

The ART'ICLE

N° 4 - Magazine trimestriel pour les membres de The Art Society

- > Trois nouvelles œuvres d'art contemporain au Palais Royal: l'esprit du lieu
- > Les nouvelles technologies dans l'art contemporain: la fin des grandes histoires?
- > *Second Nature* consacré à Roxy Paine à la «De Pont Stichting»
- > Conserver l'art contemporain?

septembre 2003

THE ART SOCIETY



**L'art,
un des moteurs
de notre société?**

L'automne frappe à nos portes et, comme chaque année en cette saison, les salles de spectacle rouvrent les leur et les musées annoncent leurs nouvelles expositions pour nous séduire. Nos habitudes citadines reprennent le dessus, nos agendas se font plus denses et le temps recommence à compter... Cette atmosphère de rentrée nous semble idéale pour vous présenter les grandes lignes de la nouvelle saison de The Art Society.

Cette deuxième saison de The Art Society a débuté ce mercredi 17 septembre, avec la visite des œuvres d'art contemporain récemment acquises et intégrées dans la collection d'ING à Bruxelles, et s'annonce particulièrement riche pour tous les passionnés avides de découvrir les créateurs artistiques de notre temps. Ainsi la visite organisée au mois d'octobre à la De Pont Stichting, aux Pays-Bas, nous plongera dans l'œuvre de Roxy Paine. Cet artiste américain, né à New York en 1966, n'a pratiquement jamais exposé en Europe. L'exposition intitulée «Second Nature» nous plongera dans un univers oscillant entre sculptures

végétales proches de l'hyperréalisme et installations de machines programmées pour la réalisation automatique de sculptures et autres toiles abstraites.

Consciente qu'elle se doit de rencontrer les attentes propres aux collectionneurs, The Art Society continuera à offrir à ses membres des services et des conseils de qualité et souhaite aborder cette fois la

question des nouveaux médias dans l'art et la problématique fondamentale de la conservation des œuvres d'art contemporain. Si dès le début du XX^e siècle, certains artistes modernes n'avaient déjà plus comme souci premier la pérennité de leurs œuvres et travaillaient des matériaux faisant partie du quotidien tels que le papier journal ou le carton, nombre de créateurs contemporains ont depuis longtemps dépassé ce stade et vont parfois jusqu'à contester l'idée même de «pérennité». Ils utilisent, en toute connaissance de cause, des matières biodégradables, telles la graisse ou la nourriture, ou des moyens mis à leur disposition par la technologie. Heureux d'exploiter de nouveaux médias qui leur permettent d'entrer dans des univers encore inexplorés, ces artistes en oublient que ces médias n'ont nullement été créés pour résister au temps... ou justement, le revendiquent.

Quant à la visite des nouvelles collections du Palais Royal, le 21 août dernier, Jan Fabre, Marthe Wéry et Dirk Braeckman ne font évidemment plus figure de nouveaux venus. Il ne s'agissait pas ici d'aller à la découverte de potentiels talents de demain, mais bien d'admirer de grands artistes d'aujourd'hui qui mettent leur art au service d'une architecture d'un autre siècle. Trois salles du palais se virent ainsi sublimées par un souffle nouveau grâce à un plasticien, une peintre et un photographe qui s'approprièrent les lieux et les parachevèrent. L'Art contemporain nous parle et change notre vision souvent trop stéréotypée des choses... les collections du Palais Royal ont eu le mérite de nous le prouver dans un cadre inattendu.

Séverine Delen

**Trois nouvelles œuvres d'art
contemporain au Palais Royal:
l'esprit du lieu**

Ce 21 août dernier, The Art Society a eu l'opportunité d'inviter ses membres pour une visite exceptionnelle au Palais Royal qui, depuis le mois d'octobre dernier, renferme dans ses murs les œuvres de trois artistes contemporains. Comme chaque été, les portes du Palais s'ouvrent au public pendant que nos souverains se reposent. Une fois la foule dispersée, nous étions une cinquantaine à profiter d'une visite privée encadrée par trois guides formés pour l'occasion, dont Bernadette de Visscher qui expose ici le contexte de ces nouvelles collections.

S.M. la Reine Paola a fait appel à un conseil artistique (e.a. Jan Hoet et Laurent Busine) pour examiner les possibilités d'intégration d'art contemporain dans le Palais, qui en 2000-2001 sélectionna trois premiers projets. Il s'agit des œuvres du photographe Dirk Braeckman (1958, Eeklo), du plasticien Jan Fabre (1958, Anvers) et de l'artiste peintre Marthe Wéry (1930, Bruxelles). Ces trois séries d'interventions artistiques conçues et réalisées pour le lieu jouent avec humour et subtilité avec l'espace du Palais et l'image de la royauté: par les clairs-obscurs de Braeckman, par les monochromes verts de Marthe Wéry à l'endroit même où l'on s'attendrait à quelque verdure, et par une mosaïque spectaculaire de Fabre dans la Salle des Glaces, espace d'apparat construit sous Léopold II. Celui-ci désirait vraisemblablement placer cette salle sous le signe du Congo. La mort du Roi en 1909 et des problèmes financiers empêchèrent l'achèvement de la salle. Jan Fabre s'en est chargé en 2002.

