

etc

UN-SCENE

(FROM BELGIUM)

REVUE DE L'ART ACTUEL 99
15 juin - 15 oct. 2013 9,50\$ 10€



UN -

(FROM

UN-SCENE (FROM BELGIUM)

4 *C'est arrivé près de chez vous*
par Christine Jamart

8 *Une section des figures*
par Jean-Michel Botquin

16 *Ceci n'est pas une scène*
par Maïté Vissault

24 *Plan B, Plan Bruxelles*
par Emmanuel Lampion

34 *Mouvements d'image et identités d'artiste*
par Muriel Andrin

38 *Continental Rift* par Anaël Lejeune,
Olivier Mignon, Raphaël Pirenne
pour (SIC)

NÉOMÉDIAS

41 *Entrevue avec Benjamin Nuel*
par Timothée Chaillou

45 *Being Yam Lau: Travels of the Body in the Mind*

by Yvonne Lammerich

50 *Imbrication (machine à réduire le temps)* de Diane Morin

par Hélène Tremblay

54 *Varvara Guljajeva and Mar Canet: On Networks and the Culture of Transience*

by Pau Waelder

EXPOSITIONS

60 *Michael A. Robinson: The last of the last of the last*

par Marius Tanasescu

66 *L'exposition « A Bigger Splash. Painting after Performance »*

par Géraldine Miquelot

ENTREVUE

70 *Entrevue avec Michelangelo Pistoletto*

par Raphaëlle Occhietti



Emilio López-Menchero, *Torero torpédo II Col d'Aubisque*, (détail), 2008. Photographie couleur marouflée sur aluminium; 120 x 100 cm.
©Galerie Nadja Vilenne, Liège.
Photo: Kurt Reybroek.
Voir p. 8-15.

ETC, n° 99, 15 juin - 15 octobre 2013. ETC, fondée en 1987, incorporée en 1989 sous la raison sociale Revue d'art contemporain ETC inc., est un organisme sans but lucratif qui a pour objectif la promotion et la défense de l'art contemporain. CONSEIL D'ADMINISTRATION: Isabelle Lelarge, présidente; Lise Lachapelle, vice-présidente; Chantal Charbonneau, secrétaire-trésorière; Manon Blanchette, administratrice. COMITÉ DE RÉDACTION: Gentiane Bélanger, Anne-Marie Bouchard, Isabelle Lelarge, Caroline Loncol Daigneault, Bernard Schütze. DIRECTRICE ET RÉDACTRICE EN CHEF: Isabelle Lelarge. DIRECTRICE ADJOINTE: Anne-Marie Bouchard. CORRECTRICES ET RÉVISEURES: Josette Lanteigne (français), Janet Logan (anglais). GRAPHISME: Alain Paradis. CONCEPTION GRAPHIQUE: Isabelle Lelarge. IMPRIMEUR: K2 Impressions, Québec. DISTRIBUTION: LMPI (Canada); ETC paraît en octobre, février, juin. TARIFS D'ABONNEMENT: 23\$ (1 an); 40\$ (2 ans); étudiant: 20\$ (1 an). Institutions: 50\$ (1 an). Étranger: 39€, 37US\$ (1 an) individu, 50€ institution. ETC est également disponible par abonnement numérique: 15\$, 15€ (1 an) individu; institution (info: www.erudit.org). SECRÉTARIAT, PUBLICITÉ ET ABONNEMENT: C.p. 660, Succursale de la Station, Prévost, J0R 1T0, Canada. Tél. et téléc.: 450-335-0951; COURRIER ÉLECTRONIQUE: etc.artactuel@videotron.ca. SITE WEB: www.etcmontreal.com. Facebook: ETC LA revue de l'art actuel. Les articles publiés n'engagent que la responsabilité des auteurs. Tous droits de reproduction et de traduction réservés ©ETC. ETC est une revue publiée par le soutien du Conseil des arts et des lettres du Québec, de Patrimoine canadien, et de la Conférence régionale des élus des Laurentides (CRÉ). Membre de la SODEP. Indexée dans Repère, Canadian Periodical Index, ARTbibliographies Modern, Art Index et Art Abstracts. Dépôts légaux (sur parution): Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada, ISSN 08357641; ISBN 978-2-924114-03-2; 1923-3205 (numérique). Imprimé au Canada. Envoi de Poste-publications – Enregistrement no 07735. ETC remercie ses Amis: Alain Paradis, ainsi que la SAT.



C'est arrivé près de chez vous

Répondant à la généreuse invitation d'*ETC* de croiser nos dossiers et de les accueillir en nos publications respectives, choix rédactionnel fut assumé de commun accord de porter l'attention de ceux-ci sur les contextes d'émergence d'une création contemporaine située de part et d'autre de l'Atlantique.

À rebours d'une globalisation affermie des usages et des pratiques à laquelle concourt largement la sphère de l'art contemporain et dont il n'est point question d'atténuer les effets, l'argumentaire prend appui sur la nécessité, tout aussi impérieuse que ne l'est la mise en perspective internationale d'enjeux partagés ou discutés, d'une analyse contextuelle de la création.

S'il est incontestable que la scène belge s'internationalise depuis une bonne vingtaine d'années à compter de la Documenta 9 de Jan Hoet qui, en 1992, mit en lumière une douzaine de nos artistes aujourd'hui largement confirmés et qu'une floraison de jeunes créateurs s'y sont depuis distingués, faisant de ce petit pays de grands collectionneurs un véritable vivier d'artistes, cette « scène », particulièrement vive et cosmopolite à Bruxelles, aurait plutôt pour singularité d'être extrêmement circonspecte à l'égard de toute définition. Au point, comme le souligne Maïté Vissault en ce dossier constitué de cinq contributions prospectives et rétrospectives levant un pan du voile sur une scène nécessairement subjective et mouvante, d'en faire sa véritable marque de fabrique et de constituer

un attrait non négligeable pour une frange de jeunes créateurs étrangers à la recherche d'une scène non formatée, ouverte et décomplexée. Toutefois, si tel l'avance Emmanuel Lambion en ces colonnes, Bruxelles se profile toujours davantage comme le laboratoire d'une culture artistique plus métissée que jamais, soutenue par l'extraordinaire maillage de microstructures heureusement indépendantes d'un pouvoir institutionnel par trop lacunaire et le flux constant de nouveaux artistes venus d'horizons les plus divers, n'en subsistent pas moins quelques linéaments culturels particulièrement à l'œuvre au sein d'une précédente génération qu'aborde ici Jean-Michel Botquin et qui compte désormais dans le paysage artistique national, voire international.

Sans s'appesantir sur l'histoire de cette jeune nation, disparate et paradoxale, traversée de sensibilités parfois contraires, préfiguration de l'Europe moderne à plusieurs reprises au bord de l'implosion politique, force est de constater, malgré une communautarisation croissante, la prégnance encore active sur un pan non négligeable de sa création de substrats culturels communs. Exercice périlleux s'il en est, sous peine de virer à la caricature, que d'en énoncer les grandes lignes, sinon les singularités. Contentons-nous de pointer la récurrence flagrante d'une inclinaison à la facétie et aux jeux de langage, à l'autodérision, à la distanciation critique et aux déambulations fictionnelles. En 2010, Dominique Païni, directeur honoraire de la Cinémathèque française¹, défendait l'hypothèse, au sein de son exposition *ABC, Art Belge Contemporain* montée au Fresnoy, Studio national des arts contemporains à Tourcoing (F), selon laquelle « la Belgique est proba-



blement le rare pays au sein duquel cohabitent, en s'influençant mutuellement, deux tendances généralement vues comme contradictoires dans l'art après 1945 : un courant conceptuel et minimaliste, et un courant postdadaïste parfois potache, au risque de l'idiotie burlesque. Singulière coexistence d'un art de l'objet et d'un art spéculatif et théorique ; l'un n'excluant pas l'autre ». Et de conclure : « C'est à cette conjugaison que s'appliquent consciemment de nombreux artistes, véritable dialectique qui donne toute sa spécificité, son relief et sa séduction à l'art de Belgique ». Si ces propos, certes séduisants et faisant écho à nombre de démarches reconnues, n'engagent, dans leur généralité du moins, que leur auteur, l'on ne pourra dénier à ce creuset artistique une liberté de ton, farouchement revendiquée, favorisant l'éclosion et l'épanouissement d'œuvres singulières se jouant de la norme avec délectation. Ce n'est donc pas un hasard si Harald Szeemann, chantre des mythologies individuelles et de l'art d'attitude, s'est plu à se pencher sur la Belgique, lui accolant, au même titre que sa Suisse natale, terre d'élection de Monte Verità et l'Autriche, berceau de la psychanalyse et de l'actionnisme viennois, le qualificatif de *visionnaire*².

La Belgique s'est également fait connaître par sa forte tradition de cinéma expérimental et documentaire. Mais, face à une même résistance du cinéma belge à échapper à toute définition et à l'hybridation combien actuelle des pratiques de l'image en mouvement, Muriel Andrin suggère ici de déplacer la vaine et délicate question identitaire sur celle du statut de l'artiste et des pratiques elles-mêmes, nomades et plurielles, ainsi qu'en corollaire, sur celle des

pouvoirs subsidiaires, des réseaux de diffusion et des modes de réception appelés, sans tarder, à se reconfigurer.

Enfin, dans une salutaire prise de distance vis-à-vis d'une si proche actualité et un souhait de mise en perspective transatlantique de ce dossier, place est laissée à une réflexion menée par (SIC), structure éditoriale et curatoriale basée à Bruxelles, sur les enjeux de réception critique qu'entend soulever la collection *Continental Rift* qu'elle consacre à l'étude des rapports d'échange et d'influence entre les pratiques et théories artistiques des continents européen et américain dès la seconde moitié du XX^e siècle.

Christine Jamart

Christine Jamart est rédactrice en chef de *l'art même*, et membre de l'Association Internationale des Critiques d'Art (AICA)

Notes

- 1 Voir *Une encyclopédie des cinémas de Belgique*, sous la direction de Guy Jungblut, Patrick Leboutte et Dominique Paini, Musée d'art moderne de la Ville de Paris et Éditions Yellow Now, 1990.
- 2 *La Belgique visionnaire. C'est arrivé près de chez vous*, Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 2005. En référence à l'ovni cinématographique *C'est arrivé près de chez vous* (réalisation : Rémy Belvaux, André Bonzel et Benoît Poelvoorde, 1992).





À gauche : Stephan Balleux, *Franky*, 2007. 3 dessins de 43 x 35,5 cm et vidéo HD, en boucle, 1'59. Collection think.21 Contemporary Gallery, Bruxelles. Et : Stephan Balleux, *Hold Everything Dear 001*, 2009. Au centre : Jacques Charlier, *Canalisations souterraines*, 1969. Installation, vidéo, 13'20, couleur, sonore, photographies, diapositives. À droite : Emilio Lopez Menchero, *Trying to be Balzac*, 2002. Projection vidéo, 6'38". Collection Galerie Nadja Vilenne. Exposition ABC Art Belge Contemporain, Fresnoy-Studio national des arts contemporains, 2010. Photo : Olivier Anselot.

Marcel Broodthaers, *Ne dites pas que je ne l'ai pas dit – Le Perroquet*, 1974. © Photo: 16 Miles of String.



Une section des figures

Sans aucun doute, les mythologies individuelles chères à Harald Szeemann ont trouvé de surprenants échos en Belgique francophone. Sans surenchère, mais avec un singulier sens des déclinaisons, nombreux sont les artistes qui ont investi le champ de la fiction, du récit de soi, du portrait de scène ou d'une poétique conceptuelle. La rencontre des avant-gardes et des exceptions fait mouche tandis que ces artistes investissent un réel inversement proportionnel aux dimensions d'un territoire physique. Situationnisme, pataphysique, tradition littéraire, attrait critique pour les avant-gardes historiques ne sont pas étrangers à ces développements dans un environnement où s'ancre l'œuvre d'art comme prolongement du langage, là où lorsqu'il s'agit de nommer la chose, on fait appel à l'image. Au creux même de l'imaginaire, suivent ici quelques figures, quelques (fig.) tant l'abréviation fait image.

Déjà affecté à la sous-commission des Biais du Collège de Pataphysique, simplement, déclare-t-il, parce qu'il est entré au Collège par le biais, Capitaine Lonchamps (Spa, 1954), artiste « neigiste », crée, dans le courant des années 80, une « Faculté de Déphyscience appliquée¹ » dont on constatera très vite que la seule efficience réside en son intitulé. Le fait n'est pas isolé. En Belgique francophone, Lonchamps n'est, de loin, pas le premier à établir de réels instituts et fictives fondations. Jacques Lizène (Liège, 1946), par exemple, crée en 1971 un « Institut de l'Art Stupide » et s'en déclare, en toute bonne foi, le seul représentant. C'est pour lui une question d'attitude, puisque se déclarant « petit maître liégeois de la seconde moitié du XX^e siècle », Lizène décide, dès 1964-1966, de prendre radicalement position pour la disqualification de son propre travail, une pratique de l'art sans talent, un art de la médiocrité et du sans importance². Cette même année, Jacques Charlier (Liège, 1939) crée un « Centre International de Désintoxication Artistique », une pure fiction parodique, destinée à prévenir des dangers que comporte toute addiction à la création. Son centre œuvre contre la toxicité de l'art et son action se calque sur celle de l'association des Alcooliques Anonymes; en fait, elle se résume à la publication d'un protocole. Charlier, n'en est pas à son coup d'essai : activiste non exalté, il est à ce moment déjà « Directeur des Zones Absolues³ » (1969), une satire du tout béton versus tout végétation, un « dépaysement collectif » bien plus sociétal et conceptuel qu'urbanistique. « Tant il est vrai, mon cher Jacques, que notre pensée procède par bonds, lui écrit à ce sujet Marcel Broodthaers (Bruxelles 1924/Cologne, 1976), une idée après un rêve. Une zone absolue, après une fausse... Une défaite après une victoire ». Broodthaers évoque dans cette même lettre le voyage itinérant de son propre Musée, « spécialement le Département des Aigles à Waterloo, précise-t-il, dans le cadre doré du bicentenaire de la naissance de Napoléon. Succès de foule, mon cher. J'en ai rapporté un petit film à titre de souvenir personnel, que j'ai

moi-même tourné avec des soldats. Rien que sur le plan publicitaire, ce fut une réussite. Cependant modeste. Il aurait fallu la lune en couleurs⁴ ». Voici donc la figure tutélaire par excellence : Marcel Broodthaers est le directeur bien réel d'un musée fictif, « cet irréel des artistes, des poètes et des Aigles », le Musée d'Art Moderne, Département des Aigles qu'il fonde, chez lui, rue de la Pépinière à Bruxelles le 27 septembre 1968. Lorsque, quatre ans plus tard, à la Documenta (1972), il décide de fermer son musée, de le « figer dans l'ennui », Broodthaers déclare : « Une fiction permet de saisir la réalité et en même temps ce qu'elle cache⁵ ». Précisément à Kassel, cette année là, Harald Szeemann développe une section singulière, celle des « Mythologies individuelles », un réinvestissement autour du récit de soi. Il définit un courant dans lequel les artistes élaborent à partir de leur vie prise comme objet et matériau, une identité mi-réelle mi-fictive interne à leur œuvre. Devenu son propre objet, l'artiste puise dans son vécu et sa perception un matériau constitué d'images, de rêves issus de l'inconscient, de traces négligées du quotidien et d'un désir sans faille d'une nouvelle unité de l'homme et du monde en systèmes encyclopédiques tels que la documentation et la construction de mondes réels ou fictifs⁶. Jacques Lennep (Bruxelles, 1941) investira très vite cette dimension. Ses « *devoirs quotidiens* » (1996-2002) forment une somme dont la complexité est déterminée par celle de l'existence même. Créant le groupe CAP, collectif d'art prospectif en 1972, il projette la pratique artistique comme ensemble structural, donnant la prépondérance à la notion de récit, accordant une attention particulière aux liens qui tissent les relations que l'artiste entretient avec la société. Établissant son « Musée de l'Homme » en 1978, il jette les bases d'une pratique aussi fantasque que sociologique⁷.

Face à l'absolutisme des positions moderniste, minimaliste et conceptuelle, des artistes ont cherché, dès la fin des années 1960 et tout au long des années 1970, à réinvestir le sujet au moyen de pratiques performatives, documentaires et narratives. Cette attitude est exemplaire en Belgique. Cette scène artistique est en effet ouverte et poreuse. Pensez donc, parcourue par toutes les armées de toutes les époques, la Belgique sera aussi traversée par toutes les avant-gardes artistiques. À l'aube des années 70, elle est ainsi l'épicentre européen du marché de l'art conceptuel et minimal, les récents travaux de Sophie Richards publiés par Linda Morris⁸ le confirment, ce qui génère une formidable activité au cœur de réseaux internationaux, mais distille aussi de singulières attitudes locales, « glocalles » dirait Wim Delvoye, un conceptualisme teinté d'ironie, parfois drôle – « Je suis un conceptuel comique », dira Jacques Lizène –, une distance critique par rapport à tous les discours théoriques, des effets du bon sens,



Jacques Lizène, *Petit Maître à la fontaine de cheveux*, 1980. Photographie noir et blanc, 70 x 100 cm.
© Galerie Nadja Vilenne, Liège. Photo : P. Houcmant.



Capitaine Lonchamps, Neige, technique mixte sur photographie NB vintage (Fantômas, Louis Feuillade, 1913), 18 x 24 cm, 2011 (collection privée).

Angel Vergara, *Portrait du jeune Karl Marx*, vidéo, 4 min 34, 2010. © Galerie Almine Reich et Angel Vergara.





parfois commun, et sans doute dus à des particularismes depuis longtemps cultivés. Au cœur même de cette accélération de la pensée, des artistes s'interrogent à la fois sur un renouement des relations entre l'art et la vie, sur l'art lui-même, sur les possibilités et les limites de l'œuvre d'art. Cette distance critique amusée est certainement un paramètre très spécifique.

Un puissant patrimoine artistique déjà visionnaire, ancré dans le symbolisme, le surréalisme et une tradition anarcho-dadaïste, n'y est pas étranger; tout comme l'intérêt que l'on porte à la Pataphysique, cette science des solutions imaginaires et des exceptions, imaginée par Alfred Jarry. Le rayonnement des activités d'André Blavier (Verviers 1922-2001), bibliothécaire à Verviers, spécialiste des Fous littéraires, est à ce sujet exemplaire. L'assimilation des marges au cœur même de la pratique artistique a ici toute son importance. Qu'il s'agisse, par exemple, de considérer Robert Garcet (Mons 1912- Eben-Emael 2001), simple tailleur de pierre qui développe de surprenantes spéculations sur l'origine de l'humanité et se bâtit à Eben-Emael une tour de l'Apocalypse ou de prendre en compte les activités du Cirque Divers (1973-1999) à Liège, cabaret de la banlieue de l'art et de l'art de banlieue. Michel Antaki (Beyrouth, 1946), son fondateur, ne se prétend pas artiste, mais bien Sultan de Bouillon, explorateur syrien : le Cirque Divers sera durant vingt ans Jardin du Paradoxe et du Mensonge Universel, promoteur de la théâtralisation du quotidien⁹. Ce sont des paramètres qui stimulèrent la pensée d'Harald Szeemann, lorsqu'il conçut, en 2005, sa dernière exposition, cette « Belgique visionnaire¹⁰ ».

Ce réinvestissement autour du récit de soi trouvera donc en Belgique francophone de singulières résonances. Ainsi les performances-conférences d'Éric Duyckaerts (Liège, 1953) qui se délecte des grandes traditions de l'oralité et de la rhétorique. L'artiste fait appel aux savoirs les plus divers, mathématiques, philosophiques, juridiques, logiques, anthropologiques, littéraires, techniques afin de procéder à des démonstrations farfelues, drôles, loufoques, intrigantes, ésotériques, absurdes. La posture de l'imposture est ici joyeusement subversive dans une odyssée excentrique de la connaissance, excentrée par les métalangages qu'elle met en œuvre¹¹. La littérature, le récit, la fiction sont au cœur de l'œuvre de Patrick Corillon (Knokke, 1959), comme un paramètre essentiel de la fonction créatrice, une dimension mentale aux résonances multiples, le texte pour matrice imaginaire d'un objet autonome. La fiction prend ici tout son sens catalyseur. « L'Usage », « Le Récit », « L'Échange » sont trois paramètres qui aiguilleront le travail d'Angel Vergara (Mieres, 1958). « El Pintor » est nomade. Lorsqu'il occupe son atelier de campagne, un pliant, un drap sous lequel il peint à l'aveugle, il se nomme « Straatman », littéralement l'homme de la rue. Sans cesse, il est en quête du réel, révélant les images du monde par une pratique performative de la peinture. Son récent projet pour la Biennale de Venise en témoigne à souhait : il s'agissait là de peindre le feuillet du monde au creux même de ses sept péchés capitaux. Évoquant sa production *Nous les œuvres d'art*, Angel Vergara fait allusion à l'Atelier de Courbet par rapport à un élargissement social, une réalité susceptible de générer un travail mental collectif¹². Dans ce paysage, la position de Jean-Marie Gheerardijn (Liège, 1958) est des plus singulières¹³. Longtemps, l'une de ses activités quotidiennes consista à entretenir des élevages intensifs de mouches aux ailes bleutées qu'il génocida régulièrement pour nourrir une œuvre que l'on qualifierait de « diptophage ». Se déclarant avec ironie dictateur artistique, bâtisseur d'une véritable mythologie personnelle, utilisant des centaines de milliers de mouches comme matériau organique, Gheerardijn s'est toujours montré plus entomologiste de notre monde que de celui des diptères. Son œuvre s'inscrit entre charnier et rêve d'envol, fiction et conscience des réalités du monde. Oui, en chaque cas, il s'agit d'une construction de soi. Exemplatif est à ce titre le parcours d'Emilio López-Menchero (Mol, 1960). Architecte non pratiquant, mais investissant régulièrement l'espace urbain, performer, peintre en perpétuelle quête d'un « Autoportrait adolescent de son éblouissement jaloux et de son ébahissement illimité face à l'Histoire de la Peinture », López-Menchero, paraphasant Hans Hollein,

déclare régulièrement que « tout est architecture¹⁴ », y compris le récit de soi. L'activité performative de ses *Trying to be* est une construction existentielle comportant des couches autobiographiques comme d'autres référentielles, entre exhibition, travestissement et héroïsme domestique. Et que dire du parcours de « Messieurs », précédemment « Monsieur Delmotte » et « Messieurs Delmotte » (Liège, 1967) ? Costume cintré, cravate et cheveux gominés, ces Messieurs font acte. Peu importe l'objet qu'il démontre ou démonte, l'artiste Messieurs Delmotte, apparaît comme une forme transitoire et instantanée dans le champ de l'image paysagère. Juste un moment, un lieu, un acte, tous aléatoires et pourtant bien choisis. Dandy, sa gestuelle, qu'elle soit ou non de circonstance, lui permet de se réinventer sans cesse dans une perspective de contamination du réel. « *I don't want to be a painter, I want to be a painting*¹⁵ », déclare l'artiste tiré à quatre épingles et tirant sans cesse son épingle du jeu.

Ce ne sont là que quelques figures. À elles seules, elles ne résument pas une scène artistique. Cette Belgique francophone est mouchoir de poche, un brassage de cultures, un pays qui se définirait tant par la diversité des regards que par la conscience de cette richesse, un puzzle, un planisphère composite fait d'emprunts et d'échanges accumulés. C'est dire que nous aurions pu l'aborder par bien d'autres détours. Entre forces centripètes et centrifuges, elle reste un singulier terreau pour l'imaginaire, un étonnant creuset fictionnel ancré dans le réel. Poreuse, elle l'a toujours été et la plus jeune scène artistique actuelle rebat les cartes; celle-ci est multiculturelle, attractive pour de nombreux artistes étrangers. Un lieu d'élection, en quelque sorte. Depuis, Jacques Lizène traduit en diverses langues ce petit mot qu'un jour il adressa à Harald Szeemann : « (presque) jamais le visionnaire n'a été perçu comme tel en son temps ».

Jean-Michel Botquin

Jean-Michel Botquin est historien de l'art, critique d'art, écrivain, éditeur et animateur, avec Nadia Vilenne, de la Galerie Nadja Vilenne, à Liège. Il a entre autres publié plusieurs livres et contributions sur l'art en Belgique depuis les années 70.

Notes

- 1 Jean-Michel Botquin, *Ne neige pas qui veut*, un entretien avec Capitaine Lonchamps, L'Usine à Stars, 2008.
- 2 Jacques Lizène, Tome III, sous la direction de Jean-Michel Botquin, Éditions L'Usine à Stars - Yellow Now / Côté arts, 2009.
- 3 Jean-Michel Botquin, *Ici bientôt Zone Absolue, une exposition de Jacques Charlier en 1970*, L'Usine à Stars, 2007.
- 4 Archives Jacques Charlier.
- 5 Marcel Broodthaers, Galerie nationale du Jeu de Paume, catalogue d'exposition, Paris 1991.
- 6 Voir à ce propos Perin Emel Yavuz, « La Mythologie individuelle, une fabrique du monde », *Le Texte étranger*, n°8, 2011.
- 7 Jacques Lennep, *Art en relation*, Éditions Yellow Now, 2012.
- 8 Sophie Richards, *Unconcealed, The international network of conceptual artists 1967-1977*. Delaers, Exhibitions and Public Collections, Ridinghouse, 2009.
- 9 Jacques Dubois (dir), *Le tournant des années 70. Liège en effervescence*, Les Impressions nouvelles, 2010.
- 10 Barbara Casterman et alii, *La Belgique Visionnaire. C'est arrivé près de chez vous*, Fonds Mercator, 2005.
- 11 Eric Duyckaerts, catalogue monographique, textes de Christine Macel, Jacques Dubois, entretien avec Hans Ulrich Obrist, Édition Monographik, 2007.
- 12 Jean-Michel Botquin, « Le Feuillet d'un Monde, celui d'Angel Vergara. Entretien. », *HART*, juin 2011.
- 13 Jean-Marie Gheerardijn - *Leslek Knaflewski*, Atelier 340, Bruxelles, 1999.
- 14 Emilio López-Menchero, *Alles ist Architektur**, Jeunes Architectes, CIVA A16, 2008.
- 15 Journal de l'exposition *What the fuck is that*, Liège, Les Brasseurs, 2011.



