 2000 ? C'est la question à laquelle tente de répondre *Le temps des commissaires. Un panorama des arts plastiques au Pays de Liège de 1980 à 2000.* Réalisé sous la direction de Marc Renwart, l'ouvrage a été publié dans le cadre d'une exposition éponyme qui eut lieu au CWAC[1]-La Châtaigneraie de Flémalle l'hiver dernier.

Le temps des commissaires, Galerie l'A. 1.
Jean Clareboudt, *Ciel* (Installation),
1981.Photographies, 7 x 14,5 x 23 cm. 2.
Marthe Wéry, Sans titre,
1975. Papier, 29 x 38, 5 cm.

En ce temps, la situation économique de Liège était catastrophique faillite des finances communales, délitement d'une sidérurgie qui avait fait pendant près de deux siècles la prospérité de la région... Sur le plan culturel, le caractère dynamique et novateur des acteurs présents dans la création et, de façon plus générale, dans tous les domaines intellectuels se heurtait à l'immobilisme des institutions. C'est donc en résistance au passé, au contentement de soi et au sentiment d'impuissance que la scène artistique s'est alors développée. Animée par des personnalités fortes et attachantes, elle paraissait assez solidaire et ouverte à toutes les collaborations. En dépit des difficultés ambiantes dont beaucoup d'acteurs souffraient, elle mélangeait les découvertes et l'amitié, l'utopie et le système D, l'art et la vie. Nous avons vécu à Liège jusqu'en 1990 et cet ouvrage, peut-être parce qu'il se présente essentiellement comme une compilation de faits, de dates, de lieux, de noms et d'extraits de presse, ne rencontre pas le souvenir que nous avons de cette époque, à savoir un foisonnement d'initiatives qui se heurtaient à de nombreux obstacles mais parvenaient à exister en pratiquant l'art de la diagonale, le mouvement du cavalier au jeu d'échecs.

Deux auteurs ont été invités à fournir un texte en introduction à l'ouvrage. Dans celui qu'elle signe, Julie Bawin précise la définition du "commissaire" dans le domaine artistique et s'attache plus particulièrement à celle d'"artiste commissaire" (dans le cadre liégeois la galerie l'A) et de "commissaire artiste" (le 251 Nord). Celui d'Alain Delaunois, plus subjectif, s'attarde sur les événements et les personnalités qui l'ont marqué pendant ces deux décennies. Le livre est divisé en chapitres regroupant différents organismes ou personnalités. Le premier a pour objet les *"dictateurs"*. Fort heureusement le terme est placé entre guillemets, mais il n'en reste pas moins que la subtilité de la dénomination nous échappe. On y trouve un texte fort intéressant de Jacques Charlier datant de 1972 et appelant à la création d'un centre de production et d'information d'art contemporain à Liège. Ce document résume à la fois l'implication de l'artiste, la situation d'alors de l'Europe, la Belgique et la Wallonie vis-à-vis de l'art contemporain, propose et détaille une manière d'y remédier. Le travail réalisé par Art/Actualité dans les locaux de l'Académie des Beaux-Arts dès l'année suivante s'en inspirera largement. L'association est d'ailleurs présente dans la section ainsi que l'Association Art Promotion. Ces deux structures étaient animées par des personnalités lumineuses, celles de Nicole Forsbach et de Manette Repriels, qui déployaient une énergie et un enthousiasme communicatifs (et certainement pas dictatorial). La classification se poursuit avec un *passeur*, le Cirque Divers, des commissaires *structurés* (Galerie l'A, Espace 251 Nord, Centre wallon d'art contemporain "La Châtaigneraie", Espace Flux, Les Brasseurs), entendant par-là "ceux qui se sont dotés d'un statut et d'un lieu fixe" (mais peut-on vraiment parler de statut quand on sait que la plupart ont fonctionné avec plus de passion que d'argent ?). Le chapitre suivant s'attache aux *institutionnels* (Mamac et Centre Culturel de Marchin), viennent ensuite les *occasionnels* (Daniel Dutrieux, Jean Spiroux-Mathieu, La Maison d'images/José Strée), et enfin les *spécialisés* (Philarmonie/Denise Biernaux et Villa Pelsser/Wolfgang Schulte-Liana Zanfrisco). Cette classification nous pose problème car elle associe dans une même catégorie des projets très différents tant du point de vue de l'ampleur, de l'engagement ou de la résonance sur la scène locale, nationale et internationale de l'art. L'inventaire fait aussi preuve d'une omission de taille : l'action menée par Nadia Vilenne[2].

MARC RENWART (SS. LA DIR.),
LE TEMPS DES COMMISSAIRES. UN PANORAMA DES ARTS PLASTIQUES AU PAYS DE LIÈGE DE 1980 À 2000,
CENTRE WALLON D'ART CONTEMPORAIN "LA CHÂTAIGNERAIE"
ÉDITIONS YELLOW NOW/ CÔTÉ ARTS, 2019. 264P.
ISBN: 9782873404529. 24€

Chaque institution ou personnalité ainsi retenue a été conviée à présenter le rôle qu'elle a joué pendant ces deux décennies. Cet espace aurait pu leur permettre d'apporter un regard analytique ou de faire revivre l'un ou l'autre moment clé, c'est rarement le cas. Quelques-uns apportent toutefois un point de vue particulier. Ainsi, Lino Polegato livre un éclairage intéressant sur la naissance de l'Espace Flux. Françoise Safin raconte comment, à partir de sa position de conservatrice au Mamac, elle a accompagné différentes initiatives et en a suscité d'autres. Elle insiste aussi sur les nombreuses collaborations croisées qui existaient alors entre les différents acteurs de la scène artistique liégeoise. Daniel Dutrieux retrace ses différents projets et André Stas décrit le fonctionnement — avec des bouts de ficelle — de la galerie du Cirque Divers. On trouve encore dans l'ouvrage trois cahiers photographiques en couleur. Il s'agit plus souvent de reproductions d'œuvres que de témoignages ayant trait aux différentes expositions ou manifestations. Tel qu'il existe, cet ouvrage ne peut que susciter l'interrogation quant à son statut qui n'est ni celui d'un catalogue, ni d'une analyse historique, mais bien d'un inventaire brut. Tous ces éléments seront utiles aux historiens de l'art mais, dans cette perspective, la présence d'un index des personnes, des lieux, des dates et des événements eut été opportune.

Colette Dubois

1 Centre wallon d'art contemporain "La Châtaigneraie", *Le temps des commissaires. Un panorama des arts plastiques au Pays de Liège de 1980 à 2000*, du 16 novembre 2019 au 19 janvier 2020, 19 Chaussée de Ramioul, 4400 Flémalle – www.cwac.be

2 Nadia Vilenne anime la galerie Cyan de 1988 à 1998 puis ouvre, avec Jean-Michel Botquin, l'actuelle galerie Nadja Vilenne dont le travail avec les artistes est remarquable et le retentissement international, incontestable.

LE MOTIF STRABIQUE EN PEINTURE

Comment lire, décrypter la divergence oculaire qu'affichent certains portraits ? Comment interroger la portée et la fonction de ce que Nathalie Delbard nomme le motif strabique ? Dans son essai *Le Strabisme du tableau. Essai sur les regards divergents du portrait*, l'auteure — professeure en arts plastiques à l'Université de Lille — épingle au cas par cas des portraits affectés par une division du regard et dégage, à partir du cas singulier, minoritaire du strabisme, une histoire alternative des œuvres d'art qui annonce la modernité.

NATHALIE DELBARD,
LE STRABISME DU TABLEAU. ESSAI SUR LES REGARDS DIVERGENTS DU PORTRAIT, DE L'INCIDENCE ED.,
128 P., 22 EUROS.