Déjà en 1993 Jan Fabre avait affirmé que tout artiste est un Fou du roi et un Guerrier de la Beauté. Avec une «armée» de 1,4 million de carapaces de scarabées thais minutieusement disposées, il transforme le plafond de la Salle des Glaces en ciel scintillant vert, orange et bleu. Le lustre devient un monstre de l'apocalypse chutant d'un paradis perdu. Les jeux de lumière engendrent des formes et des motifs: ailes, éventails, insectes, arcs-en-ciel, globes terrestres, anges... La Reine elle-même y a ajouté l'initiale de son prénom. Fabre s'inspire du Jardin des délices



Dirk Braeckman,
sans titre, 2002

de Jérôme Bosch et donne à son œuvre le titre de *Heaven of Delight*. Artiste post-moderne, il aime les références: Bosch, mais aussi Dante, Michel-Ange, l'art baroque... Le scarabée symbolise la métamorphose et le corps spirituel. Il enveloppe un vide rempli de souvenirs. Sa solide carapace en chitine, un des matériaux les plus durs et les plus indestructibles de la nature, protège un intérieur fragile. Les rites de transition, les changements d'apparences et la sublimation constituent les thèmes récurrents dans l'œuvre très diversifiée de Fabre qui s'exprime autant par la mise en scène, la chorégraphie, l'opéra, les arts plastiques, les films... Pour Jan Fabre «*Regarder l'art reste un pacte secret entre l'œuvre et le spectateur, je ne veux pas m'en mêler.*»

Depuis le début de sa carrière le photographe d'art Dirk Braeckman insiste sur la fragilité des êtres et des choses par des



jeux de lumière extrêmement raffinés. Cette «sous-exposition», ce miracle de lumière, d'intimité et de profondeur éclaire des moments et des coins perdus et perturbe notre perception traditionnelle. En maniant avec virtuosité la lumière irisée, la netteté et le cadrage, Braeckman a développé un style personnel. Sa technique est particulière. Les photos digitales sont d'abord imprimées, puis photographiées analogiquement avec une caméra technique et ensuite agrandies. Les pixels se fondent dans le grain classique du papier. Dans ses portraits du roi et de la reine, il renoue avec la tradition du portrait en pied officiel, mais en même temps il s'en distancie. Sans aucune emphase, ses photos mates et nacrées respirent le calme et la sérénité. Entre les modèles et l'artiste s'est établie une relation de confiance. Les souverains se détachent d'un arrière-plan: le jardin de Laeken quelque peu surréel. «*La position qu'a adoptée le photographe – en fait, le roi et la reine sont environ à la même place, mais l'angle de la caméra a changé – fait paraître l'espace plus grand. Quant à l'insolite nuage plat, il semble propager une atmosphère transcendante et intemporelle. Les quatre lignes horizontales (nuage, paysage urbain, étang et bordure en pierre) forment un lien puissant entre les deux portraits. Les lignes verticales (les trois taches de lumière et la séparation entre les portraits) leur rendent toute leur autonomie*» (Stefan Hertmans). Les portraits sont entourés de quatre photos de fragments des salles voisines: un lustre, un coin de cadre... Le double environnement des souverains, Laeken et le Palais, est ainsi présent dans la Salle du Sphinx, et contribue lui aussi à l'ambiance particulière du lieu.

Pour Marthe Wéry, la peinture est une expérience permanente. La couleur est une structure, une matière en mouvement, une énergie dans l'espace. Au Palais, une déclinaison de monochromes verts s'impose, irradie, tressaille. Ces panneaux n'ont pas été peints au pinceau ou au rouleau, mais trempés dans des bacs. Depuis 1995, Marthe Wéry fait couler la peinture sur ses supports. Elle profite de sa liquidité, de sa transparence, de son