Eric Duyckaerts, *Palais des Glaces et de la Découverte*, 2007. 132 piquets en métal, 127 parois de verre dont 5 miroirs, 10 écrans plats. Exposition « Relations de plans et de formes. *Relations of plans and forms* ». © Galerie Emmanuel Perrotin.



Ceci n'est pas une scène.

Dans un article paru dans *Art Press* en décembre 2010, Jan Hoet répond à Pierre Sterckx qui l'interroge sur l'existence de l'art belge dans une interview significativement intitulée « Dialogue de royalistes » : « C'est notre chance d'être le centre de l'Europe, sans pourtant rien centraliser¹ ». Considéré comme celui qui fit émerger une indéfinissable scène belge lors de la documenta 9 de 1992 en y exposant onze artistes « du pays » dans le giron de l'art international², Jan Hoet justifie ainsi la dynamique paradoxale qui caractérise encore aujourd'hui tout discours tentant de cerner la singularité de cette fameuse « scène ». Un centre donc, mais sans esprit de centre. Ou encore, comme l'expose le Wiels, centre d'art contemporain à Bruxelles, dans une série d'expositions débutée en 2008, une *Un-Scene*. Il est vrai que si l'on se réfère au fameux adage de Magritte « Ceci n'est pas une pipe » ou encore à la pirouette du « Ceci n'est pas une œuvre d'art » effectuée par Marcel Broodthaers lors de l'exposition du Musée d'art Moderne, Département des aigles – Section des figures, à la Kunsthalle de Düsseldorf, en 1972, la scène artistique belge cultive depuis déjà bien longtemps l'esprit du paradoxe, dans le fond comme dans la forme. Et, à l'heure où les institutions artistiques fournissent le canevas discursif nécessaire aux œuvres, il n'est guère étonnant de constater que c'est ce même esprit qui définit les contours mouvants d'une probable et improbable scène artistique belge émergente. À cet égard, le titre choisi par le Wiels pour qualifier sa première tentative « d'esquisser un vaste panorama structuré des artistes actuels belges ou résidants en Belgique³ » est particulièrement emblématique de l'usage du jeu de mots affilié communément à l'art belge, puisqu'en un « tour de mot », il multiplie les degrés de lectures en dépassant les clivages linguistiques et géographiques par le libre emploi de l'anglais. À l'idée d'une scène (par l'usage du « un » privatif⁴) et d'une « non-scène », s'ajoute en effet la résonance avec le qualificatif « unseen ». Ce qui se joue là est bien de l'ordre d'une tentative d'inscription orchestrée par l'institution d'une jeune scène artistique internationale dans le vaste champ du monde de l'art contemporain. À l'aune de cette série d'expositions, tentons, nous aussi, l'exercice périlleux de « L'impossible définition de la scène artistique belge contemporaine », pour reprendre le titre significatif d'un article de Bernard Marcellis publié dans *Art Press* 2 consacré à l'exposition *ABC – Art Belge Contemporain*, qui eut lieu en 2011 au Fresnoy⁵. Car plus encore qu'un filon rhétorique quelque peu éculé, ce fameux esprit belge – et sa qualité contagieuse – est, semble-t-il, en adéquation avec le *Zeitgeist* et peut, avec toutes les réserves qui s'imposent, être pertinent pour appréhender pourquoi

le concept d'art contemporain « Made in Belgium⁶ » a tant le vent en poupe, dans et hors des frontières singulières, s'il en est, de la Belgique⁷. Ainsi que le suggèrent Devrim Bayar, Charles Gohy et Dirk Snauwaert, commissaires de *Un-Scene 1*, dans la préface du catalogue publié en 2008 à l'occasion de la première édition, le concept d'école artistique a depuis plusieurs décennies perdu de sa pertinence, laissant place à celui de scène artistique. Un phénomène global lié à la pression d'un marché de plus en plus hégémonique et omniscient faisant et défaisant à son gré des signatures aussi hétéroclites que singulières. Et pourtant à entendre les participants à une discussion toute récente, significativement intitulée « What is It That Makes Today's Belgium so Different so Appealing? », ce qui définit l'attraction exercée par la « scène » belge sur les artistes immigrés serait justement son absence d'école artistique qui, en d'autres contextes nationaux, dicterait aux nouveaux prétendants une manière de faire et leur imposerait de « se conformer à un style ». La scène belge serait donc, à en croire les protagonistes de ce débat qui eut lieu le 18 avril lors de la foire d'art contemporain de Bruxelles, le paradigme même de la scène contemporaine, c'est-à-dire un espace pluriel, libre et individuel, mais constituant un noyau identitaire⁸. Deux mots clés récurrents venaient néanmoins définir ici la singularité de la scène belge : communauté et différence, son potentiel identitaire se révélant à travers sa capacité à être une – ou des – communauté(s) marquée(s) par la – ou les – différence(s). Cette « définition » fait bien entendu écho au système politique fédéral belge avec ses communautés linguistiques, mais aussi à l'idée de Communauté européenne, comme l'affirmait Jan Hoet en 1990⁹. Plus généralement, on peut remarquer qu'en sous-texte s'expriment là les liens indélébiles qu'entretiennent l'art et la politique et leur implication dans la définition identitaire d'une nation. Dès lors, ce n'est sûrement pas anodin si Dirk Snauwaert, actuellement directeur du Wiels et flamand d'origine, alors directeur de l'Institut d'art Contemporain de Villeurbanne, organisait en 2004 une exposition intitulée « Communauté¹⁰ ». Il y a en tout état de cause une sensibilité, voire une affinité, avec cette question qui siffle sur les têtes des Belges.

Le bricolage du *Zeitgeist*

Le fait donc que la scène « belge » se définisse sous le signe d'une communauté sans école, une sorte de collage d'individualités et de « styles » qui



dialoguent et échangent une pluralité d'influences et de perspectives, semble correspondre pleinement aux enjeux contemporains tels qu'ils animent non seulement les formes et espaces du monde de l'art mais aussi les formes fondamentales d'organisation sociopolitique de l'époque postindustrielle. Si en 1990 Pierre Sterckx pouvait encore affirmer que l'art belge est de l'ordre du bricolage « au sens que lui a redonné Claude Lévi-Strauss (né en Belgique) : un écart soudain et imprévisible du cheval, en équitation¹¹ », la scène contemporaine est quant à elle métissée, marquée par une pratique décalée, car traversée de toutes parts par de multiples perspectives – locales, nationales et internationales. Par conséquent, si un certain esprit « bricolage » subsiste, en écho lointain à l'univers broodthaersien et aux mythologies individuelles de la génération précédente, c'est dans une attention particulière pour le presque rien que semble affectionner le melting-pot d'artistes de toutes origines formant ce que l'on qualifie de scène émergente belge. En 2008, *Un-Scene 1* rassemblait ainsi une vingtaine d'artistes, binômes ou collectifs, extraits par les curateurs « de longues listes soignées d'artistes montants » et sélectionnés pour leur capacité à « contribuer à la redéfinition du champ artistique¹² ». De quel ordre est cette « redéfinition », le catalogue n'en dit rien, si ce n'est qu'il affirme « opter pour l'accentuation des fractures ». Quant à l'exposition, elle présentait des pratiques hétérogènes, confrontant des techniques classiques à des approches technologiques (Stefan Balleux, Denicolai & Provoost), des distorsions d'échelles et de statuts (Valérie Mannaerts, Xavier Mary, Vincent Geyskens, Koenraad Dedobbeler), des usages inappropriés ou décalés (François Curlet, Harald Thys & Jos de Gruyter) et des troubles de l'espace-temps (Lucile Desamory, Benoît Platéus). Ces œuvres au statut indéfinissable, hybride, n'ont que peu en commun, si ce n'est qu'elles font se rencontrer dans l'espace inframince de l'œuvre d'art une part du réel – souvent pauvre ou anodine (Gert Robjins) – et un imaginaire personnel ou collectif extrêmement fantaisiste. Autrement, l'édition de 2012 curatée par deux jeunes femmes Elena Filipovic et Anne-Claire Schmitz affirmait, quant à elle, un point de vue curatorial subjectif à travers la sélection d'une douzaine d'artistes – plus de listes ou de panorama comme dans *Un-Scene I*, mais des artistes « invités » composés cette fois d'un plus grand nombre d'artistes « immigrés ». Est-ce là le signe de l'internationalisation fulgurante de cette scène émergente ? Moins fracturée et davantage ancrée dans un recours aux médiums traditionnels, cette édition, picturale s'il en est, s'affirmait plutôt comme une exposition, basée sur une collaboration intensive entre artistes et commissaires, réunissant un certain nombre d'œuvres produites. Par conséquent, ce qui la reliait à l'édition précédente ne résidait pas dans le processus de sélection mais dans la rémanence de dénominateurs communs tels que la pluralité de médiums utilisés et une certaine appréhension décalée du réel, bien que l'exposition les abordait de manière bien différente. *Un-Scene II* révélait en effet des démarches artistiques et processuelles plus que des œuvres ainsi que des artistes souvent engagés dans d'autres pratiques « qui dépassent les limites de leur travail¹³ » et développant un indubitable penchant pour le réalisme fictionnel à travers une subjectivité affichée, voire une intimité (Sophie Nys), une évanescence (Harold Ancart) et une inclination pour les cultures populaires (Dorota Jurczark, Abel Auer), ainsi qu'une attention particulière aux croisements culturels (Éléonore Saintagnan, Nel Aerts) et aux dialogues (Olivier Foulon, Vincent Meessen). Coup de projecteur triennal sur la scène artistique émergente en Belgique, *Un-Scene I et II*, dans leur hétérogénéité même, exposent ainsi une scène hybride qui se nourrit, à la fois, d'une culture ambiguë et contrastée à forte personnalité – « un centre » – et de la dynamique singulière d'une mosaïque d'espaces éclatés et contradictoires – « sans rien centraliser ». Et cette propension à jouer au quotidien de l'impasse comme d'une condition de liberté semble déteindre assez rapidement sur ceux, toujours plus nombreux, qui la côtoient et la constituent.

Maïté Vissault

Diplômée en sciences politiques et docteure en histoire de l'art, **Maïté Vissault** est actuellement directrice de l'ikob-Musée d'art contemporain d'Eupen (BE) et elle enseigne au département d'Arts plastiques de l'Université Lille 3 (F). Historienne, critique et commissaire d'expositions en art contemporain, elle publie régulièrement dans de nombreux ouvrages, catalogues et revues en art contemporain. Son dernier ouvrage, paru en 2010 aux Presses du réel, s'intitule *Der Beuys Komplex – L'identité allemande à travers la réception de l'œuvre de Joseph Beuys (1945-1986)*. Son champ de recherche est fondé sur une approche sociopolitique de l'art contemporain, ainsi que sur une réflexion portant sur ses enjeux identitaires.

Notes

- 1 Jan Hoet, Pierre Sterckx, « Dialogue de royalistes », *Art Press*, n°153, p. 37. Cette interview fait partie du dossier spécial Belgique publié à l'occasion d'une exposition réalisée par le Musée d'art moderne de la ville de Paris en 1990 intitulée *L'art en Belgique : Flandre et Wallonie au XX^e siècle : un point de vue*.
- 2 Il s'agissait de Guillaume Bijl, Patrick Corillon, Thierry de Cordier, Raoul de Keyser, Wim Delvoye, Jan Fabre, Michel François, Bernd Lohaus, Marcel Maeyer, Panamarenko, Luc Tuymans. Plus encore que leur présence au sein de la documenta, leur reconnaissance en tant que groupe fut assurée par une exposition réalisée au Musée Dhondt Dhaenens du 15 mai au 9 août 1992, qualifiée par Jan Hoet, lui-même commissaire de l'exposition, « d'introduction » ou de « préambule » à la d9.
- 3 Préface du catalogue *Un-Scene*, Bruxelles, Wiels, 2008, p. 2.
- 4 *Ibid.*
- 5 Cf. Bernard Marcelis, in *Art Press* 2, n°19, janvier 2011, p. 23-32.
- 6 Il est fait allusion ici à une série d'expositions intitulée *Made in Germany*, réalisée à Hanovre en 2007 et 2012. Cf. Maïté Vissault, « Von hier aus : Made in Germany – documenta 12 – Skulptur Projekte Münster 07 », *ETC*, n°79, 2007, p. 74-77.
- 7 Outre les quelques expositions citées dans ce texte et en notes, il faut ajouter ici celle d'Harald Szeemann *La Belgique Visionnaire*. Ces références ne constituent en rien une liste exhaustive et ne sont ici que la partie visible de l'iceberg. Elles montrent surtout que le label « Art Belge » fonctionne bel et bien comme un produit d'exportation couronné de succès.
- 8 Pour une définition de la notion de « scène » comme « Unité de production idéale dans un monde postindustriel », voir l'article de Pascal Gielen dans le catalogue *Un-Scene*, trad. Daniel Franco, op. cit., p. 86-87.
- 9 Cf. note 1.
- 10 À propos de cette exposition, cf. Maïté Vissault, « Communauté : Différentes approches de l'idée de communauté », *ETC*, n°68, 2004-2005, p. 75-79.
- 11 Jan Hoet, Pierre Sterckx, op. cit., p. 39.
- 12 Cf., *Un-Scene*, op. cit., p. 2.
- 13 Elena Filipovic, Anne-Claire Schmitz, *Un-Scene II*, Bruxelles, Wiels, 2011, p. 3 – Des pratiques curatoriales, radiophoniques, musicales, direction d'espaces alternatifs, etc.
- 14 Il suffit de penser au statut multiple de Bruxelles pour s'en convaincre.



Simona Dencolai & Ivo Provoost, *Mirrors with attitude*, 2008. Autocollants sur miroirs.
Courtoisie Aliceday (Bruxelles), Tajana Pieters/OneTwenty (Gand), Exposition *Un-Scene I*, 2008 - 2009, WIELS, Bruxelles.



Steinar Haga Kristensen, *Pavillon des Trolls du contexte historique perversi du fétichisme et du sphincter dysfonctionnel du Prophète malade*, 2012. Installation: pavillon, film 3D, sculptures, peinture et performance. Exposition *Un-Scene II*, 2012, WIELS, Bruxelles. Photo: Ghislain Amar.



Harold Ancart, *Organisation à Venir*, 2012. Installation in situ. Exposition *Un-Scene II*, 2012, WIELS, Bruxelles. Photo: Ghislain Amar.





Valérie Mannaerts, *Untitled (folded clay)*, 2008. 65 boules d'argiles, quelques unes peintes.
Exposition *Un-Scene I*, 2008-2009, WIELS, Bruxelles.

Plan B,

Ces dernières années, au fil de mes voyages et déplacements, j'ai pu observer comme un changement d'attitude chaque fois que je disais vivre et travailler à Bruxelles. Au lieu des clichés sur la cité administrative, capitale européenne bureaucratique un peu morne et ennuyante que l'on me resservait régulièrement par le passé, pointe désormais un intérêt appuyé qui s'éveille spontanément dès que j'évoque ma ville d'élection. Il y a en fait comme un *buzz* depuis quelque temps autour de Bruxelles.

Bruxelles, le nouveau Berlin des années 2010, c'est un peu, par-delà la coïncidence des initiales, un schéma qui se répète dans la vision archétypale d'une ville *cool*, d'une ville créative et d'artistes.

Ne nous y trompons pas, Bruxelles, en un sens, l'a toujours été (cette ville d'artistes) et, d'un autre côté, Bruxelles ne le sera jamais totalement (le nouveau Berlin)¹.

Bruxelles a toujours été une ville d'art et de création, certes, mais dans un passé proche, cette attractivité de la ville se concentrait essentiellement autour des arts de la scène et, plus particulièrement, de la scène de la danse contemporaine. Dans le sillage d'un Béjart et de son école Mudra, et puis du développement de l'école flamande de la danse (Anne Teresa De Keersmaeker, Wim Vandekeybus, Alain Platel pour ne citer qu'eux), la ville s'est progressivement établie comme la capitale de la danse contemporaine. Pour les arts plastiques, la ville, forte d'une scène nationale dont la richesse et la diversité ne se sont toutefois jamais démenties², avait gardé un profil de *well kept secret* jusqu'à la fin des années 90 et une position de retrait par rapport à Anvers, par exemple. Elle attirait, certes, un certain nombre d'étrangers, essentiellement français, qui venaient y étudier (communauté linguistique aidant) et qui s'y établissaient ensuite en raison du coût de la vie bien moindre qu'à Paris, voire que dans d'autres métropoles françaises.

Par contre, ces dernières années ont vu l'émergence d'un mouvement beaucoup plus international au plan des arts visuels. De nombreux artistes des quatre coins du globe viennent s'établir à Bruxelles, dont un certain nombre en provenance de Berlin, précisément.

Quels en seraient les facteurs ? Tout d'abord, le faible coût (bien que relatif) de l'immobilier : on le sait, les artistes sont de grands consommateurs d'espace, pour leur activité de recherche et de production; en ce sens, ils vont toujours s'établir dans des villes ou dans des quartiers en déréliction et sont la plupart du temps les pionniers d'une *gentrification* à venir. C'est ce qui a fait le succès du Berlin des années 1990 et 2000 et, aussi, ce qui génère ensuite un mouvement cyclique de reflux par l'investissement progressif d'une population de « bobos » dans les quartiers que les artistes avaient contribué à faire connaître.

Bruxelles, ville dont le marché immobilier connaît un développement constant depuis les années 90, reste néanmoins très accessible, en regard d'autres capitales européennes.

Cette situation s'explique par l'abondance du bâti dans ce pays jadis et toujours très prospère (le Belge se plaît volontiers à dire de lui-même qu'il a une « brique dans le ventre ») et par un mouvement, dans l'ensemble, centrifuge des classes moyennes / aisées, du centre vers la

périphérie depuis la deuxième moitié du XX^e siècle. Ainsi, à l'encontre de la plupart des grandes capitales européennes, dont le centre continue à concentrer les quartiers les plus prisés, avec les populations les plus fortunées, Bruxelles s'est développée au cours du XX^e siècle à l'image d'une métropole américaine. Plus on a de l'argent, plus, en général, on y habite loin du centre... Dès lors, loin d'être reléguées dans des banlieues-dortoirs à HLM ou autres, les populations les plus défavorisées, et un grand nombre des populations immigrées de la capitale belge habitent dans le centre, au sein de ce que l'on nomme les 19 communes (ou arrondissements) de la région de Bruxelles-Capitale. Et ce, souvent d'ailleurs dans de vieilles maisons de maître délaissées par leurs occupants d'origine, ce qui est quand même beaucoup moins déprimant que de se retrouver dans des banlieues-dortoirs.

Cette typologie de développement urbanistique permet et explique un *mix* social et culturel qui ne crée pas, ou relativement peu, de zones d'exclusion et de ségrégation à l'instar de ce que l'on connaît dans d'autres métropoles.

Cette multiculturalité intégrée et sociale dépasse le simple clivage belgo-belge entre néerlandophones et francophones, qui correspond d'ailleurs de moins en moins à la radiographie culturelle actuelle des habitants de la capitale belge. C'est assurément aussi une valeur ajoutée qui fait de cette ville d'à peine plus d'un million d'habitants une véritable Babel contemporaine, une ville du monde cosmopolite, à l'égal de New York et de Londres, et bien plus que Paris par exemple. Car aux populations de l'immigration sociale et économique, s'ajoute la population d'*expats* qui résulte de la présence à Bruxelles, en plus des institutions européennes, de l'OTAN, etc., de tout le *lobbying* qui l'accompagne. 30 % des habitants de Bruxelles sont étrangers et on considère généralement que 60 % de sa population est d'origine étrangère et que l'on y parle et entend plus d'une centaine de langues. Cet aspect contribue sûrement aussi à l'attrait qu'exerce la capitale belge qui, finalement, n'est à la fois à personne et à tous, une ville où tout le monde peut se retrouver, que quiconque peut à sa façon s'approprier.

Un facteur géographique joue également: la ville est, à l'encontre de Berlin, sise au cœur de l'Europe et est extrêmement bien reliée aux autres métropoles européennes, que ce soit par voie aérienne ou par un réseau ferroviaire à grande vitesse. Bref, habiter à Bruxelles signifie être à 1 h 20 en train de Paris, 2 h de Londres, 1 h 30 d'Amsterdam, 2 h de Cologne.

Après les commodités et les facilités pratiques, s'ajoute aussi le fait que Bruxelles est une ville d'art, d'une discipline à l'autre, riche de ses artistes, de ses galeries et de ses collectionneurs. La Belgique est certes un petit pays de 11 millions d'habitants mais qui a fourni et continue de fournir un nombre impressionnant de talents artistiques exceptionnels. Son marché de l'art est représenté par une abondance, tous domaines et spécialités artistiques confondus, de galeristes³ et de marchands d'envergure internationale, et par la présence quasi légendaire d'un réseau de collectionneurs reflétant la réalité sociologique de ce pays. Il existe en effet sur la scène de l'art contemporain comme un mythe du collectionneur belge, se basant sur le fait que le pays serait celui avec la plus haute densité de collectionneurs au monde.

La Belgique est un pays riche officieusement encore plus qu'officiellement, qui continue à se situer en rang honorable en termes de PIB/habitant mais qui se distingue surtout par son niveau de transmission patrimoniale⁴. L'État

Plan Bruxelles

belge fédéral, miné par ses crises institutionnelles est relativement pauvre et assurément surendetté, mais le Belge moyen reste très bien dans ses papiers. Et à Bruxelles, on est au cœur de ces paradoxes. La ville-capitale de ce pays riche est structurellement pauvre pour des raisons en partie liées à ce que nous évoquons au début de ce papier. Alors que Bruxelles est, après Londres et Francfort, le troisième pôle de création de richesses en Europe, et qu'avec un peu plus de 10% de la population nationale, elle produit 25 % du PIB belge, la ville souffre de son enfermement dans un carcan administratif et territorial correspondant aux 19 communes⁵, c'est-à-dire le « grand » Bruxelles des années 1920. C'est que les classes possédantes, si elles travaillent et consomment à Bruxelles, vivent pour la plupart à l'extérieur des frontières administratives de la ville. Et en Belgique, l'on paie ses impôts là où l'on travaille et non là où l'on habite. Ce qui fait que *grosso modo* 15 % du PIB national échappe à la ville et retombe dans les escarcelles des régions flamande et wallonne. C'est là aussi l'enjeu qui, derrière les conflits idéologiques, linguistiques et culturels, hérités des déséquilibres du passé, est au cœur du nœud institutionnel belge.

Ces considérations politiques et économiques nous ramènent aussi au centre de la problématique du contexte artistique de Bruxelles: la ville regorge de talents et de personnes qui font et/ou soutiennent l'art, mais la ville brille par son absence de grands relais institutionnels pour l'art contemporain. Il n'y a toujours pas à Bruxelles de véritable musée d'Art contemporain et il a fallu attendre le début du XXI^e siècle⁶ pour qu'un centre d'art digne de ce nom, le Wiels, voie le jour à l'initiative d'un groupe de collectionneurs et d'investisseurs privés. Après des débuts difficiles, l'institution a réussi, par la qualité de sa programmation à s'imposer sur la scène internationale et nationale, mais aussi, plus concrètement, à s'assurer un équilibre de financement entre subsides et sponsorings lui permettant de se pérenniser.

Si la Belgique est un pays éminemment complexe d'un point de vue politique (avec ses trois régions, ses trois « Communautés » et ses sept parlements), Bruxelles est la ville par excellence qui cristallise la complexité de l'écheveau institutionnel belge. Elle est quatre fois capitale (européenne, fédérale, (c'est-à-dire nationale), capitale de la région flamande mais aussi capitale d'elle-même, de la région Bruxelloise), et est administrée au niveau local par 19 entités communales qui conservent une grande part d'autonomie. C'est dire que s'y enchevêtrent des autorités de tutelle multiples – fédérales, régionales, communautaires, communales – dont les compétences sont morcelées, ce qui empêche souvent la poursuite de projets fédérateurs et cohérents de grande envergure, mais permet aussi simultanément aux acteurs culturels tenaces de manger un peu à tous les râteliers, pour des montants souvent « saupoudrés ». Mais à côté de cela, il y a le privé. L'engouement pour Bruxelles, joint à l'arrivée conséquente d'étrangers⁷ venant se domicilier en Belgique pour des raisons fiscales, a boosté ces dernières années le monde de l'Art. Au côté des collectionneurs belges tels Walter Vanhaerents (www.vanhaerents.be) ou Alain Servais qui ouvrent régulièrement leur collection, un certain nombre de ces nouveaux Bruxellois amateurs d'art ont développé des projets s'engageant sur le plan artistique: citons la *Maison Particulière* d'Amaury de Solages qui, de façon évolutive, invite d'autres collectionneurs à confronter leur choix par rapport à une thématique donnée, ou encore *Experienz* (www.experienz.org), festival annuel consacré à la question de la performance et du partage de l'ex-

périence de cette dernière, initiée par la collectionneuse Nathalie Guiot. L'éventail de galeries de qualité avec des profils d'une grande diversité reflète bien la vitalité du privé en art à Bruxelles et, signe révélateur, chaque année, des galeries étrangères viennent établir des antennes à Bruxelles, de Barbara Gladstone à Almine Rech, en passant par M.O.T. International.