Son essai s'ancre dans une phénoménologie d'une expérience esthétique particulière : le trouble éprouvé face à des tableaux qui dérogent aux conventions de la représentation, à la perspective monofocale. Dès lors que le motif strabique n'est interprété, ni comme l'indice d'une maladresse, d'une gaucherie stylistique, ni comme le reflet d'un défaut anatomique du modèle, comment dégager l'intention picturale qui préside à un tel motif ? Etudiant sa présence dans les tableaux des primitifs flamands du XVème siècle (Van Eyck, Petrus Christus…), dans certaines œuvres picturales des XVème et XVIème siècles italiens (Botticelli, Leonardo da Vinci, Raphaël, Bronzino…) et enfin dans les créations de Manet, Nathalie Delbard perçoit dans le strabisme du portrait un choix esthétique qui induit un strabisme du tableau en son ensemble, un strabisme de la représentation qui annonce la modernité.

Face à la divergence oculaire de *L'Homme au turban rouge,* un autoportrait de Van Eyck, du *Portrait d'un jeune homme* de Bronzino, le spectateur fait l'épreuve d'une volée en éclats du système perspectif, d'une schize qui contrevient à l'idéal d'une perspective centrale unifiée. La divergence oculaire (qu'elle soit légère ou prononcée) engage un dispositif du déséquilibre dès lors qu'un œil du personnage représenté interpelle le spectateur tandis que l'autre œil est absorbé dans la contemplation. Si, dans certains cas, l'interprétation iconographique du strabisme pose ce dernier en signe d'une élévation vers le divin, dans d'autres cas, ce que les Italiens appellent le "strabismo de Venere", le strabisme de Vénus traduit la sensualité associée à la "coquetterie dans l'œil" ou un mouvement d'introspection.

Le coin relevé de l'œil ou du sourire de la Joconde révèle à même le corps le mouvement de l'esprit, des passions, des aspirations. Il n'est de corps, que de corps parlant. Le voir est affaire de traduction. D'une part, traduction de la fonction remplie par le strabisme, d'autre part, traduction de l'économie générale de la composition. Le tableau met alors en scène l'équivalent pictural du contrepoint musical. En effet, la division de l'œil se prolonge parfois dans la division formelle de la composition. Cette dernière peut prendre la forme d'une dialectique entre l'impassibilité des visages et le dynamisme placé dans les accessoires, les vêtements : c'est cette dialectique que, dans le sillage d'Aby Warburg, Georges Didi-Huberman voit à l'œuvre dans les tableaux de Botticelli (*La Naissance de Vénus*). Dans "la logique contrapuntique", "chaque œil fait "contre-point" à l'autre".

Le motif strabique, Nathalie Delbard le questionne dans un cadre herméneutique, à l'intérieur d'une conception interprétative attentive aux intentions du peintre et aux dispositions esthétiques. Elle montre combien la portée de l'asymétrie oculaire se voit également dictée par l'époque, le mouvement esthétique dans lequel elle s'inscrit. Elle ne remplit pas la même fonction dans la peinture des primitifs flamands qui, refusant l'idéalisation, privilégient le "réalisme individualisant" et dans l'art italien du Quattrocento porté par un canon idéalisant. La présence du même motif répond à des schèmes d'activation et d'intention divergents : si dans tel tableau de Raphaël (par exemple le *Portrait de Tommaso Inghirami*), le strabisme prononcé exprime l'orientation d'un œil tourné vers le divin, vers le transcendant, si dans le *Saint Jean-Baptiste* de da Vinci, "la dissociation du regard de Saint Jean-Baptiste traduit très directement un tel mouvement de la terre vers le ciel" — une élévation, un cheminement vers le divin appuyé par le doigt levé du prophète —, dans le tableau *Héraclite pleurant* de Rubens, l'écartèlement du regard ne manifeste plus un élan vers le Très-Haut mais les tourments d'une intériorité. Sous le strabisme, il s'agit de lire autre chose. De voir le plan qui le sous-tend, la logique qu'il incarne.

La pierre de touche des thèses de Nathalie Delbard, c'est le tableau *Portrait d'un jeune homme* de Bronzino qui la fournit. Loin de se cantonner aux yeux, le strabisme essaime dans le tableau. La contagion du motif touche les autres parties du visage, le reste de la toile. Voir, c'est voir double, dé-voir, transcender les évidences, capter des yeux disséminés, représentés par exemple sous la forme de bagues qui entrent en correspondance avec les yeux du modèle (Veneto, Van Clève…). Au-delà de l'espace pictural, la dissémination du strabisme atteint le spectateur, engageant un nouveau rapport avec lui : décentrant le spectateur, brisant la vision synthétique, la stabilité perceptive, elle préfigure la modernité dont, nous dit l'auteure, un des signes distinctifs est "l'instabilité de la place du spectateur".

Véronique Bergen

LIEUX D'ART CONTEMPORAIN

soutenus par la Fédération Wallonie-Bruxelles

En raison des circonstances exceptionnelles causées par la crise sanitaire du Covid-19, la rédaction a été dans l'obligation de réduire l'agenda aux seules coordonnées des lieux d'art contemporain, ces derniers étant dans l'impossibilité de communiquer avec précision le calendrier de leurs prochaines activités. Les lecteurs sont donc invités à consulter régulièrement leur site internet pour se tenir informés de leur programmation.

iMAL, Le grand atrium et le foyer,
6 Mars 2020 (panel discussion *When science meets art*)
© iMAL