Jan Fabre, «*Heaven of Delight*», 2002



Marthe Wéry, «*Pontormo II*», 2002

opacité due aux recouvrements successifs. Elle utilise et maîtrise le hasard. «*La couleur n'est point posée, déposée, broyée ou étendue, elle s'épanche, se répand; elle ne recouvre pas, elle crée un espace transformant la surface en un univers singulier, irréductible à quelque référence que ce soit*» (Claude Lorent). Et pourtant cette couleur verte est liée aux saveurs et à la sensualité chromatique du peintre italien Pontormo (1494-1556). Marthe Wéry y porta toute son attention car elle y trouvait des parentés avec ses propres préoccupations. Par ses monochromes, elle établit au Palais des affinités entre lumière, couleurs, murs, damier de dalles noires et blanches, cours d'honneur... «*En devenant propriété élective de la lumière, la couleur s'approprie visuellement l'esprit du lieu*» (René Denizot). Dès les années soixante, l'œuvre de Marthe Wéry se caractérise par une réflexion sur la surface, ses tensions, son intensité et son rapport à l'espace. Ensuite, elle cherche à vivre la surface de manière fondamentale, par des moyens «originels»: la ligne, le support, la couleur, l'espace... Peindre est pour Marthe Wéry un plaisir de la découverte du résultat d'un travail mené dans la réflexion, dans la fébrilité du faire et dans le doute porteur.

Les nouvelles technologies dans l'art contemporain: la fin des grandes histoires?

Depuis les années 1960, les nouveaux médias et les nouvelles technologies ont joué un rôle sans cesse croissant dans des formes d'expression artistique très variées. Mais cette forme d'art qui utilise les nouveaux médias a un caractère éphémère: les performances disparaissent, les bandes vidéo s'estompent, et les installations sont à chaque fois différentes. À se demander à quel point ces nouveaux médias peuvent réellement être qualifiés de nouveaux et ce, pour combien de temps. Mais la diffusion de plus en plus large de la technologie elle-même n'est pas non plus sans conséquences. Par Pieter Van Bogaert, journaliste spécialisé en nouveaux médias et collaborateur entre autres auprès du Financieel Economische Tijd et d'AS-mediatijschrift. Il compose également des programmes à base d'images et de sons électroniques notamment pour l'a.s.b.l. Square.

Quand tout a déjà été dit, seule la façon de le dire importe encore, ou: la signification d'un mot réside dans son usage. Telle était à peu près la philosophie de langage qui a déterminé une grande partie du vingtième siècle. Cette même tendance s'est vérifiée dans l'art, miroir de cette même réalité, non pas avec des mots, mais avec des objets. Lorsqu'en 1917, Marcel Duchamp a installé un urinoir dans un musée, il a utilisé l'objet comme un mot. Il s'est servi du contexte pour en changer la signification et c'est devenu de l'art. Les «ready-mades» de Duchamp peuvent être considérés à juste titre comme la première forme de «sampling». À ce titre, Duchamp, qui attachait plus d'importance à sa connaissance du jeu d'échecs qu'à ses activités artistiques – plus au jeu qu'au résultat – est le véritable précurseur des nouveaux médias.

Ce que Duchamp a fait avec des images au début du siècle passé, John Cage le fit avec des sons (enregistrés de disques ou directement sur le vif) vers la moitié du siècle. Nam June Paik applique la philosophie de Duchamp et celle de Cage aux sons et aux images. Bien que Paik soit entré dans l'histoire comme le père de l'art vidéo, c'est pourtant en qualité de musicien qu'il a entamé sa carrière. Comme pianiste de formation classique au Japon (Paik lui-même avait la nationalité coréenne) et en tant que musicien électronique en Allemagne. C'est dans les studios de la WDR, à Wuppertal, à la fin des années cinquante, que Paik récupéra



pour la première fois des morceaux de bande dans une poubelle et en fit un collage¹. À l'instar de ce que Pierre Schaeffer fit quelques années plus tôt dans un studio de la radio française, Paik créa ainsi son premier petit morceau de «musique concrète».

Le fait qu'il créa ainsi sa première œuvre d'art électronique est toutefois plus important pour nous. En effet, Paik va également appliquer cette même technique à son art vidéo, en copiant plusieurs fois les mêmes images et en les collant les unes aux autres de différentes manières. Mais le procédé était encore très primitif à l'époque: les ciseaux et la colle étaient les principaux outils, tout comme l'aïmant à l'aide duquel Paik parvenait à déformer physiquement l'image de la télévision. Le résultat en soi n'est pas fondamentalement différent, mais la technologie a considérablement évolué avec l'avènement de l'informatique. Les éléments sur lesquels l'artiste pouvait agir sont devenus infiniment plus petits. Ni images, ni fragments, mais des pixels; ni mots, ni phrases, mais des lettres. Les images et les sons digitaux permettent désormais de créer n'importe quelle réalité.

Plus c'est total, plus c'est éphémère
L'artiste digital est libre d'utiliser son matériau pratiquement comme bon lui semble, mais cette liberté quasi totale a

Un aperçu du marché

Par Gerard Goodrow, Directeur Post-War and Contemporary Art chez Christie's à Londres.