De façon tout aussi significative et concomitante, la foire Art Brussels n'a cessé au fil des ans de voir sa place se confirmer sur l'échiquier européen des manifestations qui comptent dans le domaine.

Mais le Bruxelles de l'art contemporain, avant d'être ce marché porté par les collectionneurs, foires et galeries, est bien sûr aussi et avant tout constitué de ses innombrables créateurs et de ses initiatives indépendantes toujours plus nombreuses, émanant précisément et principalement d'artistes ou de collectifs d'artistes, qui se pérennisant deviennent des *artists' run centres*. Je voudrais citer ici *Établissements d'En Face* fondé *in illo tempore* par Alec De Busschère et repris ensuite par un collectif où figurent toujours Harald Thys et Jos de Gruyter qui fit les belles heures de la partie encore non *gentrifiée* de l'artère principale du centre-ville (la rue Dansaert) avant de déménager récemment en face de Bozar (Palais des Beaux-Arts). Ou encore, dans un tout autre quartier et avec un tout autre profil, la Maison Grégoire, un centre d'art indépendant fondé en 1995 (et donc d'une ancienneté comparable à celle d'*Établissements*) à l'initiative de l'artiste Philippe Terrier- Hermann et de Thomas Simon, dans la maison moderniste (classée) de l'architecte Henry Van de Velde qu'ils venaient d'acquérir dans le quartier résidentiel de l'Observatoire à Uccle. Depuis 2008, Bn Projects, association que j'ai fondée, en a repris la programmation, fonctionnant sans subsides structurels et gardant, par là même, une indépendance vis-à-vis des différentes instances subsidiaires dans une volonté délibérée de ne pas afficher une quelconque appartenance communautaire. Cette position d'équilibre est à la fois difficile et séminale dans une ville riche de ses différences mais où existe un clivage certain entre l'attitude de décroissement naturel et délibéré des acteurs culturels et la labellisation compartimentée que réclament les instances subsidiaires obéissant à une logique radicalement opposée⁸.

Je n'ai cité que deux exemples mais je pourrais en épingler bien d'autres encore dont Komplot, plate-forme curatoriale fondée en 2002, mais aussi, parmi la kyrielle de nouveaux venus, Rectangle, Abylène, Rosa Brux, Or Nothing, (sic), la Loge, etc., tant le tissu culturel bruxellois est porté par ces initiatives spontanées qui, tant bien que mal et avec plus ou moins d'adresse, parviennent à se pérenniser, en dépit ou profitant justement des failles et des dysfonctionnements du système.

À la clef et à la convergence de ces différents facteurs se situe, on l'a vu, le facteur principal: l'existence d'une scène locale particulièrement riche, d'une grande qualité et d'une grande diversité. Et ce qui permet d'expliquer à la fois la vitalité de la scène locale et sa façon d'interagir avec le contexte parfois compliqué de la ville réside sans doute dans un esprit, une attitude culturelle propre à la Belgique multiculturelle ou à ce qui en subsiste après quelque 40 ans de déconstruction, de détri-

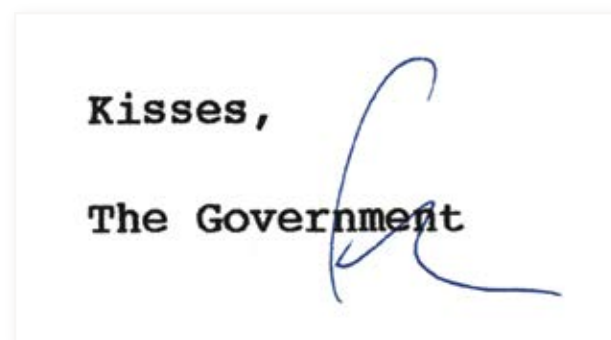
cotage et de construction de nouvelles identités : Bruxelles. J'entends ici une certaine identité culturelle, l'identité belge, qui, si elle est tout aussi artificielle et temporaire que toute forme d'identité humaine (collective ou individuelle d'ailleurs), n'en existe pas moins.

Des clichés sur la belgitude, on peut retenir certes qu'elle résiderait justement dans une non-identité ou plutôt dans une identité méta – ou infralinguistique, dans un rapport de détournement des codes, typique des sociétés métissées culturellement et par là même conscientes de la propre relativité de leur héritage culturel. Mais cette « belgitude » pourrait aussi s'apprécier dans le rapport distancié et la méfiance tout aussi culturelle que le Belge a à l'égard du pouvoir et du système en place⁹. Réactualisée par le côté kafkaïen du rapport aux pouvoirs politiques d'un pays en évaporation progressive, ce trait culturel peut aussi expliquer la grande facilité qu'ont les artistes de la scène bruxelloise à tirer leur plan, à prendre parti de ce que la ville peut offrir, en travaillant dans l'interstice, les brèches et les failles du système, avec ou sans soutien, en tout cas, sans l'attendre *a priori*.

C'est ce que j'appellerais le plan B, à la fois source et conséquence du dynamisme pragmatique et autogénéré de cette ville paradoxale, multiculturelle, bigarrée, à la fois ouverte, secrète, simple et compliquée, riche de ses paradoxes tant matériels (économiques, financiers et immobiliers) que sociologiques et culturels.

La question de savoir si davantage de ressources et de cohérence structurelle renforcerait encore ce dynamisme, ou si l'alchimie fragile du plan B réside *a contrario* justement dans ces tensions contradictoires et dans cette fragmentation des structures reste ouverte.

Emmanuel Lambion



Simona Denicolai & Ivo Provoost,
Kisses the Government, 2006. Carte postale B-1010.

Pour reprendre sa propre terminologie, Emmanuel Lambion est un *art worker*, commissaire d'exposition (entre autres, depuis 2010, le cycle d'expositions *Found in Translation*), concepteur de projets pour l'espace public (www.B-1010.be, www.park.58.be, etc.) et critique indépendant, actif tant en Belgique qu'à l'étranger. D'une façon générale, sa pratique s'oriente autour des concepts de décroisement et de questionnement des codes, normes et contextes, et vise à la réactivation créative de ces derniers. Après avoir été Head of Exhibitions du Botanique, et membre de Komplot, il a fondé l'association Bn PROJECTS, une plate-forme artistique et curatoriale qui combine les différents pôles de son activité (expositions, publications, projets pour l'espace public) et promeut une pratique collaborative et conceptuellement réactive de l'art. Bn PROJECTS assure aussi, depuis 2008, la programmation de la maison Grégoire à Uccle (www.maisongrégoire.be), un centre d'art indépendant fondé en 1996 dans une maison moderniste classée de 1933, construite par Henry Van De Velde.



Parking 58, projet dans l'espace public bruxellois, sous commissariat d'Emmanuel Lambion.

Notes

- 1 Question de taille aussi, Bruxelles n'a pas cette capacité d'absorption qu'a la capitale allemande.
- 2 Que l'on songe au nombre impressionnant d'artistes belges qui se sont imposés au niveau international sans nécessairement disposer du soutien et du relais institutionnels que peuvent offrir de plus grands États-Nations, de Wim Delvoye à Jan Fabre en passant par Luc Tuymans, David Claerbout, Michel François, etc.
- 3 Allant de galeries conceptuelles pointues telles Jan Mot à des peintures internationales telles Xafier Hufkens, Baronian, Rodolphe Janssen, en passant par des galeries émergentes telles VidalCuglietta ou Clearing montée par le Français Olivier Babin.
- 4 Sa bourgeoisie est aussi pour partie l'héritière de ces classes possédantes qui en 1914 faisaient du pays la deuxième puissance industrielle au monde, juste après le Royaume-Uni, ex aequo avec les États-Unis. De nos jours, Le rapport entre ce que le Belge moyen et le Néerlandais ou l'Allemand moyens héritent se situe respectivement de 1 à 2, et de 1 à 4.
- 5 On considère généralement que l'aire métropolitaine de Bruxelles correspond à 135 communes.
- 6 Anvers a son M HKA depuis 1987, Gand son Smak depuis 1975 et en Belgique francophone, le choix stratégique a été de fonder en 1991 le principal Musée d'Art contemporain, le Mac's (www.mac-s.be), qui polarise l'essentiel du budget des arts plastiques de la Communauté française de Belgique (Fédération Wallonie-Bruxelles) au Grand-Hornu, près de Mons, dans un ancien site minier. Si le musée est certes remarquable et fait un travail impeccable bien intégré au niveau local, il souffre indéniablement d'un certain manque de visibilité au niveau national et international.
- 7 Français pour la plupart -mais pas seulement- on affuble non sans ironie ces nouveaux migrants du sobriquet de «SDF» pour «sans difficultés financières».
- 8 La plupart des associations sans but lucratif.
- 9 Héritage sans doute atavique de contrées défendant depuis le Moyen Âge les valeurs citoyennes des classes marchandes contre le pouvoir centralisateur et féodal et ayant longtemps été gouvernées par des souverains issus de pays étrangers.







Seyran Kirmizitoprak & Laurie Charles, vue de l'exposition, Komplot, Bruxelles, du 7.09 au 13.10.12



Guillaume Désanges, *Abramoviculay*. © Guillaume Désanges & Work Method.
Performé à *Materializing the Social*, *Experiens # 2*, Viels, 18-21 avril 2013.



Bat Sheva Ross, *Telling A Mind Stop Being A Mind*, 2012. Exposition, Komplot, Bruxelles.





Simona Denicolai & Ivo Provoost, A dream called machba, moca, mona, etc..., vue de l'installation dans l'exposition Found in Translation, chapter M, pour Muse Program, 2013 (cortoisie photo © Cici Olsson).

Mouvements d'image et identités d'artiste

Devant l'impossibilité intrinsèque d'engendrer une réelle définition du cinéma belge (tout comme il serait, par ailleurs, utopiste de vouloir définir une quelconque identité belge avec son lot supposé de particularismes culturels), Patrick Leboutte proposait, en 1990, une série d'éléments qui en délimiteraient malgré tout les contours. « *Un cinéma dispersé, dissipé, qui ne doute de rien mais ose tout, se joue des frontières et pousse à l'échangisme avec les autres arts. Un cinéma obsédé par la question de l'espace et du territoire, travaillé par la pratique du détournement ou du découpage, où se laissent deviner en permanence les règles d'un jeu toujours fascinant entre la norme et l'écart, le centre et la périphérie* ». ¹ Considéré d'un point de vue contemporain, ce qui frappe dans cet inventaire – même si la scène artistique belge est bien évidemment impossible à circonscrire –, est sa pertinence comme point de départ à une considération beaucoup plus large, concernant cette fois les pratiques de l'image en mouvement en Belgique.

La plupart des artistes contemporains travaillant l'image en mouvement présentent ainsi des perspectives nomades et plurielles (qui s'inscrivent aussi dans l'idée d'une coexistence constante de plusieurs identités culturelles) n'autorisant aucune appellation stable de leurs auteurs; réalisateurs, vidéastes, photographes, installateurs, tous redéfinissent constamment leur statut artistique, brouillant souvent de façon magistrale les pistes de réception critique, voire publique. Si l'image en mouvement est clairement le centre nodal de certaines œuvres, d'autres illustrent cette pratique de façon presque satellitaire; les peintres Charlotte Beaudry et Stephan Balleux s'essaient à la vidéo, comme pour étendre leur pratique picturale; la plasticienne Ann Veronica Janssens prolonge ses expériences sensorielles au travers de son travail vidéo; de façon peut-être plus évidente, Vincent Meessen s'empare de l'image en mouvement comme témoin de sa pratique performative, dans des « *documents d'expérience* » comme il le précise lui-même, sans véritablement se considérer comme un réalisateur ou vidéaste. Le film, chez Hans Op de Beeck, s'inscrit, quant

à lui, comme un objet artistique à part entière, côtoyant d'autres supports, même si parfois celui-ci acquiert une importance plus marquée (comme dans son projet *Sea of Tranquility*, sur la création du plus gros paquebot de croisière au monde, exposé chez ARGOS-Centre for Art and Media à Bruxelles en 2011 et qui alliait la projection d'un film à des sculptures et des peintures).

Au-delà du statut pratiquement indéfinissable des artistes et de leur identité presque schizophrénique, la pluralité engage donc également les œuvres. La figure de « *l'échangisme avec les autres arts* » avancée par Leboutte repose sur les interactions continues et infiniment variables entre l'image en mouvement et la photographie (déclinées de façon minutieuse chez David Claerbout dans ses recherches entre fixité et mouvement), la peinture (l'influence d'Holbein sur le travail du sujet, du cadre et de la couleur dans *Naoïse* et *Matthis* de Jacqueline Mesmaeker en 2002 et 2003) ou encore la danse (que ce soit chez Wim Vandekeybus ou dans le *Prélude à la mer* de Thierry De Mey en 2009, réalisé en collaboration avec la chorégraphe Anne Teresa de Keersmaeker). Le 'jeu des frontières' auquel Leboutte fait allusion décrit parfaitement, dans une perspective actuelle, à la fois le décloisonnement ou le flou des identités et des pratiques artistiques entre cinéma et art contemporain; derrière cette façade se dessine en réalité l'idée que des artistes comme Nicolas Provost, Sarah Vanagt ou Johan Grimmonprez projettent et exposent leurs œuvres tout à la fois dans les musées, les galeries, les festivals ou les salles de cinéma. Si certains continuent à n'exposer ou ne projeter qu'au travers d'un seul prisme, ils sont pourtant de moins en moins nombreux, vraisemblablement poussés vers cette pratique 'échangiste' par des raisons artistiques aussi bien, peut-être, qu'économiques et de globalisation.

Le phénomène est particulièrement visible aujourd'hui en Belgique au sein des pratiques artistiques. Il ne faut pourtant pas négliger leur longue et complexe mise en place au travers d'un réseau culturel déterminant. La redéfinition constante qu'implique une pratique artistique fragmentaire et soumise à de multiples transformations s'inscrit ainsi dans le constat d'une évolution historique. Bien avant la globalisation actuelle des pratiques, de nombreux artistes

Chantal Akerman, *De l'autre côté* (3^e partie), *Une voix dans le désert*, 2002.
Film still. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Galerie Marian Goodman, Paris/New York.

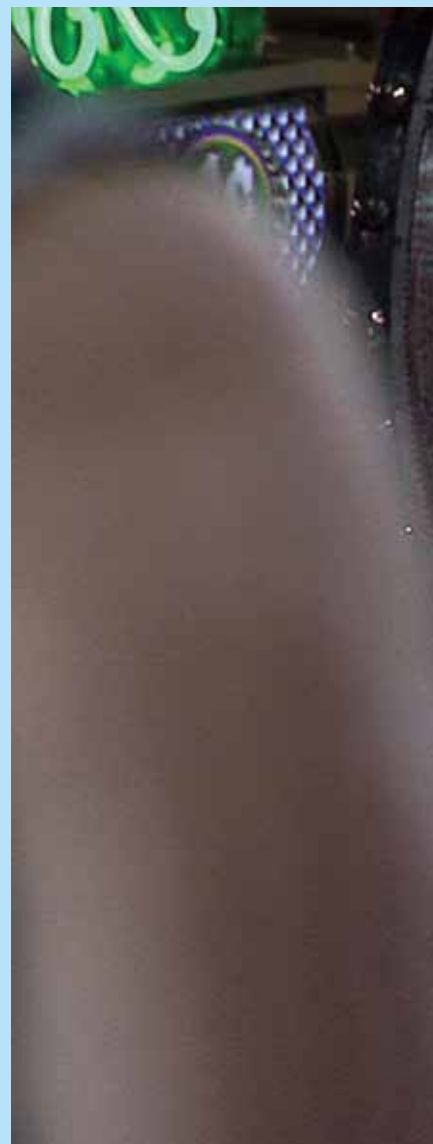


belges ont inclus le cinéma dans leurs diverses formes d'expression. Marcel Mariën, artiste multiforme par excellence qui, avec son *Imitation du cinéma* en 1959, signe un pamphlet féroce et surréaliste contre le catholicisme, fait une incursion ponctuelle mais remarquée dans l'image en mouvement ; à contrario, le film, lieu d'expérimentation constant, représente un matériau essentiel dans l'œuvre de Marcel Broodthaers (dont l'un des exemples les plus marquants serait peut-être *La pluie* en 1969, tourné en 16 mm). Cette idée se prolonge encore dans des initiatives artistiques d'un autre ordre ; l'un des plus célèbres festivals belges, le Festival Expérimental de Knokke (EXPRMTL) créé par Jacques Ledoux (initiateur et conservateur pendant de longues années de la Cinémathèque Royale de Belgique), encourage l'échangisme des pratiques, qu'elles proviennent d'artistes belges ou étrangers, et l'extension du cinéma.² Au travers des cinq éditions, de la première en 1949 à la dernière en 1974, le cinéma évolue dans des formes expérimentales de différents ordres (d'Oskar Fischinger et ses *Motion Paintings* à Anthony McCall et son *Line Describing a Cone* en 1973), les projections traditionnelles côtoyant les séances uniques et les performances.

Les formats pratiqués dans l'histoire du cinéma belge représentent également une particularité nationale. Devant le manque de moyens flagrant, ou encore le manque de liberté octroyée par les structures de production et les modes de financements traditionnels, certains cinéastes des années 70 s'engageront à pratiquer la subversion et l'iconoclasme par le biais (presque) unique du court-métrage (Roland Lethem, Noël Godin, etc.). Dans les années 80, l'art vidéo fera également son apparition au cœur de l'univers de plusieurs artistes telles Lili Dujourie et Marie-Jo Lafontaine dont *Les larmes d'acier* (1986), retransmises dans une démultiplication d'écrans de télévision, côtoient des photographies ou d'autres installations. Mais celle qui ouvrira, sans aucun doute, la voie à l'explosion des pratiques et des supports est Chantal Akerman. Exemple précurseur de cette impossibilité de catégorisation artistique, toute l'œuvre d'Akerman a consciencieusement déconstruit le rapport unidirectionnel entretenu vis-à-vis des réalisations filmiques ; mettant en scène des courts et des

longs métrages, brouillant depuis toujours les pistes entre documentaire, fiction et installation, réalisant des œuvres subventionnées par l'État ou par des institutions d'art contemporain (*Là-bas*, subventionné par Le Fresnoy à Tourcoing en 2006) et des musées (les installations à BOZAR à Bruxelles, au Centre Pompidou à Paris dont une rétrospective de son œuvre en 2004, ainsi que, récemment en 2012, *Too Far, Too Close* pour le M HKA à Anvers), Akerman représente un cas unique et pourtant emblématique de refus de toute catégorisation artistique (ou de la nécessité de faire correspondre à chaque contenu sa forme idéale, quelle qu'elle soit). Les questions de l'identité et de la frontière sont par ailleurs au cœur de son œuvre, comme dans *De l'autre côté/From the Other Side* (un film, mais également une installation et un projet multimédia pour la Documenta de Kassel en 2002).

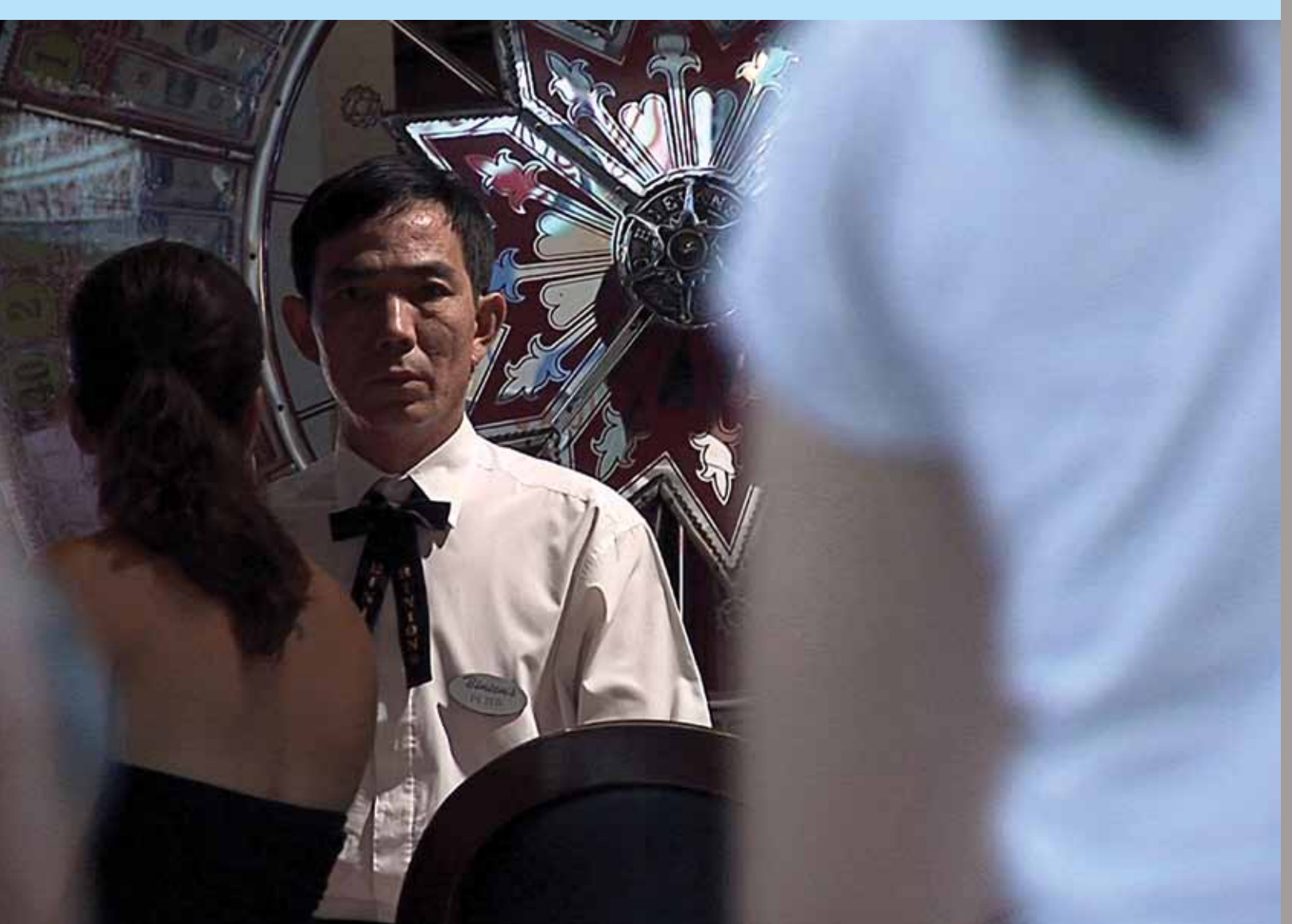
Car si la Belgique est loin d'être le seul pays où se mêlent pluralité des pratiques et confusion des identités artistiques, il est celui où s'effectue, de façon historique et profondément ancrée, un renvoi perpétuel à une reconsidération des identités et des territoires. L'identité (belge) étant impossible à définir, son existence et sa forme restent constamment posées ; le territoire étant perpétuellement le lieu d'affrontements et de redécoupages linguistiques et symboliques, la question de la frontière, sous toutes ses formes, hante de façon presque obsessionnelle le travail des artistes belges. L'œuvre de Francis Alÿs en est un exemple d'autant plus emblématique que l'artiste, architecte de formation, né à Anvers en 1959, a très rapidement quitté le sol belge pour s'installer à Mexico. Dans *When Faith Moves Mountains* (réalisé à Lima en 2002), 500 volontaires armés de pelles tentent de déplacer de 10 cm une dune de 500 mètres de sa position originelle ; dans *The Green Line* (2004), Alÿs trace une ligne de peinture verte au travers de la municipalité de Jérusalem. L'ensemble de sa démarche, par ailleurs complexe (regroupant encore une fois vidéo, photographies, installations, mais aussi dessins et peintures), se décline autour du geste paradoxal de tracer une ligne (une frontière, une délimitation).³



L'une des questions essentielles (et pourtant encore sans réponse) posées par cette démultiplication identitaire (de l'artiste, de l'œuvre) repose sur son caractère volontaire ou, au contraire, imposé par les contraintes structurelles, financières, culturelles ou politiques. Comment ou pourquoi, par exemple, Thierry Zéno est-il passé d'un long métrage expérimental (*Vase de Noces* en 1974, montré lors de la dernière édition d'EXPRMTL en 1974) à des documentaires (dont *Des morts* en 1981 ou *Les muses sataniques* en 1983) puis à des installations (*Une image n'est jamais seule* à La Vénérerie à Bruxelles en 2010) ? Cette apparente liberté des supports et des pratiques est-elle un choix ou une obligation née de contraintes diverses ? Il est en effet important de se pencher sur les modes de financements artistiques, principalement sur ceux liés à l'image en mouvement, pour se rendre compte de plusieurs faits importants. L'établissement des commissions et subventions étatiques pour financer le cinéma a mis très longtemps à exister ; le système de financement régulé par des commissions séparées par des intérêts communautaires ne prend forme qu'en 1964. Mais ce n'est finalement que dans les années 2006 qu'apparaît un fond pour le cinéma expérimental (aujourd'hui intitulé « Film Lab »).⁴ Il est intéressant de noter que, malgré un aspect clairement pluridisciplinaire développé dans les pratiques artistiques belges,

l'on continue à vouloir cloisonner les pratiques, notamment au travers des modes de financement (la fédération Wallonie-Bruxelles, anciennement Communauté française de Belgique, subventionnant le cinéma et les arts plastiques par le biais de commissions distinctes).⁵

Si la plupart des lieux ou initiatives encouragent le décloisonnement des pratiques (le Kunstenfestivaldesarts, ARGOS, ou plus récemment les Galeries à Bruxelles, etc.), d'autres problèmes se posent encore, à l'autre bout de la chaîne, du point de vue des réseaux de diffusion, de la critique, et donc de la réception publique. L'exposition ou la projection des œuvres prend ainsi un aspect nomade ; pour exemple, *Dial H.I.S.T.O.R.Y.* de Johan Grimonprez a été présenté à la Documenta de Kassel en 1997, mais également au Festival du film de San Francisco (où il reçut le prix du Meilleur réalisateur), tout comme *Resonating Surfaces* de Manon de Boer (artiste hollandaise travaillant à Bruxelles), exposé à la Biennale de Venise en 2005 mais également diffusé en de nombreux festivals. Cas emblématique par excellence, l'ensemble des courts-métrages de Nicolas Provost (dont *Papillon d'amour* en 2003, ou encore *la Plot Point Trilogy* en 2007-2010) ont été projetés dans sa galerie anversoise (Tim Van Laere), à Berlin, ou encore dans un nombre impressionnant de festivals internationaux. Cette redéfinition constante des œuvres renforce encore leur identité



Stardust. © Nicolas Provost, /Stardust/, 2010. © L'artiste, avec l'aimable autorisation d'ARGOS (Bruxelles).

plurielle, comme celle des artistes eux-mêmes. Mais au-delà des œuvres et des artistes, c'est finalement au spectateur-visitateur de se repositionner à son tour, dérangeant ses attentes vis-à-vis du lieu, de la projection, de l'installation. L'identité du regardant lui-même doit finalement être reconsidérée, prise dans le jeu des frontières malléables, adaptables de l'image en mouvement pensée par les artistes, forcément nomade ou en perpétuelle métamorphose. En un mot, insaisissable.