BRUXELLES

ALMA SARIF
90 CHAUSSÉE DE FOREST, 1060 BRUXELLES
WWW.ALMASARIF.ORG

ARTCONTEST
WWW.ARTCONTEST.BE

ASSOCIATION ANGELINNA
690 CHAUSSÉE DE WATERLOO, 1180 BRUXELLES
WWW.ANGELINNA-BXL.BE

ATELIERS MOMMEN
37 RUE DE LA CHARITÉ, 1210 BRUXELLES
WWW.ATELIERSMOMMEN.COLLECTIFS.NET

CCINQ
116 RUE DU MARCHÉ AUX HERBES, 1000 BRUXELLES
WWW.C5SPACE.COM

CENTRE DU FILM SUR L'ART
19F AVENUE DES ARTS, 1000 BRUXELLES
WWW.CENTREDUFILMSURLART.COM

COHERENT
59 RUE KEYENVELD, 1050 BRUXELLES
WWW.COHERENT-BRUSSELS.COM

CUNST LINK
154 RUE THÉODORE VERHAEGEN, 1060 BRUXELLES
WWW.ARTISTCOMMONS.NET/CUNSTLINK

ESPACE PHOTOGRAPHIQUE CONTRETYPE
4A CITÉ FONTAINAS, 1060 BRUXELLES
WWW.CONTRETYPE.ORG

iMAL / CENTER FOR DIGITAL CULTURES AND TECHNOLOGY
30 QUAI DES CHARBONNAGES, 1080 BRUXELLES
WWW.IMAL.ORG

E² / STERPUT
122 RUE DE LAEKEN, 1000 BRUXELLES
WWW.GALERIE-E2.ORG

FONDATION THALIE
15 RUE BUCHHOLTZ, 1050 BRUXELLES
WWW.FONDATIONTHALIE.ORG

ISELP
31 BOULEVARD DE WATERLOO, 1000 BRUXELLES
WWW.ISELP.BE

LA PART DU FEU
177 RUE DE L'HÔTEL DES MONNAIES, 1060 BRUXELLES
WWW.FACEBOOK.COM/LAPARTDUFEU

LE BOTANIQUE / CENTRE CULTUREL DE LA FEDERATION WALLONIE-BRUXELLES
236 RUE ROYALE, 1210 BRUXELLES
WWW.BOTANIQUE.BE

LE SALON D'ART
81 RUE DE L'HÔTEL DES MONNAIES, 1060 BRUXELLES
WWW.LESALONDART.BE

MAISON DES ARTS
147 CHAUSSÉE DE HAECHT, 1030 BRUXELLES
WWW.LAMAISONDESARTS.BE

MAD - HOME OF CREATORS
10 PLACE DU NOUVEAU MARCHÉ AUX GRAINS, 1000 BRUXELLES
WWW.MAD.BRUSSELS/EN

MAISON DES ARTS ACTUELS DES CHARTREUX / MAAC
26-28 RUE DES CHARTREUX, 1000 BRUXELLES
WWW.MAAC.BE

MIMA MILLENNIUM ICONOCLAST MUSEUM OF ART
39-41 QUAI DU HAINAUT, 1080 BRUXELLES
WWW.MIMAMUSEUM.EU

PLAGIARAMA
690 CHAUSSEE DE WATERLOO, 1050 BRUXELLES
WWW.PLAGIARAMA.COM

ROOM ASBL
254 CHAUSSEE DE FOREST, 1060 BRUXELLES
WWW.254FOREST.BE

THE ISLAND
69 RUE GÉNÉRAL LEMAN, 1040 BRUXELLES
WWW.ISLANDISLAND.BE

WIELS, CENTRE D'ART CONTEMPORAIN
354 AVENUE VAN VOLXEM, 1190 BRUXELLES
WWW.WIELS.ORG

68 SEPTANTE
WWW.6870.BE

HAINAUT

BPS22 / MUSEE D'ART DE LA PROVINCE DE HAINAUT
22 BOULEVARD SOLVAY, 6000 CHARLEROI
WWW.BPS22.BE

CENTRAL / CENTRE CULTUREL RÉGIONAL DU CENTRE
17-18 PLACE JULES MANSART, 7100 LA LOUVIÈRE
WWW.CCRC.BE

CENTRE DE LA GRAVURE ET DE L'IMAGE IMPRIMÉE DE LA FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES
10 RUE DES AMOURS, 7100 LA LOUVIÈRE
WWW.CENTREDELAGRAVURE.BE

CID / CENTRE D'INNOVATION ET DE DESIGN
SITE DU GRAND-HORNU
82 RUE SAINTE-LOUISE, 7301 HORNU
WWW.CID-GRAND-HORNU.BE

THANKS GALERIE
22 RUE DES FRIPIERS, 7000 MONS
WWW.THANKSGALERIE.BE

DAILY BUL & CO
14 RUE DE LA LOI, 7100 LA LOUVIÈRE
WWW.DAILYBULANDCO.BE

GALLERIE KOMA
4 RUE DES GRADES, 7000 MONS
WWW.ASBLKOMA.BE

MAC'S / MUSÉE DES ARTS CONTEMPORAINS DE LA FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES
SITE DU GRAND HORNU
82 RUE SAINTE-LOUISE, 7031 HORNU
WWW.MAC-S.BE

MAISON DE LA CULTURE DE TOURNAI
2 AVENUE DES FRÈRES RIMBAUT, 7500 TOURNAI
WWW.MAISONCULTURETOURNAI.COM

MUSÉE DE LA PHOTOGRAPHIE / CENTRE D'ART CONTEMPORAIN DE LA FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES
11 AVENUE PAUL PASTUR, 6032 CHARLEROI
WWW.MUSEEPHOTO.BE

BECRAFT
17 RUE DE LA TROUILLE, 7000 MONS
WWW.BECRAFT.ORG

LIÈGE

LES CHIROUX / CENTRE CULTUREL DE LIÈGE
8 PLACE DES CARMES, 4000 LIÈGE
WWW.CHIROUX.BE

CENTRE CULTUREL DE MARCHIN
4 PLACE DE GRAND-MARCHIN, 4570 MARCHIN
WWW.CENTRECULTURELMARCHIN.BE

CENTRE WALLON D'ART CONTEMPORAIN / LA CHATAIGNERAIE
19 CHAUSSÉE DE RAMIOUL, 4400 FLÉMALLE
WWW.CWAC.BE

ESPACE 251 NORD
251 RUE VIVEGNIS, 4000 LIÈGE
WWW.E2N.BE

GALERIE FLUX
60 RUE DU PARADIS, 4000 LIÈGE
WWW.FLUX-NEWS.BE

IKOB / MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN
12B ROTENBERG, 4700 EUPEN
WWW.IKOB.BE

LES DRAPIERS ASBL
68 RUE HORS-CHÂTEAU, 4000 LIÈGE
WWW.LESDRAPIERS.BE

MUSÉE EN PLEIN AIR DU SART-TILMAN
PAVILLON D'ACCUEIL B1, ROND-POINT SIMONE DAVID-CONSTANT, 4000 LIÈGE
WWW.MUSEEPLA.ULG.AC.BE

OPMA / OFFICE PROVINCIAL DES METIERS D'ART
15 RUE DES CROISIERS, 4000 LIÈGE
WWW.OPMALIEGE.BE

RAVI / RÉSIDENCES ATELIERS VIVEGNIS INTERNATIONAL
36 PLACE VIVEGNIS, 4000 LIÈGE
WWW.RAVI-LIEGE.EU

SPACE COLLECTION
116 EN FERONSTRÉE, 4000 LIÈGE
WWW.SPACE-COLLECTION.ORG
WWW.FACEBOOK.COM/SPACECOLLECTION

LA NEW SPACE
234 RUE VIVEGNIS, 4000 LIÈGE
WWW.SPACE-COLLECTION.ORG
WWW.FACEBOOK.COM/SPACECOLLECTION

LUXEMBOURG

CACLB / CENTRE D'ART CONTEMPORAIN DU LUXEMBOURG BELGE
RUE DE MONTAUBAN, 6743 BUZENOL
WWW.CACLB.BE

LA "S" GRAND ATELIER
31 PLACE DES CHASSEURS ARDENNAIS, 6690 VIELSALM
WWW.LASGRANDATELIER.BE

L'ORANGERIE / ESPACE D'ART CONTEMPORAIN
30 RUE DE LA PORTE HAUTE, 6600 BASTOGNE
WWW.LORANGERIE-BASTOGNE.BE

NAMUR

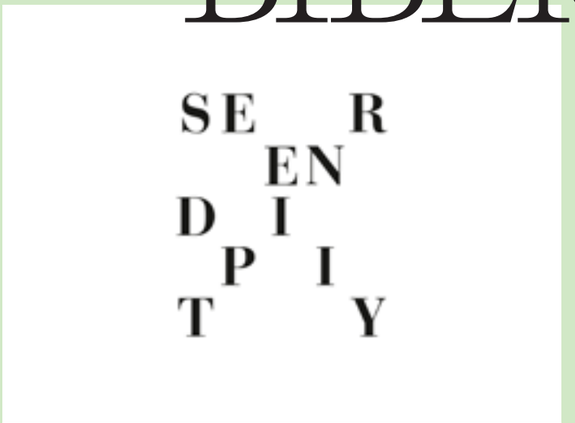
EXIT 11
129 RUE DE PETIT-LEEZ, 5031 GRAND-LEEZ
WWW.EXIT11.BE/

FONDS FÉLICIEN ROPS
12 RUE DE THOZÉE, 5640 METTET
WWW.FONDSROPS.ORG

GALERIE DÉTOUR
166 AVENUE JEAN MATERNE, 5100 NAMUR
WWW.GALERIEDETOUR.BE

LE DELTA / ESPACE CULTUREL PROVINCIAL
14 AVENUE GOLENVAUX, 5000 NAMUR
WWW.LEDELTA.BE

BIBLIO



Serendipity,
Éd. Été 78 ASBL

CFC - EDITIONS
19 RUE DU MARTEAU, 1000 BRUXELLES
WWW.ESPACE-LIVRES-CREATION.BE

- ***Some things…***
  Gudny Rosa Ingimarsdottir, Catherine Henkinet et Filip Luyckx
  128 p., couleur. 18 x 25 cm. Bilingue français/anglais. ISBN : 978-2-87572-053-5. 24€

  Some Things… est le premier livre consacré à l'œuvre de l'artiste islandaise Gudny Rosa Ingimarsdottir, à l'occasion de son exposition rétrospective à l'ISELP. Silences, retenue et économie de moyens composent l'univers de Gudny Rosa Ingimarsdottir. Son atelier est à la fois un cabinet de curiosités et un laboratoire d'expérimentation où l'artiste façonne les matériaux qui s'offrent à elle. Chutes de papier, découpes d'œuvres précédentes précieusement conservées, petits mots, traces, souvenirs… Autant de fragments épars qui se métamorphosent et s'assemblent par une alchimie subtile, pour constituer un univers singulier où rien n'est jamais figé.