Muriel Andrin

Muriel Andrin est Docteur en cinéma de l'Université Libre de Bruxelles. Elle est actuellement Chargée de cours et Présidente du Master en arts du spectacle, écriture et analyse cinématographiques (ULB), et Porte-parole du Groupe de recherche SAGES (Savoirs, Genre et Sociétés) de la Faculté de Philosophie et Lettres. Elle est également conférencière à la Cinematek et à l'Iselp (Bruxelles).

Notes

1 Patrick Leboutte, «Un cinéma unimaginable» dans *Une encyclopédie des cinémas de Belgique*, Guy Jungblut, Patrick Leboutte & Dominique Paini (eds), Musée d'art Moderne de la ville de Paris & Editions Yellow Now, 1990, pp. 12-13.

2 Xavier Garcia Bardón, «EXPRMNTL, Festival hors normes Knokke 1963, 1967, 1974», *Revue belge du Cinéma* n° 43, décembre 2002. Le règlement de la deuxième édition en 1958 précise que «par film expérimental, on entend toute œuvre de création individuelle ou collective qui témoigne d'une tentative de renouvellement ou d'élargissement de l'expression cinématographique».

3 Laymert Garcia dos Santos, "Becoming Other to Be Oneself: Francis Alÿs inside the Borderline" dans *Francis Alÿs - A Story of Deception*, London: Tate Publishing, 2010, pp.188-189.

4 Les projets répondant à l'enveloppe sont décrits comme développant «une approche incluant la recherche du renouvellement ou de l'élargissement de l'expression cinématographique et s'écarte des schémas narratifs traditionnels, pour aboutir à une œuvre hors normes, individuelle ou artisanale» (<http://www.arts-numeriques.culture.be>).

5 La question reste d'ailleurs à poser du point de vue de la Communauté flamande de Belgique (Vlaams Audiovisueel Fonds).

Continental Rift

La collection *Continental Rift*, initiée voici maintenant un an par (SIC) est un projet éditorial dévolu à l'étude des relations d'influence, d'échange et de croisement entre les pratiques et théories artistiques des continents européen et américain à partir de la seconde moitié du XX^e siècle. Les modes de circulation des œuvres et des idées, l'itinéraire des artistes et penseurs, la nature des traductions et correspondances, le rôle de certains individus, lieux et occasions ayant favorisé ces passages, constituent autant d'aspects historiques qu'elle s'efforce d'élucider et dont la présentation, en cet échange rédactionnel transatlantique, trouve toute sa pertinence.

Le premier volume de cette collection a consisté en la traduction française d'un ouvrage essentiel de Branden W. Joseph consacré aux rapports entre Robert Rauschenberg et la néo-avant-garde. L'auteur s'appuie de manière décisive sur les travaux de Michel Foucault et Gilles Deleuze, de Michel Carrouges et Antonin Artaud, afin de proposer une redéfinition du paradigme néo-avant-gardiste et de sonder avec l'aide de Rauschenberg la subjectivité postmoderne¹. Cette étude se trouve maintenant prolongée par un volume dédié plus largement à la réception de la French Theory dans les arts visuels aux États-Unis².

La problématique de l'influence dans le domaine des arts visuels américains de ce que l'on désigne désormais communément par l'expression de « French Theory » constitue en effet un épisode historique des plus représentatifs des enjeux soulevés par un tel projet³. D'emblée, l'usage d'une expression anglo-saxonne pour désigner un corpus d'auteurs français – recouvrant pour le dire vite, trop vite, la pensée structuraliste et post-structuraliste des années 1960, 1970 et 1980 (dont Louis Althusser, Roland Barthes, Jean Baudrillard, Pierre Bourdieu, Michel de Certeau, Hélène Cixous, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Michel Foucault, Félix Guattari, Julia Kristeva, Jacques Lacan, Claude Lévi-Strauss ou encore Jean-François Lyotard, pour ne citer que les plus populaires) – révèle la complexité du phénomène.

Comme se sont attachés à le montrer différents travaux récents, la constitution d'un corpus que viendrait marquer du sceau de la cohérence cette appellation fut en grande partie le fruit de sa réception américaine des années 1970 et 1980. C'est en effet à la faveur de ce *détour* que put apparaître avec clarté un nombre de problématiques et de méthodes voisines ou communes entre ces auteurs continentaux, tels que l'influence de l'anthropologie structurale, la mise en crise du sujet, les débats autour du marxisme et des événements de mai 1968, la lecture critique de Heidegger et de Freud, la redécouverte de Nietzsche, etc. Pour autant, cette appellation ne doit ni occulter l'hétérogénéité voire l'incompatibilité des pensées et des approches ainsi regroupées, ni les déplacements, transformations et autres inévitables mécompréhensions induites par le cadre culturel et intellectuel américain à travers lequel la pensée française fut reçue.

Une autre difficulté, un autre enjeu : ce rapport d'influence ne va pas nécessairement de soi, compte tenu du fait qu'il n'est pas requis des artistes qu'ils apportent des preuves à l'appui de leurs propositions, qu'ils respectent un principe de non-contradiction, pas plus qu'ils ne sont soumis à une quelconque exigence de résultat. Aussi est-ce cette liberté, voire même une certaine irresponsabilité revendiquée vis-à-vis

de la rigueur quant au respect de la source d'influence supposée (une irresponsabilité qu'implique nécessairement et légitimement la création artistique) qui peut expliquer pour partie l'intérêt et le soutien que les artistes ont pu témoigner très tôt vis-à-vis de cette littérature théorique. Dans cette perspective, c'est alors la question des rapports qui se tissent entre la création artistique et la pensée théorique, et la question de la nature singulière des usages inventifs et des « creative misunderstandings » qui peuvent être faits de la théorie, auxquels il convient de se montrer attentif.

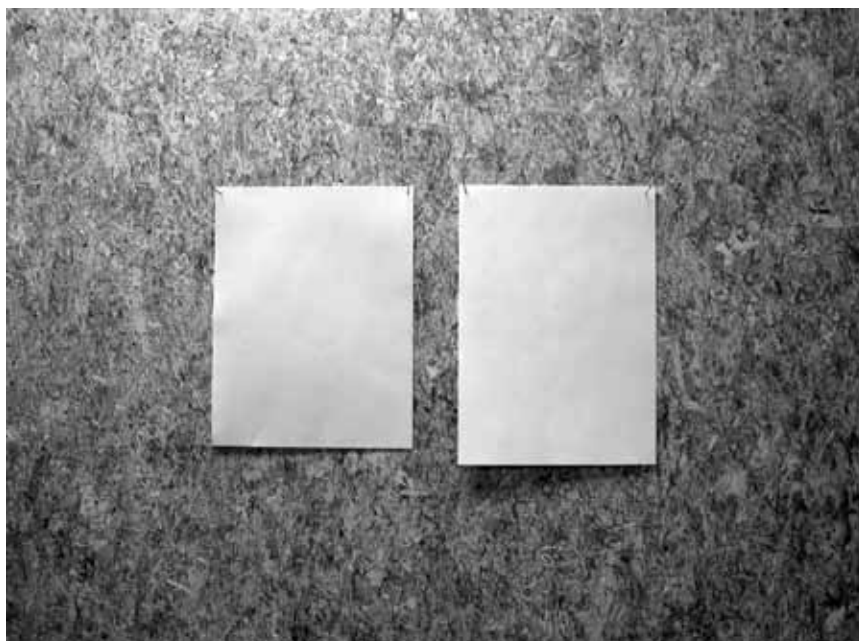
Trois niveaux d'inspiration, d'appropriation et d'usage de ce bagage théorique par les artistes, allant du plus général au plus spécifique, permettent de prendre plus précisément la mesure des conditions ou modalités dans lesquelles peut opérer ce travail d'influence tout autant que des déplacements qui peuvent advenir à la faveur de celui-ci.

1. Zeitgeist

Avant d'aborder la question de l'influence subie par un artiste sur un plan individuel, il convient d'examiner un premier niveau de rencontre opérant en deçà. Il s'agit d'envisager, dans une perspective plus vaste mais aussi plus profonde peut-être, ce qui participe de la composition du paysage culturel et intellectuel américain afin d'identifier certains des traits qui, au registre artistique, culturel, philosophique ou idéologique, ont pu ménager une forme de prédisposition à la réception de certains aspects de la théorie continentale. Pour le formuler autrement, il s'agirait de voir comment des éléments de la pensée française, eu égard à la concordance de certains présupposés fondamentaux, à des formes analogues de problématisation ou de structuration de l'objet d'étude, ont pu entrer en résonance avec quelque trope de la culture américaine, et, au compte d'une coïncidence souterraine, bénéficier d'une attention privilégiée et bienveillante.

On peut évoquer à titre d'exemple la simultanéité avec laquelle a germé dans certains esprits, de part et d'autre de l'Atlantique, l'impérieuse nécessité d'être attentif aux nouveaux signes produits par la société de consommation de masse. Barthes, dans des textes « scientifiques » parfois arides comme *Elements of Semiology* ou des recueils d'articles comme *Mythologies* – des textes qui devaient connaître une étonnante popularité auprès de nombreux artistes anglo-saxons⁴ – passait ainsi au crible de l'analyse sémiotique et sans distinction de type ou de classe, les objets et produits offerts à la consommation et à la contemplation du citoyen moderne (aliments, publicités, vedettes et spectacles populaires, bandes dessinées, etc.) afin de mettre au jour les discours idéologiques sous-jacents dont ils étaient porteurs.

Nul doute que l'intérêt manifesté outre-Atlantique à l'égard de semblables tentatives de déconstruction de l'environnement marchand et du paysage visuel quotidien a été préparé par l'engouement témoigné à l'égard de la culture visuelle populaire par les artistes de la génération néo-Dada puis Pop, de Robert Rauschenberg à Claes Oldenburg en passant par Richard Hamilton. Le potentiel critique de la sémiologie vis-à-vis des forces socio-économiques qui infiltrent la société de consommation sera du reste apparu avec d'autant plus d'évidence que ces tendances artistiques n'étaient pas elles-mêmes exemptes d'une charge subversive, tant s'en faut.



Sophie Nys, *Continental Rift*. Vue d'installation à De Brakke Grond, Amsterdam, 2005. © Sophie Nys.

Andy Warhol, qui n'avait cessé de louer les effets de démocratisation qu'occasionnait une société d'abondance comme l'était cette Amérique d'après-guerre, capable d'accorder à chaque individu le privilège de la boisson Coca-Cola fut-il simple quidam ou président de la nation⁵, n'en avait pas moins cerné de façon très clairvoyante et précoce l'agenda politique qui l'animait et l'entretenait anonymement : « Quelqu'un a dit que Brecht voulait que tout le monde pense de la même façon. Je voudrais moi aussi que tout le monde pense de la même façon. Mais Brecht, d'une certaine façon, voulait y parvenir par le communisme. C'est le gouvernement qui s'en occupe en Russie. Ici, on finit par y arriver sans le secours d'un gouvernement autoritaire. Donc, si ça marche aussi facilement, pourquoi ça ne marcherait pas sans le communisme ? Tout le monde se ressemble et se comporte de la même façon, et ça s'accroît⁶. »

2. Influence

S'agissant de l'influence subie sur un plan individuel par les artistes visuels, aborder le phénomène de la French Theory n'est pas sans soulever d'autres questions d'ordre méthodologique, notamment historique, théorique, et plus généralement herméneutique; des questions inhérentes à tout travail d'historien qui affluent peut-être ici avec plus d'insistance en raison des multiples déplacements qui s'opèrent d'un champ (celui de la pensée, ou de la théorie) à un autre (celui de la pratique, et de l'image).

Quels documents autorisent en effet l'historien de l'art à attester d'une part de l'influence (ou plus généralement de la résonance, de la confirmation ou de l'inspiration) d'un axe de pensée ou d'un concept dans une œuvre d'art déterminée, et à juger d'autre part de leur caractère opératoire ? C'est un travail préalable de repérage (factuel et chronologique) qui incombe à l'historien avant de pouvoir poser des correspondances, en ouvrant le corpus d'investigation non seulement aux œuvres elles-mêmes mais encore aux documents qui la débordent et la déterminent : c'est-à-dire à la fois les textes et traductions à disposition des artistes, les interviews accordées ou textes produits par les artistes qui se sont adonnés à l'exercice de la théorie.

Un principe de vigilance heuristique reste également de mise. La finalité de l'interprétation réside-t-elle en effet dans l'établissement d'une congruence parfaite entre un système théorique et un système visuel

ou bien s'agit-il, au contraire, de déceler les déplacements et différences empêchant de rabattre unilatéralement un système sur l'autre ? Là se situerait l'enjeu de ce travail d'interprétation : relever la ressemblance, ou plus précisément les « traits de parenté » (pour reprendre le vocabulaire de Lévi-Strauss), tout en ne neutralisant pas, par un souci excessif d'établissement du sens, l'écart, la dissemblance.

John Baldessari, par exemple, a ainsi trouvé dans l'analyse des mythes de Lévi-Strauss, non seulement différents concepts mais aussi une méthode capable d'étayer en arrière-plan et de confirmer la direction suivie quant à sa propre réévaluation du statut de l'image dans ce contexte singulier, relatif tant à l'art conceptuel qu'à l'émergence de la Pictures Generation, celui de la mise en crise du principe moderniste d'autonomie de l'œuvre d'art. Peut-être l'une des manifestations les plus exemplaires serait à chercher dans la relecture que l'artiste fit des principes narratifs et cinématographiques présents dans sa série *Movie Storyboard*, datant de la première moitié des années 1970. Ainsi, *Norma's Story* (1974), travail réalisé à partir du film *Sunset Boulevard* (1950) de Billy Wilder, se présente sous la forme d'un story-board de 34 images accompagnées chacune d'un court texte dactylographié reprenant des informations de plan, de dialogue, d'atmosphère visuelle et sonore de la scène présentée dans l'image. Adoptant le rôle du scénariste, Baldessari déconstruit la diégèse du film en modifiant la continuité narrative (par déplacement et inversion de scènes et de dialogues) et en introduisant des éléments hétérogènes à cette première substance (dont par exemple les représentations d'un portrait de Cézanne, de l'atelier d'un peintre nommé Morris, ou encore d'un serpent) complexifiant et déplaçant de manière subtile la trame fictionnelle de départ par la superposition de ces différentes couches narratives. Si *Norma's Story* ne peut en aucun cas être tenu pour une illustration littérale de la méthode d'analyse structurale des mythes de Lévi-Strauss – méthode consistant entre autres à repérer comment, sur un plan synchronique et diachronique, les unités constitutives du mythe s'articulent et se déplacent en fonction des différentes versions d'un même mythe afin d'en dégager la structure commune –, il n'en reste pas moins que l'« analyse » par Baldessari de ce mythe contemporain qu'est le film de Wilder (et les mythes que ce film charrie quant au statut du cinéma américain, aux phénomènes de starification, aux principes et motifs narratifs caractéristiques des films hollywoodiens des années 1950)

gagne en clarté aussitôt que l'on se fait attentif au fait que la pensée de Lévi-Strauss en a directement inspiré le projet.

3. Référence

Il convient enfin d'isoler un troisième modèle, plus restreint mais plus objectif à sa manière, et que l'on pourrait désigner comme un modèle « référentiel ». Il s'appliquerait en effet à toutes les productions artistiques dont la relation à une notion, un concept ou au simple nom d'un penseur français (post-)structuraliste est littéralement intégré ou référencé dans la production artistique proprement dite, ou lorsque l'artiste établit explicitement, par le biais d'une intervention parallèle, un lien entre une de ses œuvres et la pensée d'un de ces auteurs.

Au premier abord, ce cas de figure permet de poser une relation indiscutable entre une œuvre et un élément de pensée exogène, contrairement aux modèles exposés précédemment qui imposent de nouer à coup d'hypothèses herméneutiques et de conjectures historiques le fil des idées et celui des productions plastiques. Et de fait, plusieurs de ces références explicites offrent une clé précieuse dans la compréhension des œuvres qu'elles habitent, si pas une voie d'accès indispensable lorsque la référence se trouve au centre même de son fonctionnement. Pour autant, si la tâche de l'historien se voit ici facilitée par la mise à nu des sources théoriques de l'œuvre, cela n'épuise en rien la tâche du théoricien qui doit encore évaluer les modalités d'action et l'effectivité réelle de la pensée sur l'œuvre. Pas plus que cela ne l'empêche de prononcer un jugement quant à la pertinence d'un tel usage littéral de la théorie. Toute une série de questions se posent en effet : l'œuvre offre-t-elle une forme d'interprétation originale d'un concept ou d'une méthode ou n'en est-elle que l'application plastique ? Le parrainage déclaré de tel ou tel penseur démontre-t-il une véritable compréhension (ou mécompréhension productive) de ses écrits ou relève-t-il d'un phénomène de citation éventuellement soumis aux effets de modes et à l'aura d'autorité que peut conférer une telle mention ?

Citons à cet égard, *Post-Partum Document* (1973-1979) de Mary Kelly, exposé pour la première fois en 1976 à l'ICA de Londres. Ce travail au long cours déploie une série de pièces documentant la relation de Kelly à son enfant nouveau-né, ces documents allant d'empreintes de main aux analyses de couches-culottes, en passant par des notes journalières. En introduction, l'artiste présente une série de tenues de nourrisson sur lesquelles figure une variation à partir du fameux Schéma L de Lacan représentant la fonction d'imaginaire du moi dans sa relation à l'autre. L'intérêt de cette présentation tient dans l'ambiguïté du traitement qui est réservé à la figure particulièrement influente et patriarcale du psychanalyste français : ce schéma situé en ouverture de la série confère à l'ensemble un crédit de sérieux intellectuel et situe la compilation des documents, au-delà de l'archivage neutre propre à la tendance conceptuelle alors en vogue, vers une forme de narration rythmée par la relation intersubjective de la mère et de l'enfant. Mais cela ne peut empêcher le spectateur de constater l'ironie qui préside à l'inscription de diagrammes aussi sérieux sur une innocente tenue de bambin, non loin de gribouillages et autres traces de matière fécale. Des schémas apparaissent plus loin dans les différentes parties qui composent la série, comme des excroissances toujours plus complexes, et désignées d'ailleurs par l'artiste elle-même comme des « rather parodic algorithm⁷ ». C'est dans ce type d'écart entre des intentions ludique et scientifique, dans cet espace critique que réside l'intérêt d'une *incorporation* de la théorie à la pratique – comme un corps étranger qui ne se résorbe pas.

Le sort de la pensée française aux É.-U., tout au long des années 1960, 1970 et 1980, fut à plusieurs titres comparable à n'importe quel autre produit d'importation inédit : objet de crainte ou d'engouement, de transaction ou de vénération, de copie ou de recreation. Elle a sans conteste contribué de manière décisive au foisonnement sans pareil de la pensée et de la culture américaine, mais elle n'a pas échappé, tant s'en faut, aux effets pervers de l'exotisme comme aux apories de la récupération marchande. La notion de fétichisme, avec ce qu'elle évoque en termes de fixation psychologique comme de circulation économique, de focalisation du point de vue comme de pouvoir rayonnant, s'y applique idéalement. Or n'en est-il pas de même de la production artistique ? Ne suscite-t-elle pas les mêmes phénomènes de sidération, d'inspiration et de marchandage ? N'y eut-il pas de ce fait comme une communauté de destin ? Observer la saga de la French Theory sur le terrain spécifique de la création artistique offrirait dès lors un point de vue riche et éclairant, tant sur la nature de cette French Theory que sur l'évolution de l'art au cours de ces décennies décisives.

Anaël Lejeune, Olivier Mignon, Raphaël Pirenne
pour (SIC)

Fondée en 2005 à Bruxelles, l'association (SIC) est une structure éditoriale et curatoriale. Composée d'historiens de l'art, artistes et critiques, elle édite une revue éponyme, des ouvrages théoriques et des livres d'artistes. Elle expose régulièrement des artistes contemporains belges et étrangers. www.sicsic.be.

Notes

- 1 Voir Branden W. Joseph, *Random Order. Robert Rauschenberg et la néo-avant-garde*, trad. de l'anglais (É.-U.) par Anaël Lejeune, Olivier Mignon et Raphaël Pirenne (SIC), Bruxelles, 2012.
- 2 En parallèle à cette collection, le dernier numéro de la revue éponyme (SIC) se penche lui aussi sur un phénomène de réception transatlantique tout aussi crucial dans le développement de l'art américain depuis les années 1960, à savoir l'influence du cinéma de Jean-Luc Godard, depuis l'art conceptuel américain jusqu'à la Pictures Generation. Voir Olivier Mignon et Raphaël Pirenne (éd.), *Alphaville Alfaville (SIC)*, V, 2012.
- 3 C'est suite à la tenue d'un colloque consacré à la réception de la French Theory dans les arts visuels aux États-Unis, colloque organisé au Wiels (Bruxelles, mai 2011), qu'est apparue la nécessité de mettre en place cette collection. Les actes de ce colloque paraîtront en mai 2013 en coédition (SIC)/Sternberg Press.
- 4 *Elements of Semiology* [1964], translated by Annette Lavers and Colin Smith, New York, Hill and Wang, 1968; *Mythologies* [1957], translated by Annette Lavers, New York, Hill and Wang, 1972.
- 5 Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol. From A to B and Back Again*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1975, p. 100-101.
- 6 Andy Warhol, «What is Pop Art? Interview with Gene Swenson», *Art News* (nov. 1963), p. 26; voir Andy Warhol, *Entretiens 1962/1987*, traduit de l'américain par Alain Cueff, Paris, Grasset, 2005, p. 40.
- 7 Mary Kelly, «Excavating Post-Partum Document», cité dans Andrea Liss, *Feminist Art and the Maternal*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009, p. 36.

NÉOMÉDIAS



Varvara Guljajeva and Mar Canet:

On Networks and the

The media façade of the trapezoidal FIESP building in Sao Paulo displays the image of a metronome, its pendulum swinging swiftly back and forth across an enormous digital screen made up of more than a hundred thousand LED lamps. In fact, due to its particular shape, the whole building resembles a large metronome. The scale of the device matches its purpose: it is responding to the tempo of the city of Sao Paulo (Brazil), as expressed by the interactions of its citizens on social networks and popular websites. Artists Varvara Guljajeva¹ and Mar Canet² created this project, fittingly titled *The Rhythm of Sao Paulo* (2012),³ by culling data from Twitter, Flickr, YouTube and Foursquare in order to generate a score that controls the animation on the media façade and responds in real-time to users' interactions on the Internet. The metronome is therefore the visualization of a particular kind of activity in the city: one that involves a large portion of its population, requiring a considerable amount of time and energy and generating revenue and social exchange but remains invisible.

As the use of digital technology permeates our daily life and the routines that social media companies impose become an extension of our work or a man-

datory leisure activity, being part of the global data flow is as commonplace as it is unquestioned. Every day, we share our activities, likes and thoughts on Facebook or Twitter, take photos with our mobile devices and post them on Flickr, tell others on Foursquare where we are located and participate in a myriad of other ways in the constant flow of information between servers that cover a large part of our planet. We believe, therefore, that what we do and say becomes part of a global conversation, and consequently we do not want to be cut off from what the world is sharing. This implies the need to be permanently connected to the network: a condition of perpetual online presence, as media theorist Geert Lovink puts it, which leads to the merging of our life on the Internet with our daily, physical existence. "The cyber-prophets were wrong:" states Lovink, "there is no evidence that the world is becoming more virtual. Rather the virtual is becoming more real; it wants to penetrate and map out our real lives and social relationships."⁴ The virtual metronome in the FIESP building is thus as real as any instrument measuring the temperature, atmospheric pressure or air pollution in the city. It measures the need to be connected. The pendulum swings faster as the data traffic increases, denoting





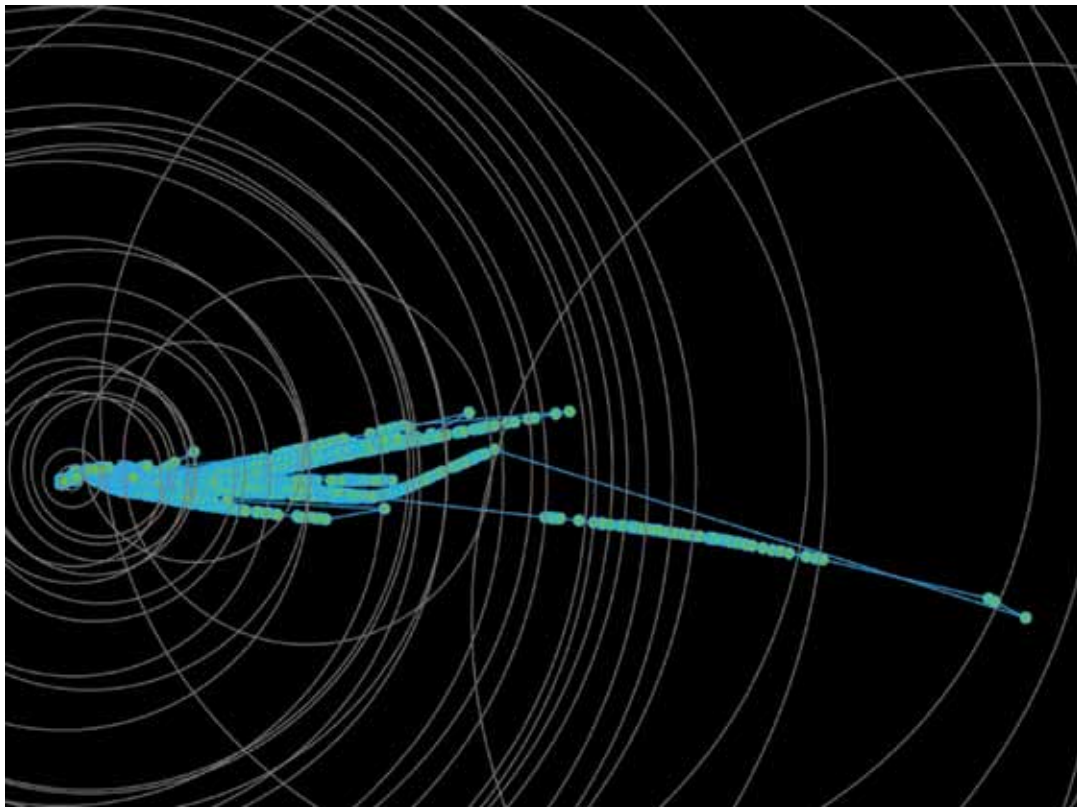
Varvara Guljajeva and Mar Canet, *Binoculars*, 2013. Urban intervention. Customized binoculars, webcams, urban screens. Concept illustration.

Culture of Transience

an increase in tempo and providing a visual indicator of Paulistas' information anxiety. The changing velocity of the pendulum reflects an increasingly important aspect of our society: the speed at which we receive, process and disseminate information. Paul Virilio related speed to power in describing the contemporary society as a *dromocracy*, but nowadays it is not just about how fast we move but about how fast we are able to react to the most recent developments. In other words, how capable we are of living in real-time. Constantly receiving information in real-time implies quickly forgetting the past and abandoning the archive. Geert Lovink stresses the fact that most social media services diminish the visible part of their timeline to the last few hours and replace the static web page with an endless flow. In this manner, the content itself is a subsidiary of the channel that provides it. News, posts, tweets, snapshots, everything is ephemeral as the permanent expectation of an upcoming event, post or image renders the present and past information obsolete. The use of networks and digital devices, as well as the need to maintain an accelerated lifestyle has brought about the development of a culture of transience, which can only be expressed by means of a real-time flow of

data. This transience also implies constant movement, a sort of nomadism that contradicts the ubiquity of the online self, a permanent point of reference wherever we go.

In the work of Varvara Guljajeva and Mar Canet, the ubiquity of the networks is confronted with the physical location of individuals and the flow of data. Their artistic projects are, in a sense, a consequence of their lifestyle as young artists who have been travelling around the world, from one residency to another, over the last two years. Location and networks determine the behavior of the large virtual metronome in Sao Paulo but are also key elements of two other projects recently developed in Seoul (South Korea). *Revealing Digital Landscape* (2013)⁵ is a publication that collects the names and locations of a large number of Wi-Fi networks in the urban area, a census that unfolds the density of Local Area Networks in the city as well as the way in which users express themselves by changing the names of their LANs. Conversely, *Wireless Poetry* (2013)⁶ consists of a device that changes the name of a dedicated Wi-Fi router to display 32-character lines of a poem by Eduard Escoffier every two minutes. The network is, in this case, the channel for a new form of poetry



Varvara Guljajeva and Mar Canet, *The Flux of the Sea*, 2011. Silk-screen print.

that mirrors the use of Wi-Fi routers as a means of expression. Again, an invisible and ephemeral process is revealed and explored in a particular location, while in fact it could take place almost anywhere else (in the so-called developed world). These projects connect the networks with a form of literature or narrative, that can also be found in *SPAMpoetry* (2012),⁷ developed in Eindhoven (the Netherlands). Spam is an undesired consequence of the global data flow, an automated monologue that the artists transform into poetry and display in several knitted garments, which are consciously made to be dysfunctional. Location is also relevant here, as Guljajeva and Canet collected spam emails from the locals, while the use of wearables takes this particular flow of data to the body, thus exposing the way in which we are immersed in it. Besides data and travellers, all sorts of goods are constantly moving around the globe every day.

Maritime traffic inspired two projects carried out in Palma (Spain) and Gdansk (Poland). In both seaports, incoming and outgoing ships constantly broadcast their location by radio waves, which are collected by AIS radar and converted into sound in the projects *The Flux of the Sea* (2011)⁸ and *Baltic Sea Radio* (2012).⁹ A sound piece in constant flux, as the artists describe it, is generated. Its changes reflect actual motion taking place at sea, as well as the presence of the data that enables the program to translate the ship's shifting location into an unpredictable score. In Palma, the routes of the ships also took a visual form in a series of silk-screen printed images that suggest an abstract composition, as well as a map and a musical score.

Tireless globetrotters, Varvara Guljajeva and Mar Canet are experiencing the world as it really is: a constant flow of events, locations, people, objects,

information and so on. Everything is transient, subject to certain motion or change. As the information society embraces the culture of transience, this condition of all that surrounds us (including ourselves) is increasingly manifest. In this context, Guljajeva and Canet's work calls attention to our interaction with the networks and our shifting sense of place. *Binoculars* (2013), their latest project, which is being developed in Liverpool (United Kingdom) for the upcoming Connected Cities Festival, ties the ubiquity of digital media with voyeurism and surveillance. In Liverpool, a set of customized binoculars will allow viewers to see a public space in another city through a networked camera; however, they will be unaware that their eyes are being captured by another camera and displayed on a large screen in that same city. This intervention will certainly disrupt, for a moment, the flow of messages from countless advertisers that conform to the urban landscape today. It will also reveal, as the virtual metronome in Sao Paulo does, that (to paraphrase Nietzsche) when we gaze into the network, the network also gazes into us.

Pau Waelder

Pau Waelder is an art critic, curator and researcher in digital art and culture. Among his latest projects are the conferences *En_lloc* (Now_Here) and *Digital Culture* (Fundacio Pilar i Joan Miro a Mallorca). As reviewer and editor, he has collaborated with several art magazines. He is New Media Editor at *art.es* magazine.



Notes

- 1 Varvara Guljajeva: <http://www.varvarag.info/>
- 2 Mar Canet: <http://www.mcanet.info/>
- 3 *The Rhythm of Sao Paulo*: <http://www.varvarag.info/the-rhythm-of-sao-paulo-2/>
- 4 Geert Lovink, *Networks Without a Cause. A Critique of Social Media*. Cambridge: Politi Press, 2012, 13.
- 5 *Revealing Digital Landscape*: <http://www.varvarag.info/revealing-digital-landscape/>
- 6 *Wireless Poetry*: <http://www.varvarag.info/wireless-poetry/>
- 7 *SPAMpoetry*: <http://www.varvarag.info/spampoetry/>
- 8 *The Flux of the Sea*: <http://www.varvarag.info/the-flux-of-sea/>
- 9 *Baltic Sea Radio*: <http://www.varvarag.info/baltic-sea-radio/>

Varvara Guljajeva and Mar Canet, *SPAMpoetry*, 2012. Wearables. Software, knitting machine.

BEING YAM LAU:

TRAVELS OF

THE BODY

IN

THE MIND.

Yam Lau, *Between the Past and
the Present: Lived Moments in
Beijing*, 2012. Installation. ©
Photo: Yam Lau.







Yam Lau, *Between the Past and the Present: Lived Moments in Beijing*, 2012. Video still.



Yam Lau, *Between the Past and Present: Lived Moments in Beijing*.
Katzman Kamen Gallery, Toronto. November 24 – December 22, 2012

Whereof one cannot speak, thereof one must be silent. *Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen.*

Ludwig Wittgenstein, "Proposition 7," *Tractatus Logico-Philosophicus*

Wittgenstein subsequently refuted his most famous declaration, leaving us enigmatically suspended. Yam Lau's *Between Past and Present: Lived Moments in Beijing*—structured as both digital animation and video documentary—sets us on this same path, but in the end speaks through the silence, not as a refutation, but as an affirmation of an experience we all recognize yet cannot truly share save as an approximation in its externalized form. Lau's work speaks to our experience of that silent dialogue in the mind from which we form the architecture of our world through the crucible of engagement and release. The work presents us with four states. The first is that of internal dialogue; in the second state the world is observed in silence; in the third the world intrudes on consciousness with all its clatter and noise, breaking the glass of reflection; in the final state there is simply the infinite regress of the *mise en abyme*.

The tension between silence and engagement is at the core of Yam Lau's sensibility, and here he opens by casting us between opposing forces—the intimacy of the glowing study against the infinite darkness of night. Lau's open and spacious framework draws the viewer into a familiar, yet seldom so beautifully articulated sense of time and space, where the boundaries of the material and the immaterial are staged for us in what George Santayana described in reference to the night sky as "a level of intricacy, delicately poised between bewildering complexity and banal simplicity."¹

This is a work that takes time: it takes more than one viewing for these elliptical images, their overlapping and oscillating realities, to fully resonate with our ability to apprehend, to form an empathetic bond. That sense of qualia, the way things seem to us, that these images emit generate complex multifaceted sensorial states that cannot be truly memorized or even transmitted to others in their entirety. They have become the substantiation of the artist's and the viewer's intuition. It is through these intuitions that we begin to feel the complex dimensions of time, space, place, objectness, history, their texture, their possibilities and potential beyond the visual.

The opening sequence of the work guides us towards a distant windowed space, a study situated as though an island over a body of water at night and illuminated by a single burning candle, the embodiment of finitude. Through a series of glimpses, disappearing and reappearing images, we see Lau himself working at a desk. The island, a labyrinth of fenestrations, floats over the silvery mercurial waters. I somehow know this place, yet have never felt our internal infinite cosmic space of mind so vividly constructed, so familiar yet so seldom represented. The sense of fluid perforated spaces, images of here and there, now and then, open up and contract subliminally beneath the threshold of our consciousness, weaving Lau's narrative to a soundtrack of pitch and interval that resonates with a complex simplicity.

But this complex simplicity is suddenly interrupted as Lau abruptly resituates us in another complexity. Working with his past, a China that he can only experience in the present, Lau brings us the sounds and visual noise of a busy shopping street in Beijing. Here again, however, we are shifted from the street itself to the silence of looking out from behind a shop window at the street—from the sound of being there to the silence of the observer, a partition of experience that lies at the heart of both documentary and fictional persuasion. In the silence behind the shop window we recognize the cultural traditions



Yam Lau, *Between the Past and the Present: Lived Moments in Beijing*, 2012. Video still.

of gateways, ambulatory fences, associated patterns and textures that mingle with the images and scenes of contemporary Beijing, creating their own dynamic and rhythms. This existential movement, within and without, announces the rhythm and spatial composition of the work.

In the past, as Bodil Jønssen writes,² it was understood that “time was nature’s marvelous way of preventing everything from happening all at once.” Jønssen contrasts this sense of time with our contemporary experience of time as “not just the span of time you have; it’s also the time you have *right now*.” It is the interpenetration of these two beliefs—the sequential unfolding of time and our contemporary sense of the simultaneity of time collapsed—that Lau builds into his visual narrative. That narrative is held suspended between two poles. One is the dream-like sequencing of overlapping images that in their slow dissolving repetitions enable us to find that connectivity within us that transports us into the time and space of the infinite. The other pole is a busy street in modern-day Beijing with its noise and the finite quiddity or is-ness of ‘being here.’ Lau’s work in that sense presents a paradox, a simultaneous stretching and collapsing of visual time in which our senses bond with the rhythm of time past and present, which carries his narrative seamlessly into the potential of anticipation.

To paraphrase Henri Lefebvre: The illusion of a transparent, pure and neutral space, philosophical in origin, has shifted to complex multivalent viewpoints, overlapping the historical, physical and physiological, linguistic and so on. It is this analysis that confers a concrete existence upon space as being beyond simply mental abstractions.³

It is in this sense that Lau’s layering of objects, images and people simultaneously as mental and material thresholds, announces a different interpretation of place. Near the end of the street segment of the work, as we look out through the silence behind the shop window, we see Lau pass and just for a

fraction of a second his face looks in on us, collapsing the space between artist and viewer, between production and apprehension, confirming Damasio’s observation that not only can we hold the world within us, but we can—amazingly—also hold ourselves within that world. An extraordinary event, when one gives it some thought, which in this work proceeds to carry us, subliminally, through a layering of repetitions, a circulation of openings and re-openings as the traditionally composed circular gateway to the studio slowly advances towards us, taking us out of the world of the present across the desk with its rulers and measures, beyond the island—Rilke’s world, “large, but in us is deep as the sea”—into the speckled blackness, returning us to the vast unspeakable silence of empty space until, as Bachelard writes, “merely through memory we can recapture by means of meditation, the resonances of this contemplation of grandeur.” We have come full circle, yet arrived at the same place for the first time, now paradoxically aware of both who we were and who we have become. Perhaps such an approximation is the intention of all artworks.

Yvonne Lammerich

Yvonne Lammerich is an artist who for many years has worked with the liminality linking real and projected space. Her most recent work includes the TMCA project, an investigation of virtuality and real space, and the Ideal House project, concerning art/architecture and lived experience.

Notes

1 John D. Barrow, *Inner and Outer Space*, p. 152.

2 Bodil Jønssen, *Unwinding the Clock*, p. 17.

3 Henri Lefebvre, *The Production of Space*, p. 292.



Imbrication
(machines à réduire le temps), de Diane Morin



Une salle plongée dans le noir, un mur-écran sur lequel on découvre un paysage spectral en mouvement, autant d'éléments d'un cinéma qui se déploie ici sous nos yeux sans que l'artiste ait eu recours à un projecteur ou à une image captée sur pellicule ou par voie numérique. En visitant *Imbrication* (*machines à réduire le temps*), de Diane Morin, à la Galerie Circa, en février 2013 à Montréal, plusieurs auront déjà constaté que cette installation fascinante joue à la fois de la création de l'illusion d'une image en mouvement et de sa déconstruction.

En inventant sa propre « machine à images », Diane Morin revisite les principes qui ont mené à la naissance des dispositifs de l'image projetée et animée. D'abord le théâtre d'ombres en Asie, et, par la suite, le zootrope et le praxinoscope, au 19^e siècle. Le théâtre d'ombres utilisait une source lumineuse et un écran, tandis que le zootrope et le praxinoscope exploiterent le mouvement et l'intermittence.

Alors que les producteurs d'images utilisent aujourd'hui le pouvoir technique des « machines » à images numériques pour générer des captations précises du réel (HD), le travail de Diane Morin propose une rupture du flux de la fabrique médiatique des images, pour revenir sur la genèse de l'image en mouvement. Effectuant un retour vers cette période charnière qui a vu naître le cinéma, l'artiste en reconfigure les conditions avec des technologies anciennes et nouvelles. De ces conditions, qui ont été décrites par Friedrich A. Kittler dans son livre *Gramophone, Film, Typewriter*¹, nous retiendrons, avec Zglinicki, que « le cinéma n'aurait pas pu être inventé si les chercheurs n'avaient pas été occupés à travailler sur les conséquences de l'effet stroboscopique et de la persistance rétinienne² ». C'est de cet effet stroboscopique fondamental dans l'illusion du mouvement que joue Diane Morin à partir d'objets immobiles et de sources lumineuses intermittentes.

Malgré ses nombreuses similarités avec le dispositif cinématographique, *Imbrication* (*machines à réduire le temps*) agit pourtant fort différemment. Si les appareils de projection qui ont été inventés à travers l'histoire pour mettre en mouvement l'image ont fait bouger des images imprimées sur divers supports devant une source de lumière unique et fixe, à une vitesse prédéterminée, Diane Morin travaille ici à l'inverse. Par le biais de la programmation, elle fait s'allumer les unes après les autres des sources lumineuses multiples placées sur une ligne derrière des objets immobiles, et ce, selon diverses séquences rythmiques et configurations stroboscopiques.

Environ deux cents petits arbres, fixés à distance égale les uns des autres sur trois rangées, sont éclairés par un dispositif programmé animant 198 petites lumières DEL³, qui projettent leurs ombres sur un mur-écran. L'impression produite est celle d'un voyage en train le long d'une allée d'arbres plantés sagement à équidistance les uns des autres. Une analogie renforcée par le fait que les lumières sont en ligne sur un rail et que cette évocation du train n'est pas sans rappeler le rôle historique qu'ont joué la vitesse et la mécanique au 19^e siècle dans l'invention de machines à images ayant la capacité de produire une impression de mouvement.

Les rythmes variés de ces séquences lumineuses produisent des segments où la vitesse rapide d'apparition des ombres génère l'illusion d'un mouvement quasi continu et d'autres segments plus lents, où la vitesse découle d'une succession d'images fixes. Comme l'a fait remarquer le philosophe grec Zénon⁴, le mouvement d'un objet est formé des diverses positions de cet objet dans l'espace, positions que l'on peut percevoir individuellement comme des points fixes dessinant une trajectoire. C'est le degré zéro du mouvement, qui correspond, dans l'œuvre de Morin, à ces moments où les lumières demeurent allumées plus longtemps au même endroit et projettent, de ce fait, des images fixes.

Cette conception du mouvement ne suffit pas à expliquer son effet; au contraire, elle l'annihile. Pour produire l'impression de mouvement, il faut en plus, à savoir l'effet stroboscopique et la tendance du cerveau humain à combler les intervalles (l'effet *phi*). Et c'est ce que le dispositif inventé et imaginé par Morin recompose sous nos yeux par l'activation et la désactivation ultrarapides des lumières, produisant une succession d'images fixes, que notre cerveau interprète comme étant en mouvement.

C'est en ce sens que l'œuvre de Morin démontre sa réflexivité moderne et contemporaine, d'une part en laissant le dispositif visible et d'autre part, en proposant la déconstruction des processus de perception et de fabrication de

l'image en mouvement. Ces processus se révèlent lorsque le défilement des lumières est ralenti et que chacune des images apparaît brièvement comme fixe, et ils sont rendus à leur puissance d'illusion lorsque le défilement des lumières est accéléré. Morin nous rend ainsi intelligibles les différents états du procédé qu'elle explore ainsi que les automatismes perceptuels qu'il met en branle⁵. L'ensemble est théâtral avec ses moments de noir complet, ses courtes séquences animées surgissant brièvement et le bruit du mécanisme évoquant un décor en train de se mettre en place. Car, outre le dispositif visible et ses nombreux fils au sol, il est à noter que le bruit de grincement que produisent ces mécanismes fabriqués de plexiglas dans leur descente ou leur remontée vient ajouter à l'expérience du spectateur la conscience de la mécanique qui la supporte.

Morin introduit un autre élément venant complexifier sa proposition, celui de la profondeur de champ, par son utilisation de trois rangées d'arbres animées individuellement. Ce travail par couches change la relation des rangées d'arbres entre elles et vient produire des images avec des profondeurs variées où certains arbres sont plus petits, plus sombres et plus nets et d'autres plus grands, plus estompés et évanescents. Cette profondeur de l'image, Morin la recherche dans un désir d'accumulation des formes des arbres qui, tels des dessins, apparaissent sur le support-écran. Pourtant, de ces traces, il ne subsiste rien lorsque le dispositif s'éteint, puisque l'écran n'enregistre pas et qu'il n'est pas photosensible. Nous sommes devant un spectacle éphémère, en direct, qui contrairement au film et à la vidéo n'est pas issu d'une archive enregistrée et projetée chaque fois à l'identique. Ce qui rend le spectacle reproductible chez Morin, ce n'est pas l'archive sur pellicule ou numérisée, mais le dispositif et sa programmation. Tant que ce dispositif peut être réinstallé avec tous ses éléments et alimenté par une source électrique, il reproduit le « film » de Morin. Pour s'écarter de cette prédétermination de la programmation et par désir d'expérimentation continue, Morin s'est d'ailleurs rendue en galerie à maintes reprises pour changer le rythme des séquences et ainsi proposer aux spectateurs diverses versions de son « film ».

Le dispositif fabriqué par Morin parvient à raviver l'expérience filmique à partir de minuscules arbres de maquettistes composés de fil de fer et de mousse synthétique. Véritable fantasmagorie optique et lumineuse, son « film » séduit autant par sa dimension spectaculaire que par la déconstruction réflexive de son illusion et de ses effets.

Élène Tremblay

Notes

- 1 Friedrich A. Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford, Stanford University Press, 1999.
- 2 Friedrich von Zglinicki, *Der Weg des Films. Die Geschichte der Kinematographie und ihrer Vorläufer*, Berlin, Rembrandt-Verlag, 1956, p. 108. Cité par Friedrich A. Kittler dans *Gramophone, Film, Typewriter*, p. 119. Traduction de l'anglais au français par l'auteure.
- 3 Diodes électroluminescentes.
- 4 Henri Bergson souligne que cette description de Zénon D'Élée est insuffisante et tente de lui restituer sa mobilité dans *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1965. Cette question sera abordée par Deleuze dans *Cinéma 1. L'image-mouvement*, 1983 et *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Les Éditions de minuit, 1985.
- 5 Révéler le procédé tel que le propose Viktor Chklovski, dans « l'Art comme procédé », *Théorie de la littérature*, trad. T. Todorov, Paris, Seuil, 1965.



Diane Morin, *Imbrication (machines à réduire le temps)*, 2013.



Benjamin Nuel, *Hôtel monde*.

Entrevue avec Benjamin Nuel

« **P**our introduire cette conversation sur mon travail, j'aimerais vous raconter une petite histoire. Dans un quartier tranquille d'une ville moyenne, dans une rue de ce quartier, il y avait une maison où j'ai vécu jusqu'à l'adolescence. J'avais le sentiment que ma chambre était habitée par une présence, un visiteur que j'ai cru deviner quelques fois (pour l'anecdote, j'ai appris plus tard que l'enfant des précédents locataires était mort dans cette chambre, mais ça n'a rien à voir avec ce que je voulais dire). Deux ou trois ans après notre départ, la maison a été rasée. Pendant des années, j'ai beaucoup rêvé de cette maison et parfois j'en rêve encore. Physiquement, il n'en reste plus rien. Je m'y suis rendu plusieurs fois, il n'y a qu'un parking à la place. Aujourd'hui, j'en ai tellement rêvé, que mes rêves parasitent mes souvenirs. C'est comme, en surimpression, deux images presque pareilles d'un même lieu. »

Timothée Chaillou : Vous êtes-vous toujours intéressé aux jeux vidéo et aux mondes virtuels ?

Benjamin Nuel : Oui, je suis de cette génération née avec les images de synthèse et j'ai toujours eu un rapport de fascination avec elles. Le déplacement dans un environnement en 3D en temps réel fut une vraie révolution. Lorsque je me suis emparé de cet outil pour mon travail, cela a été l'occasion de créer un rapport physique avec l'œuvre et un rapport différent au temps. C'était une respiration par rapport à ce que je faisais, jusque-là, dans mes films narratifs et linéaires. Pourtant, aller plus loin dans l'interactivité ne m'intéresse pas spécialement.

T. C. : Qu'entendez-vous par « aller plus loin » ?

B. N. : Je ne laisse pas l'œuvre ouverte, le joueur ne peut pas agir sur le scénario ou en modifier la fin. Il me semble qu'une œuvre est une vision. Si la personne qui reçoit cette vision a trop d'influence sur elle, elle disparaît. Le cinéma est parfait pour cela, me direz-vous, c'est pour cela que je conçois mes jeux vidéo plus comme des objets cinématographiques qui laissent une place à la déambulation et où le passage du temps est différent.

T. C. : Comment travaillez-vous les dialogues de vos films et de vos jeux vidéo ?

B. N. : Les situations y sont généralement assez décalées pour ne pas en rajouter avec des sous-entendus, de l'ironie, etc. Mes dialogues sont donc assez simples et sincères. J'aime beaucoup écrire des dialogues. Ils fonctionnent plutôt bien quand il s'agit d'animation mais dans de la prise de vue réelle, j'en élimine la moitié au montage. Dans la bouche de comédiens en chair et en os,

cela ne sonne pas pareil. Il y a tellement de choses qui passent par le corps.

T. C. : Antoine Catala me disait ceci : « J'aborde mon travail, avec une analyse psychédélique du quotidien, comme si je prenais un acide au petit déjeuner pour regarder mon environnement quotidien au travers d'un verre déformant, qui au final agit comme un sérum de vérité. » Pensez-vous que, comme dans certains rapports sensitifs altérés, les mondes virtuels nous permettent de voir notre monde avec plus d'acuité ?