- ***7 ARTS 1922-1928 | Une revue belge d'avant-garde***
  Sous la direction de Stéphane Boudin-Lestienne, Alexandre Mare, Yaron Pesztat & Iwan Strauwen. Avec la contribution de Valérie Dufour & Serge Goyens de Heusch.
  240 p., illustrations en noir & blanc et couleurs. 22,5 x 30,5 cm. Trilingue français / néerlandais / anglais.
  ISBN : 978-2-87572-048-1. 35€

  En 1922, trois jeunes hommes créent la revue d'avant-garde *7 Arts* destinée à promouvoir les arts, et plus encore, leur synthèse au travers de l'architecture et du cinéma, qui les réunit tous. Pierre Bourgeois, poète, son frère Victor, architecte et Pierre-Louis Flouquet, peintre, sont bientôt rejoints par Georges Monier, compositeur, et Karel Maes, peintre, graveur et créateur de meubles. "Les cinq" fédèrent aussitôt l'avant-garde belge et inscrivent leur revue au cœur même de l'avant-garde européenne. Ainsi, tout au long de ses six années de parution, vont se côtoyer dans les pages de la revue les principaux protagonistes de la scène artistique belge et internationale : De Stijl, le Bauhaus, les puristes, les constructivistes, les futuristes et tant d'autres défenseurs de l'abstraction géométrique qu'ils nommeront la Plastique pure. Leur ambition : faire pénétrer les arts dans toutes les dimensions de la vie urbaine moderne et, ce faisant, parvenir à la transformer.

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

Par le biais des Monographies ARTS+, le Centre culturel Wolubilis invite chaque année deux artistes plasticiens de la Fédération Wallonie-Bruxelles à faire dialoguer ou se confronter leurs démarches aux cimaises de La Médiatine. À cette occasion, deux catalogues sont édités, enrichissant la collection de référence d'une cinquantaine d'ouvrages. En 2020, c'est Priscilla Beccari et Gérard Meurant qui ont été sélectionnés pour la pertinence de leur propos et l'originalité de l'utilisation de leurs media.

- ***Monographies ARTS 20+0: Priscilla Beccari***
  Textes de Benoît Dusart, Priscilla Beccari, Pascal Bernier, Olivier Lamailière, Philippe Braem.
  48 p., 18 x 24 cm. Collection Monographies ARTS+. 15€

  Priscilla Beccari est une artiste résolument tournée vers la figuration. Malmenant les corps par la photo, la vidéo, la performance et le dessin, son medium de prédilection, elle dépeint avec des traits acides des saynètes de la vie quotidienne.

- ***Monographies ARTS 20+0: Gérard Meurant***
  Textes de Benoît Dusart, Claude Lorent, Gérard Meurant.
  48 p., 18 x 24 cm. Collection Monographies ARTS+. 15€

  Renouant avec une certaine picturalité tout en multipliant les supports de ses installations, Gérard Meurant détourne les objets, les manipule et les transforme jusqu'à l'abstraction.

ÉDITIONS DU MUSÉE HORTA
25 RUE AMÉRICAINE, 1060 BRUXELLES
WWW.HORTAMUSEUM.BE

- ***Belgian Art Nouveau: Vision, Design and Craft***
  288 p., 330 illustrations. Trilingue français/néerlandais/anglais.
  ISBN : 978-2-9602021-2-0. 69€

  Premier volume d'un ensemble de quatre tomes scientifiques consacré à l'Art nouveau belge à travers les Arts Décoratifs publié aux Éditions du Musée Horta, *Belgian Art Nouveau: Vision, Design and Craft* se veut volontairement ambitieux. Il entend renouveler en profondeur et sur le long terme le regard posé sur la production dans les arts décoratifs en Belgique à la fin du XIXème siècle, à l'occasion de l'émergence de l'Art nouveau. S'inscrivant dans la continuité de l'exposition *Collection de collectionneurs* organisée au Musée Horta au printemps 2019, ce programme de publications est mené en collaboration avec toute une série de chercheurs issus du paysage muséal et universitaire belge comme international. Le premier volume, à l'instar des trois autres tomes, met en lumière un petit groupe d'artistes de la période et ouvre le bal avec le célèbre architecte et designer belge, Victor Horta.

ÉDITION LUDION
34B ZENNESTRAAT, 1000 BRUXELLES
WWW.LUDION.BE

- ***Walter Leblanc: Addenda to the catalogue raisonné II***
  Sous la direction de Géraldine Chafik, avec des textes de Baudouin Michiels, Nicole Leblanc et une interview de Jean-Pierre Maury par Ben Durant.
  96 p., illustrations noir & blanc et couleurs. 24 x 30 cm. Anglais.
  ISBN : 978-94-9303-917-9. 30€

  Ce volume est le deuxième addenda au catalogue raisonné publié en 1997. Comme le premier addendum de 2011, il suit le même schéma que l'original, cataloguant les œuvres qui, pour diverses raisons, n'ont pu être incluses dans les publications antérieures. La première partie du livre comprend un hommage à l'artiste par son épouse Nicole Leblanc, une entrevue de Ben Durant avec Jean-Pierre Maury, son ami, et une biographie chronologique détaillée. L'accent est ici mis sur l'artiste en tant qu'homme. En plus des reproductions pleine page de nombreux ouvrages, ce deuxième addenda comprend également des mises à jour des documents bibliographiques et des annexes publiés dans les volumes précédents.

ÉDITIONS MACULA
10BIS RUE BISSON, 75020 PARIS
WWW.EDITIONSMACULA.COM

- ***Transbordeur - photographie histoire société, n° 4 - Dossier "Photographie ouvrière",***
  Christian Joschke (dir.)
  216 p., 104 illustrations en couleurs, 37 illustrations noir & blanc. 28 x 21,5 cm.
  ISBN : 978-2-86589-121-4. 29€.