B. N. : L'intérêt d'une œuvre artistique repose sur ce qu'elle raconte de notre monde. Les mondes virtuels et les jeux vidéo ont un avantage sur d'autres médiums ; ils proposent un univers entier et cohérent avec ses fondements. On peut y reproduire notre monde, ou proposer quelque chose de totalement différent. Moi, je suis dans la première catégorie, mais en faisant un pas de côté, j'y introduis quelque chose, souvent pris pour une anomalie ou une incohérence, qui donne une autre perspective à l'ensemble. Donc, oui, les mondes virtuels – ou disons plutôt, construire un monde avec les outils du jeu vidéo – est un moyen très puissant de produire une œuvre, et une œuvre est une lecture de notre monde.

T. C. : Par l'introduction de ces anomalies et incohérences, comme « supports critiques », au cœur de l'esthétique des univers simulés où le hasard, l'absurdité ou la déviance sont rarement exprimés, voulez-vous déréaliser la réalité virtuelle ?

B. N. : Je ne m'intéresse pas spécialement à la réalité virtuelle. Je veux construire des mondes, peu importe leur matériau d'origine. La première étape est de croire en ce monde, de lui donner une réalité. L'introduction d'anomalies est un moyen de glisser vers « autre chose » de plus intéressant, qui s'apparente à une quête de vérité. Ce glissement passe par une forme de rupture, comme un faux raccord ou un regard caméra assumé au cinéma. Il bouscule le spectateur sans le faire sortir de l'œuvre.

Le risque est de tomber dans la mise en abîme pure où tout deviendrait un peu artificiel. Il y a donc un travail d'équilibriste à faire pour rester sur le fil du rasoir. Dans mon film de fiction *Pattern Island* (2009), mené par deux personnages, un monstre s'invite dans le récit. C'est un monstre parce qu'il est vraiment mal foutu : couleurs criardes, tête faite d'un amas d'objets 3D hétéroclites. Un monstre de mauvais goût dans un environnement plutôt léché. Rien ne justifie sa présence à ce moment du récit, mais il revient à la fin, cent fois plus gros, et tel Godzilla, il écrase tout sur son passage.





Cela revient à ce que je disais sur la recherche de la vérité et sur la création d'un monde virtuel. C'est intéressant de partir d'un domaine aussi codifié que le jeu vidéo pour le faire dérailler, et c'est ce geste qui est vecteur de vérité.

T. C. : *Même si le faux est l'une des mutations du vrai, êtes-vous plus attiré par le faux que par le vrai ?*

B. N. : Non, je suis à la recherche de la vérité. Pourtant, je pars souvent de situations assez surréalistes ou d'un matériau esthétiquement pauvre, comme dans *Hôtel* (2012). Ensuite, tout le travail consiste à faire émerger une vérité.

T. C. : *Pensez-vous que les personnages de vos films sont pris dans des « péripéties identitaires » ?*

B. N. : Oui, c'est possible, et c'est à force d'entendre cela sur mon travail que je dois l'admettre. Entre nous, cela vient souvent du potentiel comique d'une situation où, par exemple, un terroriste de jeu vidéo ou un avatar de *Second Life* se pose des questions existentielles. En ce moment, j'écris un scénario sur un trentenaire qui a raté sa vie et qui se voit offrir l'occasion de rejouer quelque chose de son adolescence, ce qui est bien une péripétie identitaire.

T. C. : *Pensez-vous que votre travail reflète une forme de mélancolie ?*

B. N. : C'est vrai.

T. C. : *Est-ce intentionnel ?*

B. N. : Parce qu'on va tous mourir.

T. C. : *La difficulté de se construire comme sujet est-elle une question présente dans votre production ?*

B. N. : Si ce que vous évoquez est en effet présent dans ma production, c'est involontaire et cela s'explique par ma manière de travailler et de situer mes personnages. En général, je pose d'abord un contexte, un monde ou un dispositif, et les personnages s'y développent comme ils peuvent, de manière organique. Ainsi, cette difficulté de se construire comme sujet devient très concrète pour mes personnages !

T. C. : *Dans l'ensemble des dix vidéos (d'une durée de 5 à 10 minutes chacune) du monde virtuel d'Hôtel, diffusé sur le site internet de la chaîne de télévision Arte, vous avez créé un hôtel et son parc, gardé par une poule, où se côtoient des terroristes et des policiers qui jouent et bavardent ensemble. Ce monde va peu à peu s'effriter. Pouvez-vous nous parler de son processus de production ?*

B. N. : J'ai commencé par créer ce monde (*L'Hôtel*, 2008), cette situation que vous décrivez, où planait un mystère qui dirigeait l'exploration du joueur. Quelle est l'histoire ? Quel est mon rôle ? Pourtant, il n'y avait pas d'histoire, mais des indices laissaient penser le contraire, et le joueur était simplement spectateur, même si les personnages prenaient acte de sa présence plutôt dérangement. C'est dans le déplacement physique du joueur que tout se jouait. Plus le joueur s'éloignait de son point de départ, plus il découvrait des éléments du monde perturbants, « buggés ». Alors qu'il avait commencé sa visite dans un monde virtuel plutôt joli et réaliste, il était ensuite confronté à des zones en chantier, des morceaux de murs sans texture, des phénomènes laissant penser que ce monde vacillait sérieusement, jusqu'à ce qu'il découvre la possibilité de dépasser les limites mêmes du monde, de s'en extraire et d'y revenir sans problème. Ce n'était pas la mise en abîme qui m'intéressait, mais le fait que le monde continue à exister, alors qu'on en avait découvert la nature artificielle, comme une zone hors du temps, comme la zone de *Stalker*, de Tarkovski. J'avais ce monde et ces personnages à disposition et deux frustrations : celle de m'être empêché de développer cette situation et, par la nature de l'objet, d'avoir mis de côté plein de choses qui me plaisent dans le cinéma, comme le découpage et le montage. J'ai donc fait seul un premier épisode d'une série qui raconterait la fin de ce monde, qui était déjà sur le point de craquer dans l'œuvre première.

Il s'est passé un long moment avant de trouver un producteur et les financements nécessaires aux neuf épisodes suivants. Arte web l'a ensuite coproduit et m'a demandé de réfléchir aux spécificités de diffusion sur le web. Je ne voulais pas rendre le projet interactif, ou participatif, mais par contre, l'idée de remettre le monde virtuel au centre de l'œuvre m'intéressait, puisque la technologie de la 3D en temps réel est disponible directement sur les navigateurs. Nous nous sommes donc mis d'accord sur l'idée de faire de la diffusion de la série un moment spécial, comme un événement. On pourrait suivre

l'évolution du monde de l'intérieur, le monde changeant entre la diffusion des épisodes chaque semaine.

Tout de même, comme la fin presque sans espoir de la série ne me satisfaisait pas complètement, j'ai demandé à un ami *game designer*, Brice Roy, d'adapter un concept de jeu pour prolonger l'expérience d'*Hôtel* sur Internet après la diffusion de la série. Ce qui a suivi sa diffusion et ce qui est en ligne maintenant sur *hotel.arte.tv*, c'est l'accès aux vestiges du monde qui se dispersent dans le « void », ce néant informatique noir. Les vestiges sont réunis sur des petits îlots, comme celui qui apparaît à la fin de la série, devenant des véhicules permettant aux héros de se sauver. Il y a dix îlots en tout. Chaque îlot porte quelques restes 3D du monde et un écran qui diffuse un épisode de la série. Un objet caché donne un lien vers le monde tel qu'il était au moment de l'épisode en question. La première action possible pour l'internaute est donc de consulter les archives d'*Hôtel* à partir de ces vestiges.

T. C. : *Vous avez dit que votre « souhait est que cette expérience n'ait pas de limite dans le temps et qu'elle devienne un lieu d'archéologie du numérique. » Qu'entendez-vous par « archéologie du numérique » ?*

B. N. : Brice Roy a su intégrer l'aspect participatif de manière intelligente. Il en a fait un apport artistique cohérent lié aux enjeux de ce projet. Au-delà d'un simple lieu de consultation, l'internaute, qui devient joueur, peut dupliquer les éléments graphiques, vestiges du monde d'*Hôtel*, par un simple copier/coller. Il peut aussi y déposer ses propres archives (sons, vidéos, images, textes), qui vont être échantillonnées et intégrées à un objet 3D correspondant (écran, radio, etc.). L'espace entier est alors soumis à un très lent mouvement d'expansion. Ainsi, les archives d'*Hôtel* et les contributions des joueurs vont s'éloigner du centre. Si l'expérience dure, que les gens y participent, et qu'on se connecte dans 100 ans, on trouvera des échantillons numériques de plus en plus anciens en se déplaçant vers les confins du monde. La qualité des échantillons ne m'intéresse pas, je retiens seulement qu'ils parlent d'une époque.

T. C. : *En quoi était-il important que les personnages d'Hôtel soient oisifs, qu'ils s'ennuient ? Était-ce une façon de les humaniser ?*

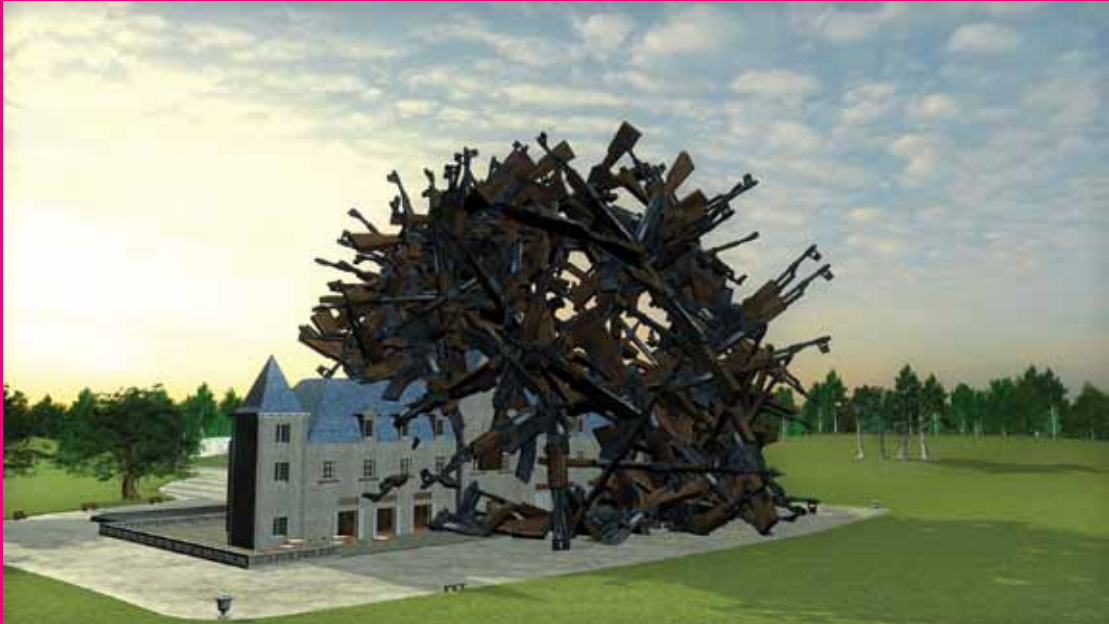
B. N. : Il y a plusieurs raisons. D'abord c'est assez drôle, et ensuite, il fallait retirer toute action de cette situation. Retirer la fonction première de ces personnages les rendait indéterminés et donc plus riches : comiques, patauds, presque émouvants et un peu inquiétants. Ceci les humanise en effet, et c'est ce qui a guidé l'écriture de la série. Comment, chez ces clones débiles, un embryon de conscience va-t-il émerger ? J'ai demandé de l'aide à mon scénariste, Martin Drouot, en lui disant : « à partir de cette situation de départ absurde, faisons quelque chose de très classique. »

T. C. : *Pour votre prochain jeu vidéo, The Reversal, où il règne un très haut degré d'ordre, l'utilisateur, si ses déplacements sont excessifs ou brutaux, va littéralement faire tanguer l'univers de ce jeu, le faire pencher dangereusement, au point où les personnages tomberont et se retrouveront éjectés dans les airs.*

B. N. : Il s'agit de partir d'un monde banal et assez réaliste, une zone indéfinie entre ville et campagne, où pousse un lotissement pavillonnaire. Ce jeu descend d'un genre de jeu vidéo, le « *god-game* », qui propose une simulation : la gestion et le développement d'une communauté. Importante dans les jeux de référence comme *Populous* et *Civilization*, ou modeste, à l'échelle familiale, chez *Les Sims*. Dans *The Reversal*, un s'agit d'un « demi-godgame ». Le joueur incarne un demi-dieu contemporain en étant présenté comme tel en exergue du jeu : « Vous êtes Hercule, le demi-dieu ». Son seul pouvoir est d'être extrêmement fort. Son point de vue est placé à l'échelle de l'homme, d'où le mode FPS (vue subjective), contrairement aux vues surplombantes des jeux précédemment cités.

Le joueur a un mode relationnel avec un environnement peu subtil. En même temps, sans lui, le monde est dans un état complètement figé. Le joueur peut y introduire du mouvement au risque de provoquer un chaos qui fait que le monde se retourne et projette le joueur, ainsi que tous les éléments qu'il a manipulés, vers une autre version de ce monde. Le monde est en fait reproduit sur les six faces internes d'un cube qui tourne ; on peut explorer successivement chacune de ces faces.

Entrevue réalisée par Timothée Chaillou



Benjamin Nuel, *Hôtel série*.

Una cosa

mentale

Michael A. Robinson, *The last of the last of the last*, Centre d'exposition Plein sud, Longueuil. 6 novembre – 22 décembre 2012

(Subject) Less is more
Marius Tanasescu

Lors d'une entrevue, Robinson disait que travailler sans sujet était pour lui un moyen de le faire apparaître, de le rendre réel. En effet, les œuvres de Robinson manquent souvent de sujet, mais pas de subjectivité, et cette subjectivité découle de l'expérience que vit l'artiste par l'intermédiaire du processus de production ô combien alambiqué et ramifié. Il n'est jamais linéaire, limpide et rationnel. Les objets qui en résultent sont nécessairement résiduels. D'une cer-

taine façon, l'expérience de l'artiste se trouve transférée au spectateur, qui se l'approprie grâce à l'objet. Et c'est pertinemment cette impression qui saute aux yeux dès que nous apercevons les deux installations sculpturales créées pour Plein Sud.

Comme il le mentionne dans l'entrevue, l'artiste ressent le poids de l'histoire de l'art, et nous sommes à même de discerner cette prise de conscience. Depuis longtemps, dans l'art, ce n'est plus tellement le progrès que l'on sent, qu'un mouvement de va-et-vient qui rappelle celui d'un pendule. Au fil du temps, les artistes ont rejeté à la fois l'objet, le sujet, la couleur et la figuration pour se les réapproprier ultérieurement, puis les rejeter de nouveau. En conséquence, nous ne parlons plus d'originalité depuis longtemps, et

l'art d'aujourd'hui s'en va dans tous les sens. Pour se manifester comme artiste, Robinson est donc toujours en train réfléchir sur l'art, et plus précisément sur son art, en restant réceptif à ce que ses réflexions éveillent en lui. C'est donc dire que son art est *una cosa mentale*. D'après ses dires, l'artiste incarne aussi son « incapacité à s'exprimer correctement ». Il se trouve à sublimer ses pensées dans un type de sculpture qui se rapproche plus du manque que de l'accomplissement. Impression plutôt que certitude. Ébauche plutôt qu'œuvre achevée. Rupture plutôt que parcours linéaire.

La première partie est une installation composée d'un cube blanc qui renferme un four à micro-ondes. L'attrait de celle-ci réside dans la subtile mutation d'un outil purement do-



Michael A. Robinson, *Artist Union Break Space*, 2012, matériaux de construction, micro-ondes, haut-parleur, bande sonore, bouteilles d'eau, verres en plastique, table, chaises. Photo : Guy L'Heureux.

mestique en un agencement sonore dont les limites frôlent les parois purement physiques de l'objet, qui embaume de vibrations le cube blanc de la galerie. Le four contient un simple haut-parleur qui émet des sons graves extraits de textes phoniques trouvés sur Internet. Devant ce cube, comme une dépendance, se trouve une table, sur laquelle bouteille d'eau et verres sont posés. Le lieu, propice à la détente et à la réflexion sur l'œuvre qu'il contient, fait partie intégrante de cette œuvre, comme son titre le laisse entendre : *Artist Union Break Space*.

Un cube blanc dans un cube blanc dans un white cube, la galerie : une construction de boîtes gigognes qui contient *in nuce* l'essence même de cette ville qu'est la mise en abîme que représente la démarche de l'artiste; une

amplification de l'ambiguïté comme une sorte d'autocritique, de doigt pointé vers lui-même; un contexte différent dans un autre contexte et un autre encore; la banalité d'un ready-made comme instrument de cooking ideas; le four à micro-ondes comme *perfect container for theoretical ideas*, comme creuset conceptuel susceptible d'engendrer ou de meubler l'espace.

Tas de chevalets aux toiles peintes en blanc, longs bâtons de bois, chaises de peintre, lampes à abat-jour blancs, cafetière blanche, mixeur blanc, pinceaux blancs, trophée blanc, gants blancs, peinture blanche, ventilateur blanc, vase blanc, fleurs blanches... une profusion de blanc qui dégage une vulnérabilité candide et une propreté clinique. Le calme pacifique (parce que blanc) d'un faux atelier

d'artiste. Esthétique domestique ? Pas vraiment... Il ne s'agit pas non plus d'un blanc associé à l'absence relevant d'un chèque en blanc ou de la fameuse page blanche de l'écrivain. Ce n'est pas non plus une approche chromophobe ou chromoclaste, ni le degré zéro de la couleur, pour employer des termes chers à Michel Pastoureau¹. C'est un blanc qui parle de l'objet qui devient art. L'artiste s'interroge non seulement sur ce qu'est l'art, mais sur sa position dans cette lignée que représente l'art.

L'autre installation, intitulée *Trou blanc*, traite d'un enjeu ancré dans la transmission universitaire et pédagogique. Imaginons un groupe d'étudiants en art dans un cours de peinture devant un modèle vivant. Une situation classique, quoi ! Seulement, les artistes ne sont





Michael A. Robinson, *Trou blanc*, 2012. Vue d'exposition, chevalets en bois, lampes, peintures blanches et toiles, fontaine, bois, objets divers. Photo : Guy L'Heureux.



Michael A. Robinson, *Artist Union Break Space* (détail), 2012. Matériaux de construction, micro-ondes, haut-parleur, bande sonore, bouteilles d'eau, verres en plastique, table, chaises. Photo : Guy L'Heureux.

pas là, les lampes ont pris la place des artistes comme objets de l'esprit. Le modèle vivant n'est pas là non plus. Il a été remplacé par une toile blanche accrochée au mur. Clin d'œil au Carré blanc sur fond blanc ? Sur les chevalets, différentes toiles à différents stades d'exécution, toutes blanches, comme une sorte de litote sur la réflexion artistique où la technique n'est pas importante, un minimalisme blanc

qui renvoie l'artiste à lui-même, une leçon d'anatomie de l'art, une façon de montrer que chacun peut penser et faire sa peinture², un savant mélange conceptuel réunissant Arnolfini, Las Meninas et Malevitch. Certains pourraient se sentir mal à l'aise ou offensés, tandis que d'autres y trouveront une occasion de réfléchir. Trou blanc est une œuvre ouverte dont la déambulation est un élément

inhérent à la compréhension, où la multitude d'éléments entrelacés semble constituer une métaphore du cerveau de l'artiste et où des bouts de bois prennent la forme tentaculaire d'une araignée géante et menaçante au-dessus des « têtes des artistes ».

Pour Robinson, tous les objets contenus dans ses sculptures sont des possibilités. « La seule chose pure est le choix des matériaux »,



Michael A. Robinson, *Trou blanc*, 2012. Table en bois, fournitures d'art diverses, bouteille d'eau, trophée peint. Credit photo Guy L'Heureux.

avoue-t-il. Les objets sont souvent choisis pour leurs qualités formelles ou conceptuelles, ou pour des raisons purement plastiques et utilitaires. Même si les objets intégrés dans les sculptures sont tout simplement inertes, ils acquièrent une identité quasiment biologique. *Animate the inanimate*. Accoucher d'une œuvre, c'est comme vivre une crise existentielle chaque fois. *The last of the last of the last*

(et non le moindre), faire de l'art c'est faire de l'art comme l'art, mise en abîme et précarité comprises.

Marius Tanasescu

Marius Tanasescu est artiste, critique d'art et commissaire d'exposition.

Notes

¹ Michel Pastoureau, *Noir. Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2008, p. 147.

² Barbara Rose (éd.), *Art as art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1991, p. 13 : « Someone else who would make this painting would be making his painting. The process and problem of painting is reduced to something that has only to do with the essence. Doing anything else would be beside the point or would be done for some other reason [...] You can paint anything, and you can paint out anything. »

« Peindre après »

« A Bigger Splash. Painting after Performance », Conservatrice : Catherine Wood, Tate Modern, assistée de Fiontán Moran.
Tate Modern, Londres. 14 novembre 2012 – 1^{er} avril 2013

Le programme curatorial de « A Bigger Splash » est ambigu. Il s'agit d'« observer [...] comment les expérimentations dans la performance ont étendu les possibilités offertes à la peinture contemporaine¹ ». Le sous-titre, « painting after performance », est alors à traduire par « peindre après la performance ». Il suggère que l'émergence de la performance dans l'art moderne a introduit – et introduit encore –

de nouvelles manières de peindre. C'est justifiable, mais ne serait-ce pas aussi le regard que posent la critique et l'histoire de l'art sur la peinture qui aurait été modifié par les apports de la performance, auquel cas le sous-titre de l'exposition en version française serait plutôt « la peinture après la performance » ? Là où l'on attendrait une telle mise en perspective historiographique, l'exposition semble ne prendre en compte que les artistes qui ont, eux-mêmes,

une pratique oscillant entre performance et peinture. « A Bigger Splash » présente finalement une succession de peintures au sens large et de performances – des traces de performances, aux statuts divers – dans un accrochage qui réitère malheureusement les écueils du genre : aucune performance à proprement parler n'est présentée; les documents vidéos et photographiques n'en rendent compte que partiellement; la documentation se



la performance »

limite trop souvent à ce qu'en sélectionnent les artistes; sans parler de la pollution sonore causée par trop de vidéos en un même espace. L'ensemble présente toutefois des pièces très intéressantes, qu'il aurait été agréable de voir mieux mises en perspectives.

Le guide de l'exposition nous la présente en deux parties : l'une constituée de cinq salles thématiques, la seconde de huit salles monographiques. Abordant l'exposition de manière

transversale, nous verrons comment les choix curatoriaux, indépendamment de ces deux parties supposées du parcours, traduisent finalement l'hésitation des commissaires entre deux visions historiographiques.

Plusieurs salles présentent des ensembles de peintures, photographies et vidéos, ces dernières montrant les processus de création des premières, ou leurs mises en scène une fois finies. En introduction, l'œuvre *A Bigger Splash*², de

David Hockney, trône aux côtés du documentaire fictionnel de Jack Hazan, *A Bigger Splash* (1974-1975), et fait face au même duo peinture-vidéo autour de Jackson Pollock : *Summertime: Number 9A*, toile exposée au sol et *Jackson Pollock '50*, film de Hans Namuth et Paul Falkenberg. Ailleurs, on retrouvera ce principe avec les Actionnistes Viennois, Gutai, Yves Klein, Niki de Saint Phalle, le collectif IRWIN ou encore Jutta Koether.





Niki de Saint Phalle, *Shooting Picture*, 1961, © The Estate of Niki de Saint Phalle. Photo: Tate.

Parfois, la documentation ne correspond pas à la toile présentée. Pour David Hockney, le lien est déjà ténu, il l'est encore davantage pour Yves Klein : un monochrome est exposé aux côtés d'une vidéo de la performance ayant donné lieu à ses anthropométries...

Au-delà de ces approximations, l'exposition de peintures avec leur processus de création pose question : la peinture, par définition, n'engage-t-elle pas le corps de l'artiste ? Avec un engagement du corps plus important, celles choisies ici inscrivent-elles pour autant le travail de ces peintres dans la performance ? Il semble que ce qui rapproche ces artistes de la performance ne soit que la violence dont ils font preuve sur la toile ou sur les corps, ainsi que leurs affinités, « par ailleurs », avec la performance exécutée en public. Une hypothèse qui tend vers l'idée que c'est bien le regard sur la peinture qui change à la lumière de la performance, et non seulement la pratique de la peinture elle-même.

Autre choix d'accrochage : n'exposer que les « traces » vidéos et photographiques de performances, qu'elles aient le statut d'œuvres distinctes de la performance originelle ou celui de simple documentation. Guy de Cointet, Yayoi Kusama, Joan Jonas, Geta Bratescu, Ewa Partum ou encore Helena Almeida voient ainsi leurs travaux vivants muséifiés de la manière la plus banale qui soit – souvent, certes, à leur propre initiative. On connaît l'attention de certains artistes à sélectionner avec parcimonie les traces documentaires de leurs performances : cela passe souvent par leur dénomination d'« œuvres », qui empêche théoriquement les institutions de présenter plus de documentation exogène. Il est regrettable que la Tate n'ait pas adopté une position plus ferme sur cette question et qu'elle réduise ainsi, par exemple, la pièce *De Toutes les couleurs*, de Guy de Cointet, à une vitrine de dessins et photographies, plus que rudimentaire.

Un troisième pan de « A Bigger Splash » associe vidéos et photographies cette fois comme œuvres qui se situent elles-mêmes sur la limite. La plus grande part de cette catégorie est exposée dans la salle thématique « Transformer » (« Travesti »). Des travaux des très attendus Valie Export, Cindy Sherman et Andy Warhol sont associés à ceux d'Urs Lüthi, Bruce Nauman et Sanja Ivekovic. Ces vidéos et photographies, définies comme telles par les artistes (et non comme traces de performances ou de processus), utilisent le corps et surtout le visage de ces derniers comme objet. En cela elles se rapprochent, apparemment, de celles évoquées précédemment. En effet, l'autoportrait photographique ou vidéo, nécessitant l'implication du corps même de l'artiste, sont par nature des œuvres nées d'une performance. La nuance réside dans le regard posé sur ces œuvres, par l'artiste



David Hockney, *A Bigger Splash*, 1967. Tate. Acquisée en 1981. © David Hockney.

et le monde de l'art. Cindy Sherman, identifiée comme photographe, est associée à des artistes célèbres pour leurs performances. Là comme dans le premier parti pris d'accrochage évoqué ici, l'on voit que la Tate oscille entre les deux alternatives énoncées : c'est à la fois la pratique picturale et le regard posé sur la peinture qui changent avec la performance. Le quatrième et dernier parti pris dans « A Bigger Splash » consiste à présenter des installations non issues de performances mais qui y sont plus ou moins liées. Celles de Marc Camille Chaimowicz et Karen Kilimnik ne font qu'évoquer l'idée de déplacement (impossible) du visiteur ou celle du spectacle ; c'est bien mince en regard du programme de l'exposition. Lucy McKenzie nous offre heureusement une dernière étape fascinante, grâce à une invitation à parcourir une reconstitution d'appartement onirique et inquiétant, avec papiers peints et traces de vie peintes en trompe-l'œil. De toutes les œuvres présentées dans « A Bigger Splash », ce doit être celle qui répond le mieux au programme annoncé. En prétendant exposer la *peinture* après la per-

formance, la Tate semblait s'épargner la difficulté chronique liée à la mise en espace de la performance. Cependant, des partis pris peut-être trop hétérogènes ont conduit à cette difficulté, en présentant tout de même certaines œuvres phares du 20^e siècle qui auraient tiré parti d'un projet curatorial mieux défini.

Géraldine Miquelot

Géraldine Miquelot est docteure en Esthétique, sciences et technologies des arts. Intitulée « Logiques de médiation en art contemporain. Pour une description ordonnée des actions de médiation en centres d'art ; étude critique de leurs cadres idéologiques et structurels et de leur répercussion sur le monde de l'art », sous la direction de Daniel Danétis, sa thèse a été soutenue en décembre 2011 à l'Université Paris 8. Géraldine Miquelot est membre du comité de rédaction de *Marges*, revue de recherche en arts plastiques éditée aux Presses Universitaires de Vincennes (PUV).

Notes

¹ « [...] looks [...] at how experiments in performances have expanded the possibilities for contemporary painting », traduction de l'auteur. Introduction du guide « A Bigger Splash. Painting After Performance », Tate Modern, novembre 2012.

² Pour plus de clarté, nous écrivons l'exposition « A Bigger Splash » et l'œuvre *A Bigger Splash*.

Entrevue avec Michelangelo Pistoletto

Michelangelo Pistoletto, exposition « Année 01, Le Paradis sur Terre »,
Musée du Louvre, Paris. 24 avril – 2 septembre 2013

Comme Jan Fabre et Wim Delvoye avant lui, c'est à présent l'artiste italien Michelangelo Pistoletto qui s'approprie les salles d'exposition du Musée du Louvre. Œuvres des années 1960, performances recréées pour l'occasion ou nouvelles créations, les œuvres de l'exposition « Année 01, Le Paradis sur Terre » occupent des espaces du musée aussi diversifiés que les salles des Antiquités étrusques et romaines, la Cour Marly ou encore la Grande Galerie, et ce, du 24 avril au 2 septembre 2013. En dépit de la politique du Musée du Louvre qui vise à créer un dialogue avec l'art contemporain et avec les artistes vivants, peut-on toutefois voir dans cette exposition autre chose qu'une historicisation des avant-gardes ? Y a-t-il plus ?

Dans son livre intitulé *Les sculpteurs de l'espoir. L'art dans le contexte de la globalisation*¹, la théoricienne et commissaire Anna Detheridge place Michelangelo Pistoletto au début d'une lignée qui prend racine dans les pratiques de l'art conceptuel et de l'Arte Povera (dont il est un des artistes les plus emblématiques), s'étend à l'art environnemental (ou encore le « sustainable art ») et culmine dans une performance comme *When Faith Moves Mountains*², de Francis Alÿs. Nous avons rencontré Michelangelo Pistoletto dans le formidable complexe qui se trouve dans le Piémont (Italie), lieu d'une ancienne usine textile qui abrite à présent la fondation qu'il a créée, la Fondazione Pistoletto-Cittadellarte. Bien éloignée des projecteurs du Louvre, l'équipe de cette fondation cherche depuis plus de dix ans à constamment renouveler les pratiques créatives et à garder un esprit novateur. Comment Michelangelo Pistoletto et Cittadellarte travaillent-ils aujourd'hui à renouer avec le territoire et à favoriser la participation citoyenne ? L'univers des pratiques culturelles actuelles au Québec peut-il s'inspirer de ce qui se fait dans une petite ville du nord de l'Italie ? Nous proposons de suivre la pensée d'un artiste qui lie à la pratique artistique une réflexion consciente sur les enjeux du monde actuel.

Traduction libre depuis l'italien :

Raphaëlle Occhietti : Michelangelo, vous prônez dans votre Progetto Arte (1994) le dépassement de l'individualité de l'artiste au profit d'une pratique marquée par la responsabilité de l'art vis-à-vis de la société. En 2011, vous avez été directeur artistique invité d'Evento, la biennale d'art contemporain de Bordeaux, appelée à l'occasion L'Art pour une ré-évolution urbaine. En Italie,

vous êtes en quelque sorte l'âme de Cittadellarte, cet espace de réflexion, de création et de transformation responsable dans les différents secteurs de la société. Et finalement, vous organisez des séminaires et accompagnez dans leur démarche artistique les jeunes artistes qui participent à la résidence Unidee, l'université des idées qui a lieu chaque été ici à Cittadellarte. Comment qualifieriez-vous votre rôle ? Pouvez-vous être défini comme un médiateur entre les différents acteurs de la société (public, associations, institutions, artistes) ?

Michelangelo Pistoletto : Mon rôle est toujours celui de l'artiste. Je dirais que l'idée du rôle de l'artiste était celle des avant-gardes des années 1950-1960, parce que ces avant-gardes étaient basées sur le signe individuel. L'artiste signait l'œuvre avec sa propre empreinte reconnaissable. Donc l'individualité, la subjectivité étaient l'élément essentiel de l'art des années 50-60. J'ai voulu passer de la subjectivité à l'objectivité. L'« objectivité » veut dire quelque chose qui répond à la compréhension de tout le monde. Quelque chose qui va au-delà du phénomène individuel. Il y a des éléments dans l'œuvre que tous peuvent percevoir. Des éléments qui appartiennent à la condition commune. Par exemple, le travail du Pop Art est un travail objectif parce qu'il montre des choses qui peuvent être partagées, qui ne sont pas seulement individuelles. Toutefois, dans mon travail, je suis allé au-delà de l'objectivité et je suis arrivé aussi à impliquer les autres. Pas seulement selon une vision platonique des choses, mais je suis arrivé à une vision inclusive, parce qu'avec le *Quadro Specchiante* (Tableau-Miroir), le spectateur est directement impliqué. Et alors non seulement le spectateur voit les choses qu'il comprend, mais il se voit aussi lui-même. Donc il faut noter que, par exemple dans le *Quadro Specchiante*, le spectateur est tout à la fois sujet, et donc subjectif, et objet commun, donc objectif.

R. O. : Et acteur aussi ?

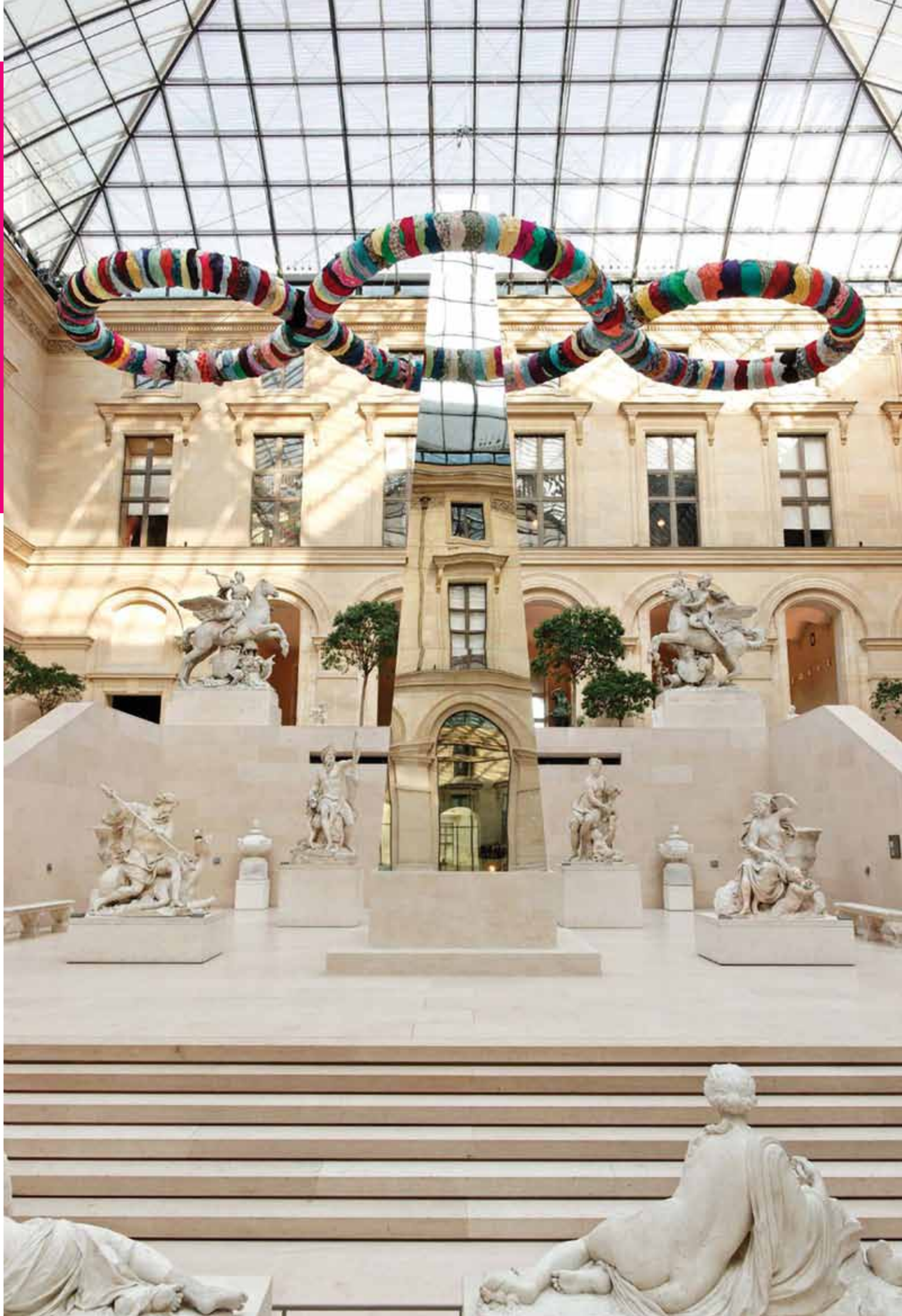
M. P. : Et acteur, involontairement, acteur dans la scène de la vie. Ainsi, du *Quadro Specchiante*, je suis passé à l'action. C'est-à-dire qu'au lieu de regarder l'humanité dans l'œuvre, dans le tableau, je me suis tourné directement vers l'humanité et j'ai commencé à agir dans le monde réel.

R. O. : C'est la fonction de Cittadellarte ?

M. P. : Cittadellarte est un lieu qui naît justement comme espace qui inclut la société, qui l'implique, pas seulement de manière virtuelle, mais aussi physiquement. C'est une activité qui s'oriente vers la transformation de la société même.

R. O. : J'aimerais vous lire un extrait du texte Face à la crise, préparé en 2009 à la demande du gouvernement français par le Conseil d'analyse de la société,

Michelangelo Pistoletto, *Obélisque et Troisième Paradis*, 1976-2013. Musée du Louvre, Cour Marly. Bois, métal, miroir, tissu, obélisque : 1200 x 250 x 250 cm. Symbole : 1300 x 500 cm. Galleria Continua, San Gimignano/Bejin/Le Moulin. Photo : Aurélien Molle.





dirigé par Luc Ferry : « La crise que nous traversons n'est pas seulement économique et financière. C'est une crise du sens de la vie commune dans des sociétés dont le seul horizon ne peut plus être celui de la consommation. Les réponses que l'on doit apporter ne peuvent donc pas être seulement techniques. Il faut aussi penser en termes de civilisation³ ». Avec Cittadellarte, votre objectif est-il de promouvoir un changement de civilisation ?

M. P. : Oui, c'est vraiment cela. Depuis le début des années 1990, j'ai commencé à activer un processus de responsabilité de l'art. Non plus seulement esthétique, mais aussi éthique. Le *motto* de Cittadellarte est « l'art au centre d'une transformation responsable de la société ». Le mot « responsable » est très important. Nous sommes arrivés à un sommet de croissance. Depuis longtemps déjà j'anticipais de ce phénomène. La raison même de l'Arte Povera est basée sur le sens de la limite. Et donc d'un retour à l'essentiel.

R. O. : Je me demandais, à propos de ma génération à qui l'on répète sans cesse que nous vivons une crise d'époque, en quoi cette « crise » est-elle plus grave que dans les années 1960 ?

M. P. : Mais parce que dans les années 60, il existait encore une condition futuriste de la croissance. L'idée d'un futur ouvert à un processus continu de production. Le mythe du bien-être s'est transformé en superproduction. Nous sommes donc arrivés à saturation. J'ai dit « futuriste » parce qu'au début du siècle dans lequel se développe le futurisme, il y avait peu de voitures. Mais il y avait au contraire le mythe de l'augmentation du nombre de voitures, des avions, etc. Donc le progrès compris comme un processus de croissance sans fin. C'était le mythe qui existait encore en 1968. Ce fameux 68 qui a été une crise culturelle du monde occidental. Et alors a commencé à exister une sensation critique par rapport à la situation de la croissance. Pas de façon aussi consciente qu'aujourd'hui, mais de façon émotionnelle.

R. O. : À Cittadellarte, quelle présence ont des courants comme la décroissance⁴, par exemple ?

M. P. : J'ai moi-même utilisé le thème de la décroissance, mais c'est un thème dangereux s'il vient à être utilisé de façon erronée. On ne peut pas dire qu'il y ait véritablement un désir de décroissance. La décroissance a effectivement



lieu à présent. Quand quelque chose croît de façon exagérée, comme le lait qui bout dans la casserole, si tu ne veux pas qu'il sorte, tu dois le faire diminuer, sinon la situation devient insupportable, « *insostenibile* », insoutenable. Alors on parle de « *sostenibilità* », en français vous dites « durabilité ». Parce que le mot « *sostenibilità* » aide à comprendre ce que pourrait signifier le mot « décroissance ». Il y a une limite, et l'on doit donc se demander : « comment pourra-t-on jouer à l'intérieur de cette limite ? ». Voilà, ça, c'est un point. On sait qu'il y a croissance aussi dans les pays qu'hier on appelait « en voie de développement », pour ne pas dire « sous-développés ». Aujourd'hui, ces pays de l'« Est » et du « Sud » sont en train de vivre ce qui a été la croissance des pays du « Nord », mais quand ils arriveront à un point de croissance sans prendre dès maintenant des précautions, en pensant que la croissance doit être régularisée de façon différente, cela ne veut pas dire qu'ils produiront une décroissance, cela veut dire qu'ils se prépareront à une situation différente, qui ne sera plus celle de la croissance que nous avons connue. Donc, nous devons trouver de nouveaux moyens de production, d'économie, de

politique qui rendent possible un renouvellement. Un renouvellement qui ne doit pas nécessairement aller dans la même direction, mais qui peut aussi jeter un regard en arrière, pour comprendre ce qui a été fait, pour en tirer les conclusions et prendre les dispositions nécessaires. Les *Quadri Specchianti* (Tableaux-Miroirs), sont déjà une perspective qui ne regarde pas seulement vers l'avant, mais qui regarde aussi en arrière, parce que le miroir nous montre ce que nous avons derrière les épaules. C'est donc une ouverture vers le futur et en même temps, c'est un regard vers le passé. Ce rapport passé/futur doit trouver un juste équilibre.

R. O. : Lors de la récente campagne électorale en Italie, les jeunes, en tant qu'interlocuteurs et enjeu d'avenir, ont largement été exclus des débats et des discours. Il y a deux jours est mort Stéphane Hessel, auteur du livre *Indignez-vous !*, qui a mobilisé de façon surprenante la jeunesse il y aura bientôt deux ans. Vous, Michelangelo, voulez-vous lancer un cri d'espoir aux jeunes ?

M. P. : Je suis pour l'« indignation », mais l'indignation ne peut être une fin en soi, l'indignation est un moment de prise de conscience et c'est aussi la

capacité d'entrer en action. Ça, c'est très important. Nous avons fait avec Cittadellarte, il y a presque 10 ans, une exposition en Suisse qui s'intitulait « *Critic is not enough* ». Ce n'est pas pour être contre la critique. L'on peut s'indigner tant que l'on veut contre quelqu'un, mais il ne faut pas attendre que la personne contre qui l'on s'indigne résolve les problèmes à notre place. L'indignation, oui, mais elle peut être dangereuse, car elle est propice à créer toujours une attente de solutions de la part des autres. Alors tu dois t'indigner, mais pendant que tu t'indignes, tu dois apprendre à organiser les choses comme tu le souhaites, sans attendre que les personnes qui sont au gouvernement ou qui commandent soient capables de faire les choses différemment de ce qu'elles ont toujours fait. C'est donc cela l'engagement que nous devons prendre. Nous devons créer, indiquer de nouvelles possibilités, nous devons proposer, faire des propositions. Pour faire des propositions, il faut aussi être préparé techniquement. Parce que si quelqu'un ne sait même pas au minimum comment s'organise la société, au niveau politique, alors il butera toujours sur ceux d'avant qui, eux, savent organiser. De cette façon, on ne fait que des pas en arrière plutôt que des pas vers l'avant. Pendant qu'on se révolte, il faut apprendre à gouverner de façon différente.

R. O. : Alors Cittadellarte encourage une prise de conscience individuelle et...

M. P. : Oui, individuelle et collective, naturellement.

R. O. : L'exposition au Louvre, pour vous, est un point d'arrivée, de départ... ?

M. P. : C'est un point de l'activité. Parce que le Louvre est le miroir du passé et que mon travail sera le miroir du passé à travers le Louvre, car je ferai vraiment un reflet direct de quelques espaces de la collection. Mais je fais aussi réfléchir le spectateur d'aujourd'hui, qui se trouve au Louvre. Il y a le passé, le présent et le futur parce que le titre de l'exposition est *Année 01, Le Paradis sur Terre*. « Année 01 » veut dire que nous sommes au commencement. Et ce commencement est défini par le signe du *Terzo Paradiso*, du Troisième Paradis. Le Troisième Paradis unit les deux paradis, celui naturel et celui artificiel, qui l'ont précédé. L'Année 01 naît lors du « Rebirth Day », le 21 décembre 2012. Donc, l'Année 01 finit en 2012. C'est la première année symbolique, parce que ce n'est pas une année réelle. L'aspect symbolique d'un acte est très important, car c'est à travers le symbole que tous peuvent s'y reconnaître.

R. O. : Je me demandais, justement, comment l'on pouvait aller au-delà du signe du Troisième Paradis⁵, au-delà du marketing ?

M. P. : Alors, le marketing... Nous parlons avant de l'art des années 1950, où la figure de l'artiste était associée seulement au signe de l'artiste, à sa propre signature. Voilà, le Troisième Paradis n'est pas mon propre signe, c'est un signe que j'ai créé pour les autres. Donc il n'est pas à vendre ! Il n'est pas destiné au marché. Ce n'est pas un produit que je vends, c'est un produit que je fais pour les autres; comme lorsque, durant la Renaissance, Piero della Francesca représentait la perspective : il ne le faisait pas pour lui, mais il a ouvert une voie pour les autres. Le Troisième Paradis marque une nouvelle perspective.

R. O. : Donc le Troisième Paradis comme une façon de voir ?

M. P. : Et une façon de concevoir une idée de futur et de lui donner une image graphique, symbolique. Bien sûr, c'est comme un drapeau. C'est un symbole commun. Donc, le signe du Troisième Paradis est un paradis commun...

R. O. : Lors de l'exposition qui aura lieu au Louvre, deux institutions vont se rencontrer. De quelle façon Cittadellarte sera-t-elle présente ?

M. P. : Cittadellarte aura un bel espace, assez grand, dans la partie du Louvre Médiéval. Il y aura des projections qui vont inclure le spectateur, un peu comme si le spectateur entrait, parcourait lui-même l'espace de Cittadellarte. D'une façon virtuelle.

R. O. : Le Louvre devient-il un peu ce qu'a été la rue pour vous à Turin ?

M. P. : Oui, vous avez raison, parce que le Louvre pourrait être un lieu véritablement public. Fréquenté de tous, comme la rue, d'une certaine façon. Non seulement cela, mais la présentation de Cittadellarte sera montrée dans un lieu qui est lui-même presque une rue que les gens parcourent rapidement. Donc, nous avons cherché à ce que les gens, malgré le parcours rapide, réussissent à capter la signification de Cittadellarte.

R. O. : Cette exposition au Louvre, d'après vous, peut-elle activer des processus de changements ?

M. P. : Ce n'est pas une opération politique directe. Nous sommes dans la sphère de l'art, de la pensée. Il est clair que ce n'est pas seulement ce qui est fait au Louvre qui pour moi a de l'importance, mais aussi ce qu'en même temps je réussis à faire, à dire, en dehors du Louvre. Le Louvre peut être un lieu de résonances pour ce que je cherche à exprimer, aussi pour Cittadellarte, pour toute l'activité et l'engagement envers la transformation, pour le Troisième Paradis, etc. Donc l'Année 01 veut dire qu'après, il y aura aussi l'année 02, l'année 03, l'année 04... et ce ne sera plus au Louvre, mais ce sera ailleurs...

R. O. : Une ancienne résidente québécoise d'Unidee 2002 (*résidence d'artistes à Cittadellarte*), Raphaëlle de Groot, participera à la Biennale de Venise 2013. Qu'en pensez-vous ?

M. P. : Oui, Raphaëlle avait fait un projet très intéressant quand elle était ici, parce qu'elle a développé une activité dédiée au concept de « travail » dans le cadre de Cittadellarte. Elle est allée directement dans l'usine. Elle a pris contact avec les ouvriers de l'usine Cerruti. C'est un très beau projet : créer des conditions pour que les ouvriers, les employés, vivent, même à l'intérieur de l'usine, comme partie vivante de leur réalité. Pour leur montrer qu'ils ne sont pas isolés du reste du monde. Pour créer un fort contact entre l'usine et le monde, la vie quotidienne, les choses simples de la vie. Et donc pour faire naître une créativité chez les ouvriers, les employés, que peut-être ils n'auraient jamais pensé utiliser.

R. O. : Et cette interaction avec les jeunes artistes dans le cadre d'Unidee se reflète-t-elle en vous, vous nourrit-elle ?

M. P. : Oui, désormais je ne pense absolument plus faire mon repas en solitaire ! La « nourriture » se trouve dans l'échange, qui est réciproque. Même Internet offre aujourd'hui des possibilités de convivialité. Tous ensemble, on participe. Ce n'est pas un repas physique, mais c'est le plaisir d'échanger, de communiquer, de goûter ensemble.

R. O. : De Cittadellarte, située dans la ville de Biella, donc à un niveau local, jusqu'au global... quel est le défi de partir du local pour atteindre un changement global ?

M. P. : Le fait de développer à Biella une réalité est un objectif qui pour moi est très important. Mais il y a des difficultés parce que nous avons toujours des gouvernements, des politiques qui ne nous aident pas. Nous devons y arriver seuls. C'est sûr que pour développer un changement local, il faut travailler beaucoup, en contact direct. Et c'est ce que nous nous promettons de faire.

Raphaëlle Occhietti

Raphaëlle Occhietti a obtenu un baccalauréat et une maîtrise en Histoire de l'art à l'Université de Montréal. Elle a été chroniqueuse culturelle dans plusieurs journaux étudiants à Montréal ainsi qu'en Espagne. Elle réalise actuellement un stage à la Fondazione Pistoletto-Cittadellarte.

Notes

- Traduction libre en français du titre original. Anna Detheridge (2012), *Scultori della speranza. L'arte nel contesto della globalizzazione*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi.
- Décrit entre autres par Detheridge (2012) p. 281. Performance réalisée en 2002 dans les environs de Lima au Pérou, au cours de laquelle quelque 500 volontaires équipés de pelles ont œuvré à déplacer de 10 cm une dune de sable.
- Luc Ferry et le Conseil d'analyse de la société, France (2009), *Face à la crise : matériaux pour une politique de civilisation : rapport au Premier ministre*, Paris, Éditions O. Jacob, quatrième de couverture.
- Voir, par exemple, l'ouvrage de Serge Latouche (2011), *Vers une société d'abondance frugale : contresens et controverses sur la décroissance*, Paris, Éditions Mille et une nuits.
- Pour mieux connaître la pensée de l'artiste sur ce thème, voir l'ouvrage suivant : Michelangelo Pistoletto (2011), *Le Troisième Paradis*, traduction Matthieu Bameule, Arles, Actes Sud.