  Au cours des années 1920, la photographie est devenue une "arme dans la lutte des classes", selon l'expression consacrée dans les milieux communistes. C'est en effet à ce moment que les travailleurs se saisirent d'appareils photographiques dans le but de documenter leur quotidien, leur travail et leurs loisirs, plus singulièrement leur engagement dans le mouvement social. Cette nouvelle méthode d'agit-prop, consistant à déléguer aux ouvriers les moyens de production visuels, s'est étendue à différents pays — l'Allemagne et l'URSS en premier lieu, mais aussi la Tchécoslovaquie, la France, les États-Unis, etc. Dix ans après l'exposition tenue à Madrid, A *Hard and Merciless Light*, et un an après l'exposition du Centre Pompidou *Photographie, arme de classe*, ce numéro 4 de Transbordeur rend compte de l'actualité foisonnante de la recherche sur la photographie ouvrière en étendant le sujet tant sur le plan géographique que chronologique.
  Auteurs : **Christian Joschke, Céline Assegond, Wolfgang Hesse, Fedora Parkmann, Emily Joyce Evans, Andrés Mario Zervigón, Margaret Innes, Lorraine Audric, Christian Koller, Charlene Heath, Jorge Ribalta, Alessandra Ponte, Kathrin Schönegg, Jennifer Bajorek.**

ÉDITIONS YELLOW NOW*
15 RUE F RANÇOIS GILON, 4367 CRISNEE
WWW.YELLOWNOW.BE

- ***Dremmwel*, Pierre Vanneste**
  136 p., illustrations bichromie. 21 x 16,5 cm. Collection Côté photo/Angles vifs.
  ISBN : 9782873404628. 20€

  Réalisé entre les eaux européennes et africaines, essentiellement le long des côtes bretonnes et sénégalaises, le projet *Dremmwel* de Pierre Vanneste est un projet engagé et puissamment documenté à propos de la pêche intensive: capsules vidéo destinées à des plateformes de web-documentaire, textes et, bien entendu, photographies… Grâce au soutien du groupe Brassage photographique, le livre bénéficie en outre de la technologie Blinkl, (réalité augmentée), qui donne accès via un programme spécifique à des compléments d'info, interviews et extraits de web-documentaires sur une plateforme en ligne.

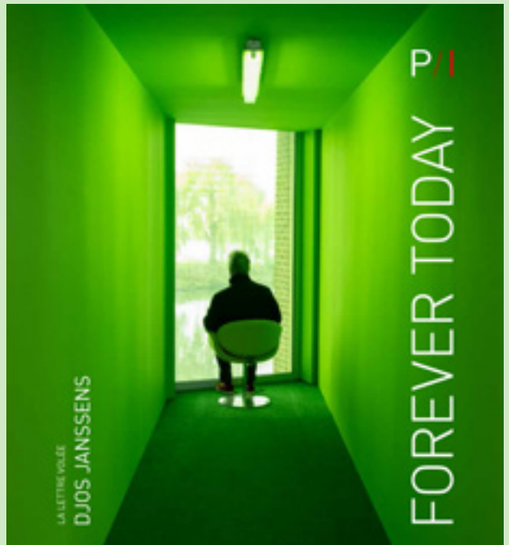
- ***Revoir Grünewald*, Michel Paysant**
  272 p., env. 200 illustrations noir & blanc et couleurs. 21 x 16,5 cm. Collection Côté arts.
  ISBN : 9782873404635. 30€

  Le musée Unterlinden de Colmar restaure depuis 2018 le *Retable d'Issenheim* de Matthias Grünewald. Dans le cadre de cette restauration, l'artiste Michel Paysant a été invité à exposer. Il a eu accès à la chapelle durant deux ans, et a pu s'imprégner de l'œuvre célèbre. Le livre rend compte dans une première partie de l'installation qui en a résulté, *De mains et d'yeux (Denkraum)*, tandis que les *Carnets des regards* présente des dessins réalisés d'après le retable grâce à la technique de *l'eye-tracking*. Michel Paysant développe depuis plus de vingt ans le projet DALY (*Dessiner avec les yeux*) : il expérimente à l'aide d'un *eye tracker* toutes les possibilités de création artistique de l'œil-outil. L'*eye tracking* (suivi du regard), en français oculométrie, met en évidence les mouvements des yeux, le parcours visuel (fixations, déplacements).

- ***Journal intime de Valerio Zurlini*, Jean-Christophe Ferrari**
  112 p., 73 illustrations quadrichromie. 17 x 12 cm. Collection Côté films.
  ISBN : 9782873404598. 12,50€

  De *Journal intime*, Serge Daney écrivait que c'était un "des films les plus déchirants qui soient". C'est à cette déchirure — cet écartement entre angoisse et sérénité, exode et séjour, vide et plénitude, nostalgie et renoncement — que ce livre réfléchit. Si le film de Valerio Zurlini est si "déchirant" c'est qu'il peint un tableau de la vie nue. A savoir le tableau d'une vie strictement privée, une vie privée de tout, une vie apolitique, une vie qui n'est pas porteuse de possibles, une vie désœuvrée, une vie pauvre. Bien qu'il ait obtenu le Lion d'or à la Mostra de Venise en 1962 (ex-aequo avec *L'Enfance d'Ivan* d'Andrei Tarkovski) le chef d'œuvre de Zurlini est un peu oublié aujourd'hui. Il fallait tâcher de réparer cet oubli.

Djos Janssens, *FOREVER TODAY*,
Éd. La Lettre Volée



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

- ***Poids Plumes***
  Textes de Nicole Malinconi, gravures sur gommes de Kikie Crêvecoeur
  80 p., 36 illustrations noir & blanc. 11 x 19 cm.
  ISBN : 9782359841121. 21€

  À la manière d'un naturaliste poète, Nicole Malinconi observe les oiseaux de nos contrées et en dresse le portrait. Elle place au premier plan ceux que nous côtoyons tous les jours, parfois sans leur prêter beaucoup d'attention. L'un construit son nid, tandis que l'autre perfectionne son chant. D'autres sont en partance vers des régions lointaines… De son coté, Kikie Crêvecœur prête aussi une grande attention à ces oiseaux de nos jardins. Elle ravira les lecteurs avec ses gravures sur gommes : mésange, chardonneret, oie sauvage, chouette, rouge-gorge… autant de portraits évocateurs et poétiques. Elle capture l'oiseau dans son envol, dans son mouvement, dans son chant.

- ***Kikie Crèvecœur entre les pages***
  96 p., 50 illustrations. 16,5 x 23 cm. Collection [dans l'atelier]. ISBN : 9782359841251. 22€

  Cela fait plus de trente ans que Kikie Crêvecœur dépose ses images au cœur des livres. Toutes sortes de livres. Des livres d'artiste qu'elle crée de toutes pièces, des publications où elle accompagne les mots d'auteurs ou encore des livres issus d'échanges complices. Des empreintes de gommes gravées, de linos, de monotypes s'impriment sur le papier, répondent aux lettres typographiées. Cette publication parcourt l'ensemble des livres créés par l'artiste au fil du temps. Le texte met en lumière un remarquable travail de recherche qui se renouvelle sans cesse.
  Auteurs : **Pierre-Jean Foulon**. Avec des contributions de **Caroline Lamarche**, **Michel Barzin** & **Géraldine David**.

- ***Quelques pas de côté*, Dominique Loreau (novella) & Charley Case (gravures)**
  64 p., 12 illustrations. 14 x 20 cm. Collection En toutes lettres. ISBN : 9782359841268. 14,50€

  Deux mondes se rencontrent et, bien malgré eux, s'ouvrent et s'entremêlent. Les voilà devenus poreux. Les crabes, qui cherchent leur chemin, ont surgi par accident dans l'intimité des humains. Ils hantent leurs rêves et leurs fantasmes. Avec un ton décalé et un humour sous-jacent, Dominique Loreau décrit l'envahissement progressif de notre univers par de minuscules crabes. Elle s'inspire d'un fait divers réel (de retour d'un voyage commercial en Chine, un bateau importe accidentellement des larves de crabes qui se développent à l'insu de tous) pour écrire cette parabole moderne. Elle décrit le quotidien de ces crabes clandestins, les dysfonctionnements qu'ils provoquent, la répulsion ou l'intérêt qu'ils suscitent chez les humains. Ces petits crabes font rapidement office de métaphore. Dominique Loreau nous invite à une réflexion sur notre mode de vie occidental, notre manière de consommer, notre besoin de croissance exponentielle, notre méfiance par rapport à l'étranger, notre besoin de maîtriser le vivant.

- ***Reliure crisscross / Crisscross binding. The secret Belgian binding*, Anne Goy**
  80 p., 16,5 x 23 cm. 16,5 x 23 cm. Collection [dans l'atelier].Réédition.
  ISBN : 9782359841275. 25€

  Cet ouvrage présente les résultats de la recherche développée par Anne Goy dans le cadre de la première bourse de recherche en reliure de création (2010-2011) octroyée par l'Atelier du Livre de Mariemont. Sélectionnée pour son projet sur les modules d'articulation du livre au départ d'un système de couverture en trois parties, Anne Goy a fait évoluer une technique dont elle avait déjà jeté les premières bases en 1986. Il s'agit de la fameuse *Secret Belgian Binding*, aujourd'hui rebaptisée reliure *crisscross* en référence aux croisements engendrés par le fil de couture. L'intérêt de la publication réside dans les nombreux dessins, schémas et photos accompagnés d'explications qui en font un précieux manuel technique. Celui-ci est conçu à la fois pour les débutants qui pourront acquérir la technique de base, et pour les relieurs confirmés qui exploiteront toutes les possibilités esthétiques de cette couture.

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

- ***Serendipity***
  Serendipity est un projet éditorial initié par Septembre Tiberghien, en collaboration avec Olivier Gevart et Mélanie Berger à Été 78, ayant cours tout au long de l'année 2020. Trois journaux seront édités en juin, septembre et novembre 2020. Le journal n°1 contiendra des contributions de Claude Cattelain, Claude Closky, Aurélia Declercq, les Ets.Decoux, Michel François et Elsa Werth. Chaque édition sera l'occasion d'aborder sous différents angles une thématique en lien avec un évènement survenu à l'été

1978. En se jouant de l'homophonie entre lieu, adresse et date, *Serendipity* entend aborder avec légèreté et sérieux des épisodes qui ont impacté la société d'un point de vue social, éthique ou politique. Les artistes ont été invités à répondre à cette actualité décalée en posant leur regard, tantôt critique tantôt subjectif, permettant de créer à chaque occurrence une nouvelle trame et un réseau de connexions inattendues entre des champs esthétiques divers.

LA HOULE
70 RUE EMILE FÉRON, 1060 BRUXELLES
WWW.LA-HOULE.COM

- ***Screening (taches aveugles)*, Nicolás Lamas et Daniel Locus**
Textes d'Yves Depelsenaire
Publié en coédition avec le Centre culturel de Namur.
2 posters de 96 x 64 cm pliés dans une boîte de 16 x 24 cm. Bilingue français/anglais.
ISBN : 978-2-930733-10-4. 15€

Selon la formule dialogique déjà éprouvée du cycle One + One +, le Centre Cultures de Namur a accueilli en 2020 deux artistes : le Belge Daniel Locus et le Péruvien Nicolás Lamas. L'un et l'autre, par leurs moyens propres, interrogent les coordonnées réelles, imaginaires et symboliques de notre vision : le cadre dans lequel elle prend place comme ce qui en rejeté hors champ, l'histoire où elle s'inscrit ou celle qu'elle recouvre, ses ombres et ses lumières. Enfant d'un pays de riches civilisations disparues, Nicolás Lamas perçoit à travers ses déchets l'obsolescence industrielle programmée comme une préhistoire bientôt indéchiffrable. Daniel Locus poursuit quant à lui une manière d'inventaire de lieux urbains ou naturels où toujours ce qui est donné à voir fait signe d'autre chose. Chez chacun, il en va d'une traversée des apparences, subtile chez Daniel Locus, plus violente chez Nicolás Lamas, ironique chez tous deux. Ils sont, chacun à leur manière, des archéologues du présent.

LA LETTRE VOLÉE*
146 AVENUE COGHEN, 1180 BRUXELLES
WWW.LETTREVOLEE.COM

- ***Essayages*, Micha Deridder**
240 p., couleurs. 17 x 24 cm. Collection *Art et photographie*.
ISBN : 978-2-87317-555-9. 35€

Plasticienne de mode, Micha Deridder travaille le vêtement, décale ses codes et ses fonctions d'habit, détourne ses usages pour en délivrer ses images... Son champ d'intervention se situe entre la mode et l'art. Le vêtement et le textile sont les médiums qu'elle utilise. Micha Deridder détourne, décale l'usage du vêtement. Ses réalisations sont empreintes d'humour et d'un sens de l'absurde. Elle aime échanger et faire participer le public à ses œuvres. Elle utilise aussi le dessin, la photo et la vidéo. Elle réalise des vêtements qu'elle offre au public, comme un jeu, un échange. Le public essaie les vêtements, explore les possibles. Les personnes spectatrices deviennent actrices de leur geste, portant elles-mêmes l'œuvre et en faisant partie. Essayages évoque des créations textiles et environnementales, des silhouettes et des costumes conçus comme des modes de vie.

- ***FOREVER TODAY*, Djos Janssens**
Textes d'Anne-Françoise Lesuisse, Philippe Van Cauteren et Caroline Lamarche
216 p., couleur. 22 x 25 cm. Collection *Art et photographie*. Trilingue français /anglais / néerlandais. ISBN 978-2-87317-552-8. 30€

Attentif à déconstruire les codes de notre société de consommation et ses stéréotypes, Djos Janssens travaille le texte et le contexte de ses installations *in situ*. Il revient ici, d'une part, sur ses interventions dans différentes cliniques et bâtiments publics et privés du pays où il crée des environnements adaptés à leurs usagers, et, d'autre part, sous la rubrique "peinture", sur un ensemble de montages et de collages associant photographie, dessin et typo qui sont autant de propositions plastiques tantôt ironiques et tantôt poétiques. Comme toutes les œuvres 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.

- ***Bye Future ! L'art de voyager dans le temps*, Sofiane Lagouhati**
256 p., couleurs. 16 x 22 cm. Collection *Mythes et symboles*.
ISBN 978-2-87317-554-2. 26€

Sofiane Lagouhati, envisage diverses formes d'exploration et d'extrapolation du temps : rétrofuturisme, cyber punk, utopies, dystopies et uchronies, avenir du livre et numérique, etc. Littérature, cinéma, art contemporain, fan art des cultures pop et de science-fiction... sont autant de mondes créatifs qui amènent le lecteur à (re)vivre non pas un, mais des retours vers le futur ! L'exposition compte plus 150 pièces exposées de toutes sortes (manuscrits, sculptures, vidéos, arts graphiques et numériques, installations...) majoritairement modernes et contemporaines. Résolument pop, l'exposition présente également tout un pan dédié aux jeux vidéo, aux robots de nos enfances ou héros de nos écrans, ainsi qu'à la manière dont ils investissent notre imaginaire et notre culture contemporaine.

- ***La partie de cartes / The Card Game, 1995-2019*, Xavier Noiret-Thomé**
Texte de Benoit Dusart
112 p., 25 illustrations noir et blanc.
17 x 24 cm. Collection *Art et photographie*.
Français/Anglais.
ISBN 978-2-87317-549-8. 17€

Cet ouvrage réunit une collection de cartes-vues de tableaux et d'œuvres d'art acquises par le peintre Xavier Noiret-Thomé qui les détourne allègrement en intervenant sur ces images en peinture avant de les rebaptiser. Comme l'écrit Benoit Dusart qui préface le livre, "Les tableaux ne valent pas que pour leur titre et certains d'ailleurs n'en n'ont pas. J'écris ''tableau'' plutôt que carte postale car il s'agit de peinture. Mais on pourrait aussi les interpréter comme tableaux de théâtre ou d'opéra : moments où les décors changent à vue, sans que l'action ne soit interrompue par un noir ou un baisser de rideau. Comme on n'est pas au théâtre et même s'il y a aussi des ''moments'' dans la peinture, il faudrait plutôt parler d'états : lorsque les gilets jaunes font intrusion dans une image de Sigmar Polke ou quand le chien de Goya chahute un Mondrian, c'est une histoire de strates, de couleurs, de composition… et puis surtout une très grande joie."