ALL
MAC

24 MAI -

MICHEL DE BROIN, *FUMÉE*, 2011 / VIDÉO, 2 MIN 50 S

2 SEPTEMBRE



MUSÉE D'ART
CONTEMPORAIN
DE MONTRÉAL

Québec

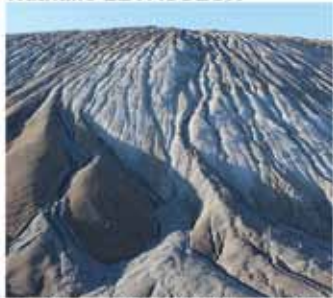
PARTENAIRE PRINCIPAL



Collection
Loto-Québec

MACM.ORG
185, RUE SAINTE-CATHERINE OUEST, MONTRÉAL
MÉTRO PLACE-DES-ARTS

Pourvu qu'il pleuve
Nathalie LEVASSEUR



vernissage dimanche le 30 juin à 20 h

Limen
Jeane FABB



in memoriam dimanche le 7 juillet à 15 h

30 JUIN – 2 SEPTEMBRE 2013

Rencontre avec Nathalie Levasseur samedi le 20 juillet à 16 h

Samedi le 3 août à 15 h entretiens avec les auteurs

Michel Allard autour de l'ouvrage

Sur les traces de Joseph Venne Architecte (1858-1925) Découvrir Montréal
publié aux éditions du Septentrion

Laurent Pilon autour de l'ouvrage

Résine et complexité matérielle. Traité sur la manœuvre de la résine en sculpture
paru aux Presses de l'Université du Québec

À l'heure du loup autour de la parole de Pierre Morency
avec Hélène Tremblay dimanche le 1^{er} septembre à 16 h

dans un parc, une sculpture de Steve de BRUYN

ENTRÉE LIBRE

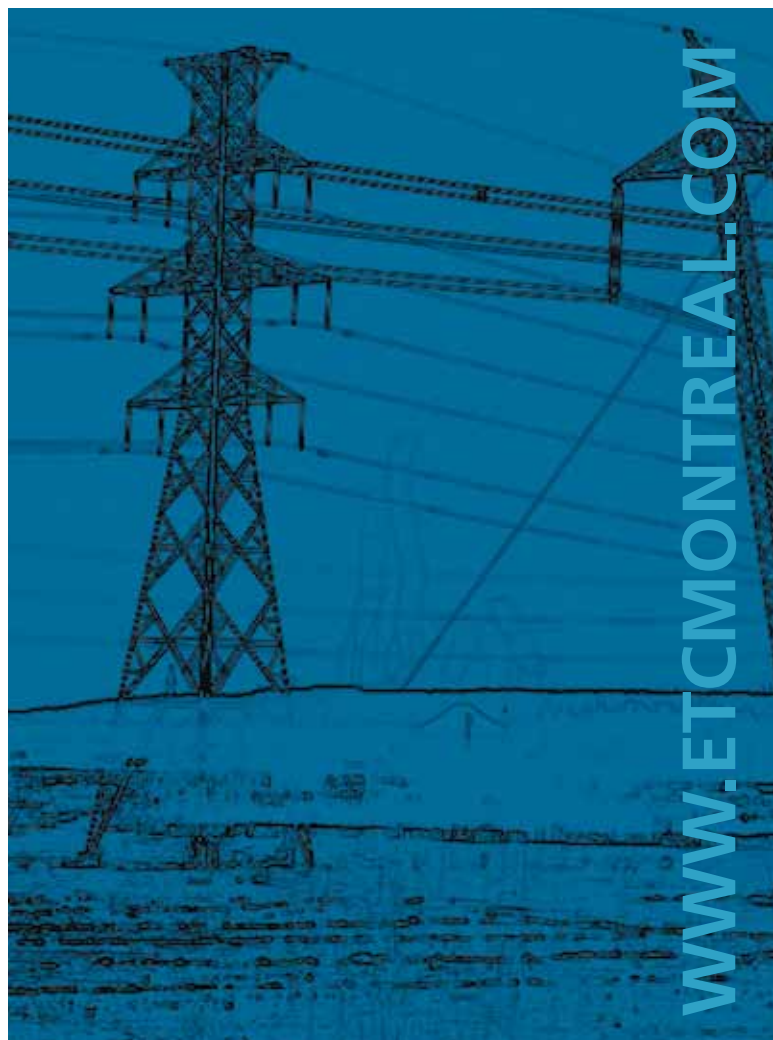
tous les jours durant l'été de 11 h à 17 h

2495, rue de l'Église, Val-David

www.culture.val-david.qc.ca 819.322.7474

Centre d'exposition
de VAL-DAVID

Subventionné par la municipalité de Val-David, le Centre remercie le Conseil des arts et des lettres du Québec, la Conférence régionale des élus des Laurentides et le Centre local de développement des Laurentides de leur appui financier. Québec



WWW.ETCMONTREAL.COM

Erratum

Une erreur s'est glissée dans la publication de la légende identifiant les sculptures de Jean-Robert Drouillard, publiées dans le numéro 98 de ETC. Voici le texte tel qu'il doit être lu. Nos excuses auprès de l'artiste et d'Orange.

Jean-Robert Drouillard, *Nous étions humains*, 2012. Évènement Orange, Les Mangeurs. Photo : Guy L'Heureux.



LE VADROUILLEUR URBAIN / ARTS VISUELS

Nouvelles en continu !

levadrouilleururbain.wordpress.com

boucheretlecland@sympatico.ca

Séjour temporaire altération provisoire

ÉVÉNEMENT D'ART
ACTUEL PRODUIT PAR
LE CENTRE D'ARTISTES
VASTE ET VAGUE

CARLETON-SUR-MER
DU 24 JUIN AU
7 SEPTEMBRE 2013

**Séjour temporaire | altération
provisoire** est un projet qui traite
de l'occupation d'un territoire
sur une période transitoire dans
un processus d'appropriation
artistique localisée.

24 JUIN:

VERNISSAGE DE L'EXPOSITION **OFFICE DE TOURISME** ET
DE L'EXPO-VENTE DES MEMBRES **SOUVENIRS DE SÉJOUR**
AU CENTRE D'ARTISTES VASTE ET VAGUE ET DÉVOILEMENT
DES HUIT INTERVENTIONS ARTISTIQUES SUR LE TERRITOIRE
DE CARLETON-SUR-MER — PARCOURS EN AUTOBUS

LES ARTISTES ET LES CENTRES D'ARTISTES PARTICIPANTS:

SOFIAN AUDRY

PERTE DE SIGNAL (MONTRÉAL)

MARIE-CLAUDE BOUTHILLIER

CLARK (MONTRÉAL)

JEAN-FRANÇOIS CAISSY

VASTE ET VAGUE (CARLETON-SUR-MER)

SYLVIE CRÉPEAULT

L'ÉCART (ROUYN-NORANDA)

MARC DULUDE

PRAXIS (SAINTÉ-THÉRÈSE)

MILUTIN GUBASH

VASTE ET VAGUE (CARLETON-SUR-MER)

DONNA LEGAULT

DAÏMÔN (GATINEAU)

PIERRE-OLIVIER FRÉCHET-MARTIN

AVATAR (QUÉBEC)

COMMISSAIRE:

MARIE-HÉLÈNE LEBLANC

2 ste-catherine est
espace 302

www
librairieformats
org

une initiative
du rcaa

FORMATS

librairie
spécialisée
en art actuel,
littérature
théorique
et critique



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



Conseil des arts
et des lettres

Québec

Culture,
Communications et
Condition féminine

Québec

Emploi

Québec

Voir autrement ma démarche artistique



USherbrooke.ca/dlc/artactuel

Diplôme de 2^e cycle en pratiques artistiques actuelles

Découvrez une approche pédagogique unique

Inscriptions en cours



UNIVERSITÉ DE
SHERBROOKE

Voir au futur

En partenariat avec

SPOROBOLÉ
CENTRE EN ART ACTUEL

ASSURart PARTAGE VOTRE PASSION

Service de courtage d'assurance
complet pour les entreprises
et les particuliers qui œuvrent
dans le milieu des arts

Collections privées et corporatives

Galleries

Ateliers d'artiste - Œuvres de commande (1%)

Restaurateurs d'objets d'art

Organismes à but non-lucratif (OBNL)

1 855 382-6677
www.assurart.com

Division de

S&C ASSURANCE INC
CABINET DE SERVICES FINANCIERS

juin • juillet • août 2013
June • July • August

PEINTURE EXTRÊME PAINTING

20 galeries montréalaises
Montreal Galleries

Art Mûr
Battat Contemporary
Beaux-Arts des Amériques
Espace Robert Poulin
galerie antoine ertaskiran
Galerie BAC
Galerie D'Este
Galerie Division
Galerie Dominique Bouffard
Galerie Donald Browne
Galerie Hugues Charbonneau
Galerie Lilian Rodriguez
Galerie Nicolas Robert
Galerie Simon Blais
Galerie Trois Points
Lacerte Art Contemporain
Laroche/Joncas
PARISIAN LAUNDRY
Pierre-François Ouellette Art Contemporain
Yves Laroche Galerie d'art

www.peintureextreme.com

AGAC
Association des galeries d'art contemporain
Contemporary Art Galleries Association



pleinsud

centre d'exposition en art actuel à Longueuil

150, rue De Gentilly Est
Local D-0626
Longueuil QC J4H 4A9
(450) 679-2966 / 679-4480
WWW.PLEIN-SUD.ORG

Félicitations à
Étienne Lafrance
Lauréat de la Bourse Plein sud 2013

**Prochain concours pour la
Bourse Plein sud 2014**
La date limite de soumission
de dossiers est le 31 mars 2014

Étienne Lafrance
Nature morte (racines), 2012
Encre, papier et acrylique sur toile
100 x 100 cm
Photo: Trevor Good

APPEL AUX CRÉATEURS EN ARTS VISUELS

ETC fantasmée par les artistes

Depuis ses débuts, ETC se consacre à l'analyse des pratiques les plus significatives et emblématiques de l'art actuel et se distingue par la place importante qu'elle accorde à l'image, son graphisme audacieux ayant été récompensé par la SODEP à plusieurs reprises. C'est dans cet esprit qu'ETC souhaite, pour son centième numéro, s'offrir comme espace de création pour un numéro spécial sans textes. La Revue s'abandonne aux fantasmes des artistes de toutes les disciplines qui sauront l'utiliser tour à tour comme matière ou support artistique. La revue sollicite donc les propositions artistiques les plus diverses, sans aucune restriction de forme ou de style, si ce n'est que les propositions doivent être adaptées aux contraintes inhérentes au format d'ETC*. Les propositions devront être originales, inédites et conçues expressément pour le numéro 100 d'ETC, la simple reproduction d'œuvres existantes ne constituant pas une proposition admissible. Les propositions seront évaluées par un comité de sélection ad hoc composé d'artistes, de travailleurs culturels et du comité de rédaction de la revue. La composition du comité sera annoncée ultérieurement. * Publication papier en couleur, 1 page : 29,7 cm de hauteur x 22,86 cm de largeur ou avec ou sans option d'une marge intérieure +0.3. Ou 1 double page : 29,7 cm de hauteur x 45,72 cm de largeur + 0,3 de marge si option d'une marge intérieure). PDF, Jpeg, Tiff. Date de tombée pour la réception des propositions : 15 août 2013
Info : 450-335-0951 etc.artactuel@videotron.ca / Appel aux artistes ETC



**330 ŒUVRES
58 ARTISTES
22 PAYS
4 LIEUX**

**DU 16 JUIN AU 8 SEPTEMBRE 2013
TROIS-RIVIÈRES, QUÉBEC**

819-370-1117 info@biectr.ca

www.biectr.ca 

BIENNALE INTERNATIONALE D'ESTAMPE
Trois-Rivières
CONTEMPORAINE



BANQUE NATIONALE

Canada



Québec



**Venez vivre une expérience
de création en direct!**

SYMPOSIUM
INTERNATIONAL
D'ART CONTEMPORAIN
DE BAIE-SAINT-PAUL

Philippe Allard, Montréal (Qc)
Dominique Angel, Marseille (France)
Eruoma Awashish, St-Prime – Mashteuiatsh (Qc)
Marjolaine Bourgeois, Moncton (NB)
Kai Chan, Toronto (On) / Chine
Barbara Claus, Montréal (Qc) / Belgique
Pierre Durette, Montréal (Qc)
Mathieu Latulippe, Montréal (Qc)
Karine Payette, Montréal (Qc)
Matt Shane, Montréal (Qc)
Azadeh Tajpour, Boston (MA) / Iran
Giorgia Volpe, Québec (Qc)

du 2 août au 1^{er} septembre 2013

Serge Murphy, commissaire
Jacques St-Gelais Tremblay, directeur général

Activités parallèles : Présidence d'honneur – **Cozic**
Conférences – **Clément de Gaulejac** et **Ève Lamoureux** /
Performance – **Sophie Castonguay** / Visite commentée
du commissaire / Intervention urbaine – **Angora** /
Rencontres avec les artistes

Ivan Binet (Qc), reportage photographique

www.symposium-baiesaintpaul.com
Information : 418-435-3681

Conseil des arts
et des lettres
Québec
Desjardins
Partenaire de son milieu

Patrimoine
canadien
Canadian
Heritage
Baie-Saint-Paul
VILLE D'ART ET DE PATRIMOINE

Conférence
régionale
des arts
de la Capitale-Nationale

Québec
Tourisme
Charlevoix

Conseil des Arts
du Canada
Canada Council
for the Arts

FORCES

Étudier l'histoire de l'art

Pour la passion de la culture et de la recherche



Vue de l'exposition basculer, Galerie de l'UQAM, 2007.

Nos diplômés du baccalauréat sont nombreux à œuvrer dans le domaine de la culture et des arts visuels. Nos étudiants intéressés par la recherche poursuivent à la maîtrise et au doctorat en histoire de l'art ou en muséologie.

Programmes offerts au 1^{er} cycle

- Baccalauréat en histoire de l'art (avec ou sans concentration en muséologie et diffusion de l'art)
- Certificat en histoire de l'art
- Certificat en muséologie et diffusion de l'art
- Majeure en histoire de l'art
- Mineure en histoire de l'art

DATES LIMITES D'ADMISSION :

Hiver:

1^{er} novembre (temps complet et partiel)

Automne:

1^{er} mai (temps complet) et

1^{er} août (temps partiel)

INFORMATION :

prog.histoire.art@uqam.ca

514 987-3673

Du 17 juin au 28 juillet 2013

Veronica Slater - artiste en résidence

Du 14 juillet au 25 août 2013

Histoires multiples - Horizons lointains

David Faithfull - Jason Hicklin - Catherine Mellis

Andrew Mortley - Veronica Slater

+ Colleen McLaughlin Barlow

PIQUE-NIQUEVERNISSAGE : Dimanche 14 juillet, à 12 h

Du 1 septembre au 13 octobre 2013

L'estampe aujourd'hui

Membres de l'Académie royale des arts du Canada
Québec et Ontario

VERNISSAGE : Mercredi 4 septembre, à 19 h

Image : Catherine Mellis, *Mountain I*

GALERIE D'ART STEWART HALL
176, ch. Bord-du-Lac – Lakeshore
Pointe-Claire, Qc H9S 4J7
INFO : 514 630-1254

www.ville.pointe-claire.qc.ca

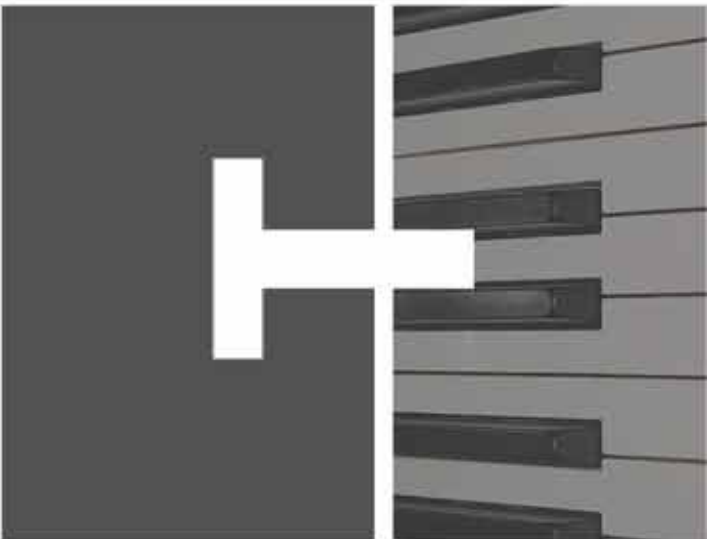
HEURES D'OUVERTURE
Lundi au dimanche, de 13 h à 17 h
Mercredi, de 13 h à 21 h
Fermé le samedi en juin, juillet et août

Entrée libre - accessible par ascenseur

GALERIE D'ART
Stewart Hall
ART GALLERY

www.histoiredelart.uqam.ca

UQAM

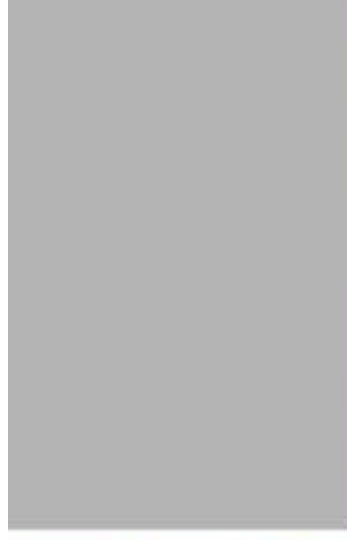


31^e FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM SUR L'ART

FIFA



31st INTERNATIONAL FESTIVAL OF FILMS ON ART



MONTRÉAL • 14-24 MARS 2013 | MARCH 14-24 2013 • WWW.ARTFIFA.COM

250 FILMS DE 25 PAYS : ARCHITECTURE, ART CONTEMPORAIN, CINÉMA, DANSE, DESIGN, HISTOIRE DE L'ART, LITTÉRATURE, MODE, MUSIQUE, PEINTURE, PHOTOGRAPHIE, SCULPTURE, THÉÂTRE ET PLUS ENCORE...



© Lorraine Gilbert, *Eaux troubles* (détail), de la série *Le patrimoine*, 2009, encres à pigment sur papier, 45,7 x 106,7 cm

Lorraine Gilbert

Parcours 1987-2012

17.08.2013 29.10.2013

visite commentée 14.09.13 - 14 h
vernissage 14.09.13 - 15 h

Michel Lamothe

Fréquenter le paysage

09.11.2013 26.01.2014

visite commentée 09.11.13 - 15 h
vernissage 09.11.13 - 16 h

Fréquenter le paysage est une exposition dont le deuxième volet est présenté à Plein sud, centre d'exposition en art actuel à Longueuil, du 2 novembre au 7 décembre 2013

495, avenue Saint-Simon, Saint-Hyacinthe
www.expression.qc.ca

EXPRESSION

Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe

juin - juillet

7 artistes du GRAVE en résidence au CRANE Lab (France)

Jocelyn Fiset, Mario Lambert, Laurent Luneau, Pierre Ouellet, Lyne P. Pelletier, Christine Palmiéri, Martin Savoie

août

Le mois de l'art actuel en trois lieux:

GRAVE • ESSARTS • CLAIRIÈRE - ART ET NATURE

Claudine Brouillard, Pierre LeBlanc, François Mathieu, André Pappathomas, Yves-Louis Seize et autres...

clairiereartnature.com • essarts.org

septembre

septembre de la photo au Centre-du-Québec

invité spécial Michael Bakouch (Belgique)

grave
27 ans d'art avec cran
au centre-du-québec

octobre

7 artistes du CRANE Lab (France) en résidence au GRAVE

www.legrave.ca

Du mercredi au dimanche de 13 h à 17 h - entrée libre

17, rue des Forges, Victoriaville (Québec) G6P 1N5
819 758-9510 \ info@legrave.ca

un abonnement à etc ?

papier 23 \$

numérique 15 \$

pour en savoir plus
www.etcmontreal.com
+ abonnement

etc

REVUE DE L'ART ACTUEL

DONNEZ VOTRE OPINION!

LA SODEP RÉALISE UNE ÉTUDE SUR LE LECTORAT DES REVUES CULTURELLES. PLUS DE VINGT REVUES Y PARTICIPENT :

24 IMAGES | À BÂBORD! | ART LE SABORD | BRÈVES LITTÉRAIRES | CAP-AUX-DIAMANTS | CINÉ-BULLES | CONTINUITÉ | ESSE | ETC | JEU REVUE DE THÉÂTRE
ENTRE LES LIGNES | L'ACTION NATIONALE | LES ÉCRITS | LETTRES QUÉBÉCOISES | LIBERTÉ | LURELU | NUIT BLANCHE | QUÉBEC FRANÇAIS | RELATIONS | SÉQUENCES
SPIRALE | VIE DES ARTS | XYZ. LA REVUE DE LA NOUVELLE

RENDEZ-VOUS AU

WWW.REVUEOPINION.COM

AIDEZ-NOUS À MIEUX VOUS CONNAÎTRE ET DITES-NOUS CE QUE VOUS PENSEZ
DE VOTRE REVUE CULTURELLE PRÉFÉRÉE. VOTRE OPINION EST IMPORTANTE.

EN PARTICIPANT, VOUS COUREZ LA CHANCE DE GAGNER L'UN DES PRIX SUIVANTS :

Une paire de billets pour une production de **La Veillée** au **Théâtre Prospero** à Montréal (valeur de 64 \$)

Une paire de billets pour une pièce au **Théâtre Aux Écuries** à Montréal (valeur de 50 \$)

Une paire de billets pour une pièce au **Théâtre La Chapelle** à Montréal (valeur de 60 \$)

Une paire de billets pour une pièce au **Théâtre de la Bordée** à Québec (valeur de 70 \$)

Une paire de billets pour une production de l'**Orchestre symphonique de Laval** (valeur de 104 \$)

Un ensemble-cadeau de livres du **Groupe Ville-Marie Littérature** (valeur de 150 \$)

Un ensemble-cadeau de livres de la maison d'édition **La Peuplade** (valeur de 100 \$)

Un ensemble-cadeau de livres de la maison d'édition **Lux** (valeur de 142 \$)

Un ensemble-cadeau de livres de la maison d'édition **Écosociété** (valeur de 300 \$)

Un ensemble-cadeau de livres de la maison d'édition **Leméac** (valeur de 127 \$)

Un abonnement d'un an à une revue membre de la **SODEP** (valeur de 45 \$)

LA
VEILLÉE
1420
PRO
SPE
RO

AUX ÉCURIES

SCÈNES CONTEMPORAINES
LA CHAPELLE

THÉÂTRE DE LA
BORDÉE

OS
Orchestre
symphonique
de Laval
Alain Trudel

VILLEMARIE
LITTÉRATURE
Une compagnie de Québecor Media

La Peuplade
édition et diffusion d'art

LUX

ÉCOSOCIÉTÉ
À CONTRE-COURANT

LEMÉAC

sodep
Société de développement
des périodiques
culturels québécois

sodep
Société de développement
des périodiques
culturels québécois



Patrimoine
canadien

Canadian
Heritage

Canada

DRONE

L'IMAGE AUTOMATISÉE THE AUTOMATED IMAGE
COMMISSAIRE INVITÉ GUEST CURATOR PAUL WOMBELL

LE MOIS DE LA
PHOTO À MONTRÉAL 13

5 SEPT. - 5 OCT. 2013

MOISDELAPHOTO.COM

Partners as of 2013.05.02

Québec 



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL



Patrimoine
canadien

Canadian
Heritage

Bureau des festivals et
des événements culturels

Montréal 

TOURISME
Montréal

INSTITUT
FRANÇAIS



frame visual art
finland

JAPAN FOUNDATION 

i f a 

Institut für Auslands-
beziehungen e. V.

BRITISH
COUNCIL

C

DANS CE NUMÉRO

hantal Akerman, p. 34-37
Francis Alÿs, p. 34-37
Harold Ancart, p. 16-23
John Baldessari, p. 38-40
Stephan Balleux, p. 4-7
Marcel Broothaers, p. 8-15
Mar Canet, p. 54-59
Laurie Charles, p. 24-33
Jacques Charlier, p. 8-15
Simona Denicolai, p. 8-15
Éric Duyckaerts, p. 8-15
Jan Fabre, p. 4-7
Jean-Marie Gheerardijn, p. 8-15
Varvara Guljajeva, p. 54-59
Steinar Haga Kristensen, p. 16-23
David Hockney, p. 66-69
Mary Kelly, p. 38-40
Seyran Kirmizitoprak, p. 8-15
Marie-Jo Lafontaine, p. 4-7
Yam Lau, p. 45-49
Jacques Lizène, p. 8-15
Capitaine Longchamps, p. 8-15
Valérie Mannaerts, p. 16-23
Lucy McKenzie, p. 66-69
Emilio López-Menchero, p. 1; 8-15
Diane Morin, p. 50-53
Benjamin Nuel, p. 41-44
Sophie Nys, p. 38-40
Michelangelo Pistoletto, p. 70-74
Frédéric Platéus, p. 16-23
Ivo Provoost, p. 16-23
Nicolas Provost, p. 34-37
Jimmy Robert, p. 16-23
Michael A. Robinson, p. 60-65
Niki de Saint Phalle, p. 66-69
Bat Sheva Ross, p. 16-23
Angel Vergara, p. 8-15

SEUL PROGRAMME DE MAÎTRISE
EN ARTS VISUELS OFFERT
À DISTANCE
DANS LA FRANCOPHONIE



Villa James, Percé, (QC) G0C 2L0, Canada.



Superbe villa baignée de lumière, vue imprenable sur rocher Percé, cherche artistes professionnels voulant approfondir leur démarche artistique sans quitter leur lieu de résidence. **Condition : étudier à la maîtrise interdisciplinaire à l'Université Laval.**

WWW.ULAVAL.CA/MA-VILLA



UNIVERSITÉ
LAVAL

Québec, Canada