- ***Above & Below Untitled*, Balthasar Burkhard et Peter Downsbrough**
Préface de Laurent Busine
24 p., 24 illustrations noir et blanc et couleur.
26 x 20 cm. Collection *Art et photographie*
Bilingue Français / Anglais.
ISBN : 978-2-87317-551-1. 15€

Collaboration inédite entre deux grands artistes contemporains, ce véritable livre d'artistes et d'amitié a été pensé et mûri pendant près de dix-huit ans. Cet ouvrage associe dans une mise en page remarquable et immédiatement reconnaissable les univers de deux grands artistes contemporains sensibles à l'espace comme à la communication. Comme l'écrit justement Laurent Busine, "Que puis-je ajouter qui ne soit vain quand je sillonne page après page les traces de votre généreux partage et le bonheur à faire glisser les vagues de sable du désert vers le bleu de la mer, à entraîner une ville compacte dans une seule maison, à guider AS vers une étoile, à ouvrir un portique à la couleur du ciel rouge, à faire se rencontrer d'impossibles perspectives, à conduire des ponts, des routes, des rails, au loin. Et tant d'autres choses que je ne saurais dire."

LA PIERRE D'ALUN*
81 RUE DE L'HOTEL DES MONNAIES, 1060 BRUXELLES
WWW.LAPIERREDALUN.BE

- ***Mon œil avec!*, textes de Stefan Liberski, illustrations de Stefan De Jaeger**
64 p., 24 illustrations en couleurs. 11 x 14 cm.
Collection *La Petite Pierre de La Pierre d'Alun*.
ISBN : 978-2-87429-113-5. 15€

Vava Dudu
Éd. Tabloid Press

- ***La Première cigarette*, texte et illustrations de Léon Wuidar**
64 p., 24 illustrations en couleurs. 11 x 14 cm.
Collection *La Petite Pierre* de La Pierre d'Alun.
ISBN : 978-2-87429-112-8. 15€

À l'école, un nouvel instituteur fait entrer ses élèves un à un dans la classe. Ceux-ci, debout, attendent en silence le signal pour s'asseoir. Bras croisés. Le nouveau maître prend alors une craie blanche et commence à écrire au tableau noir. Une écriture appliquée, claire et même élégante, accompagnée des crissements de la craie. Quand la phrase est écrite, il la souligne d'un trait. Les enfants l'ont lue : Il est interdit de fumer.

LE DERNIER REMORQUEUR / BERNARD VILLERS
5 RUE DE L'UNION, 1210 BRUXELLES
WWW.BERNARDVILLERS.BE

- ***TEA TIME***
16 p., couleurs. 9,5 x 14,5 cm. Collection *Le Dernier Remorqueur 4*. 60 exemplaires. 10€

- ***D'un côté…l'autre.***
20 p., couleurs. 21 x 29 cm. Collection *Le Dernier Remorqueur 5*. 60 exemplaires. 40€

- ***RESSASSER***
20 p. 21 x 24 cm. Collection *Le Dernier Remorqueur 6*. 50 exemplaires. 30€

LES PRESSES DU RÉEL
35 RUE COLSON, 21000 DIJON
WWW.LESPRESSESDUREEL.COM

- ***I Swear I Saw This – Sur quelques dessins de carnets de terrain*, Michael Taussig**
256 p., 27 illustrations noir & blanc.
13 x 19 cm. ISBN : 978-2-930667-20-1. 18€

Michael Taussig, figure majeure quoique controversée de l'anthropologie anglo-saxonne, s'attache à mettre en évidence la fonction heuristique des croquis et dessins réalisés par l'ethnographe dans ses carnets de notes. Si ce texte personnel apporte une contribution précieuse à la réflexion sur l'enquête de terrain et la manière dont les savoirs s'y agencent, sa portée dépasse largement le cadre de l'ethnographie. Michael Taussig y déploie en effet une réflexion pénétrante sur le pouvoir des images à ressaisir la réalité et à capter ce qui semble résister à la verbalisation. En retour, l'écriture si singulière de l'auteur porte, par les nombreuses références littéraires qui la parsèment et son style même, une interrogation tout aussi profonde sur le rapport du langage à la vérité et sur la dimension fictionnelle inhérente à tout discours, fut-il scientifique.

PRISME ÉDITIONS*
45/2 AVENUE WIELEMANS CEUPPENS, 1190 BRUXELLES
WWW.PRISME-EDITIONS.BE

- ***KNOW HOW – 40 artisans bruxellois d'exception*, textes Delphine Martens & photographies de Julien Hayard**
192 p., 121 illustrations. 17 x 24 cm.
ISBN : 978-2-930451-32-9. 24,50€

Quarante rencontres qui marquent. La rédactrice culturelle Delphine Martens et le photographe Julien Hayard poussent pour vous les portes des ateliers et vous font découvrir l'univers des artisans urbains d'aujourd'hui. Menuisiers, tailleurs de pierre, maîtres verriers… Ils détiennent un savoir-faire ancestral, acquis au prix d'années d'apprentissage et de pratique. Passionnés par la matière, ils ont fait le choix de vivre du travail de leurs mains, discrets résistants à l'âge du digital. Ce fragile *know how* bruxellois, ils brûlent de le transmettre aux maîtres de demain. Un livre en forme de promenade impromptue au cœur de la ville et de ses bâtiments, qui se veut avant tout une célébration de la créativité humaine.

ONLIT EDITIONS
75 AVENUE WOESTE (BOITE 12), 1090 BRUXELLES
WWW.ONLIT.NET

- ***Judas côté jardin*, Juan d'Oultremont**
368 p., 12 x 19 cm.
ISBN : 978-2-87560-119-3. 19€

"Pour faire simple, Judas côté jardin est le récit d'une méprise : entre 2 et 12 ans, Judas a cru que son père et Dieu ne faisaient qu'un. Pas un dieu au hasard. Non. Dieu. Le Seul. L'Unique. Celui du plafond de la chapelle Sixtine et des chansons du Golden Gate Quartet.". À travers les péripéties du jardin familial, au fil des décennies, Judas revient sur les événements qui ont marqué son histoire. Tout en feignant de parler botanique, il aborde des sujets aussi variés que l'hérédité, l'art contemporain, le cancer du poumon ou la métaphysique du rock & roll. Entre Jardin d'Eden et Jardin des Oliviers, le roman glisse peu à peu de l'innocence vers la catastrophe.

SNOECK PUBLISHERS
SINT-KWINTENSBERG 83, 9000 GAND
WWW.SNOECKPUBLISHERS.BE

- ***Gyan Panchal, Au seuil de soi***
Textes de Anthony Huberman, Aurélie Voltz et Marjorie Micucci
176 p., 120 illustrations. 30 x 22,5 cm.
Collection Art Contemporain.
ISBN : 9789461614919. 25€

Gyan Panchal poursuit son exploration des matériaux, naturels ou synthétiques. Polystyrène expansé, pétrole brut, mousses isolantes, fragments de silos et de ruches révèlent un univers sensible et épuré. L'artiste sonde et révèle le rapport à l'humain des matières a priori les plus impersonnelles en glanant des objets dans le paysage, pour créer des sculptures interrogeant les rapports de l'homme à son environnement.

TABLOID PRESS
BERLIN
WWW.TABLOIDPRESS.NET

- ***Vava Dudu***
Poèmes de Vava Dudu, traduits par Geo Wyeth, dans une édition d'Alberto García del Castillo
84 p., 14 illustrations. 10 x 14 cm. 15 €

"Les lèvres bleues. Ça pourrait être le titre d'un film. Après tout, le film culte belge, où l'icône féministe Delphine Seyrig joue une vampire lesbienne, s'appelle bien *Les lèvres rouges*. Les lèvres bleues sont les insignes de Vava Dudu, ceux d'une révolte épidémique/épidermique, écrite sur le corps, vécue, portée, usagée, déchirée : le crachat bleu de l'écriture comme choix d'oralité. Voilà comment je me rappelle la personne de Vava Dudu, qui est, comme elle l'écrit, son héritage. Ou plutôt : il n'y a rien d'autre à transmettre. Ce qui me touche dans ses dessins et ses poèmes, c'est que leur vulnérabilité tient à ce qu'ils soient toujours refaits. Aussi ferme que soit leur ligne, aussi forte que soit leur cri, ils sont répétés, redoublés sur la page. Le "primaire" est toujours "secondaire", ce qui veut dire qu'une ligne, un dessin, un haïku n'est jamais seul : la joie de la révolte vient en nombre." — **Elisabeth Lebovici**

Gabriel Kuri, <,
Éd. Triangle Books

TRIANGLE BOOKS
1A AVENUE DE LA PORTE DE HAL, 1060 BRUXELLES
WWW.TRIANGLEBOOKS.COM

- **<, Gabriel Kuri**
60 p., 468 illustrations en couleurs.
21 x 28 cm. Anglais.
ISBN 978-2-930777-34-4. 30€

Dans ce nouveau livre d'artiste, Gabriel Kuri présente une indexation et une taxonomie méticuleuses de sa collection de butoirs de porte en bois volés. Il s'inspire également du livre d'artiste conceptuel canonique, ainsi que de la présentation visuelle des spécifications des produits dans les catalogues commerciaux.

*** Opérateurs et éditeurs soutenus par la Fédération Wallonie-Bruxelles**

PRIX & APPELS

Pour des questions de périodicité éditoriale et dans un souci de réactivité accrue, les informations par le passé diffusées via la rubrique Prix et Appels le seront désormais via la page Facebook de la Direction des Arts plastiques contemporains :
facebook.com/artsplastiquescontemporains
contact : pascale.viscardy@cfwb.be

L'ART MÊME
Quadrimestriel
#81
Mai – Août 2020
Gratuit
5750 exemplaires

FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES
Administration Générale de la Culture
Service Général de la Création Artistique
Direction des Arts Plastiques Contemporains
44, Boulevard Léopold II
B-1080 Bruxelles
T +32 (0)2 413 26 85
T +32 (0)2 413 24 18
www.lartmeme.cfwb.be

bpost
R.D. | BELGIQUE

Autorisation de fermeture
Bruxelles X - 1/487

Dépôt Bruxelles X

FOCUS

BRUXELLES, ANNÉES 60/70, CONVERGENCES INTERNATIONALES

4
Des acteurs engagés
Vers une scène conceptuelle internationale
à Bruxelles
10
1968-1975,
Avant-garde à Bruxelles
À propos des activités
d'Yves Gevaert au Palais
des Beaux-Arts
14
Collection Daled
Pictures, Concepts and Objects
23
La reprise
Entretien avec Jacqueline
Meesmaeker

EXTRAMUROS

26
Brognon Rollin
En attendant
29
Joëlle de La Casinière
Chroniques de vies
32
Eva L'Hoest
Dans le ventre de la machine

IN SITU

34
Quantum
L'invisible se décrypte à iMAL

INTRAMUROS

36
Wolfgang Tillmans
Zeros + ones
38
Mappa Mundi
Elles disaient le monde
40
Ana Torfs
Art somatique
42
Matt Mullican
L'enfant et le tyran
44
Caroline Achaintre
Vue liquide
45
Kiluanji Kia Henda
Géométrie postcoloniale
46
Panorama
Entretien
avec Xavier Noiret-Thomé
48
Propos curatorial
Troubles tropiques
50
Ingel Vaikla
La dernière ville atomique
51
Valérian Goalec
À portée de voix
Art Brussels 2020

ÉDITIONS

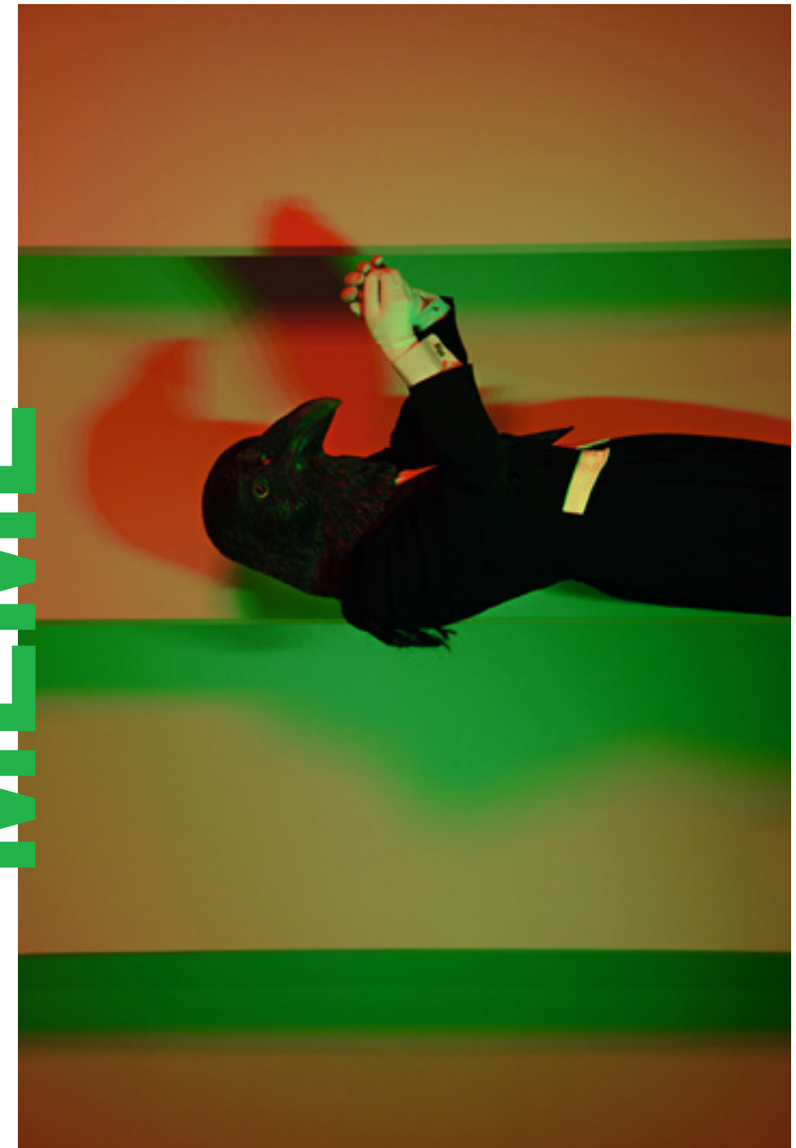
52
LAb[au]
If Then Else
55
Fabrice Samyn
"Renverse du souffle"
56
La Part de l'Oeil
De l'art et de la spatialité
59
Olivia Hernaïz
L'art & ma carrière
60
Rectangle
Activisme silencieux
62
Grégoire Motte & Gabriel Mattei
Blanche Endive
64
Le temps des commissaires
Un panorama des arts plastiques au pays de Liège de 1980 à 2000
65
Le strabisme du tableau
Essai sur les regards divergents du portrait

AGENDA, ETC

66—71

81

L'ART MEME



CHRONIQUE DES ARTS PLASTIQUES DE LA FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES

2ème QUADRIMESTRE 2020

L'ART MEME