Christie's International a joué un rôle primordial dans la vente et la promotion d'art nouveaux médias ces six dernières années, de l'art vidéo et numérique à la photographie sous toutes ses formes. Bien qu'en 1998, la photographie ne représentait que 10% des ventes «Contemporary Art» à Londres et à New York, et que l'art vidéo et numérique étaient à peine présents, en 1999 les ventes se composaient de 20% de photographies et la vidéo fut intégrée avec succès dans le marché des ventes aux enchères, avec des installations majeures de Nam June Paik, le père de l'art vidéo, de Jane et Louise Wilson et de Marie-Jo Lafontaine.

À partir de 2002, la plupart des ventes incluaient entre 40% et 50% de photographies, d'art vidéo et numérique. La première – et jusqu'à présent la seule – installation vidéo de Bill Viola, actuellement l'artiste phare dans ce domaine, fut adjugée en 2002 pour la somme de 48.000 GBP chez Christie's, et des installations d'artistes variés tels que Bruce Nauman, Gary Hill, Pipilotti Rist, Martin Creed et Vanessa Beecroft sont désormais courantes dans les ventes de Londres ou de New York. Christie's détient aussi quelques records en photographie pour, entre autres, Andreas Gursky (deux œuvres majeures ont été adjugées à plus de 600.000 USD), Thomas Ruff, Thomas Struth, Rineke Dijkstra, Nan Goldin, ou encore Cindy Sherman. L'art du XXI^e siècle ne s'est plus longuement cantonné à une vision de «défi», mais aime à provoquer les esprits et est clairement devenu une réalité rentable.

quelques curieux effets secondaires. Plus l'artiste parvient à manipuler concrètement les images et les sons, plus le résultat est éphémère. Cet aspect éphémère caractérise aussi les nouvelles créatures cybernétiques créées par la photographe Inez Van Lamsweerde. Facilement reconnaissables, ses photos sont le fruit de la combinaison d'éléments de photos de personnages réels (souvent des mannequins du secteur de la mode). En tournant en dérision des critères tels que l'âge ou le sexe, elle confère à ses personnages une dimension étrange. La photographe néerlandaise utilise des techniques courantes de la photographie

- 1 Marcel Duchamp, «Fountain», 1917.
- 2 Nam June Paik, «Global Groove», 1973.
- 3 Herman Asselberghs, Els Opsomer et Rony Vissers, «Mondophrenetic™», 2000.
- 4 Projet de DJ Spooky et Paul Miller pour le website du Museum of Contemporary Art (Los Angeles).
- 5 Inez Van Lamsweerde et Vinoodh Matadin, «The Widow», 1997.



publicitaire. Mais en les appliquant au superlatif, elle choque le visiteur du musée qui, par ailleurs, dévore pourtant sans problème les images truquées d'un magazine. Ces images sont éphémères parce qu'elles nous confrontent à une réalité dans laquelle nous ne savons plus ce qui est crédible et ce qui ne l'est pas.

L'interactivité est une autre facette souvent évoquée des nouveaux médias. L'interactivité transforme à nouveau l'œuvre d'art en un objet d'usage courant parce que – dans le véritable esprit de Duchamp² – seules les impulsions du spectateur sont capables de donner vie à ces œuvres. Cette démarche-ci fait aussi de l'œuvre d'art quelque chose d'éphémère, qui à chaque présentation révèle une autre expérience unique. Ce fut déjà le cas avec «Tall Ships», l'installation de l'artiste américain Gary Hill lors de la Documenta de 1992 à Kassel, et encore davantage avec l'installation «Mondophrenetic™»³ des artistes belges Herman Asselberghs, Els Opsomer et Rony Vissers (2000). Dans cette dernière œuvre, le visiteur s'installe devant un ordinateur et navigue à travers différentes images d'une grande ville indéterminée. Des images reconnaissables de villes génériques sont combinées en un nombre infini de possibilités et se présentent donc à chaque fois comme une série de séquences différentes, uniques pour chaque visiteur.

Toutes les combinaisons uniques possibles pouvant être réalisées par un ordinateur, tel est le sujet de «Every Icon»⁴. Dans cette œuvre de l'artiste américain John F. Simon Jr., un ordinateur recherche toutes les combinaisons possibles de petites cases noires et blanches dans une grille constituée de 32 x 32 petits carrés. L'ordinateur teste systématiquement toutes les possibilités, ligne par ligne. Et ensuite il recommence avec deux lignes, puis avec trois, et ainsi de suite... Un ordinateur moderne rapide a besoin de quelques millions d'années pour exécuter cette tâche. On peut considérer que chaque icône possible de cette combinaison aura été scannée d'ici là. Mais qui va veiller à la bonne exécution de l'opération pendant si longtemps, et, encore plus difficile: qui va examiner toutes ces combinaisons? À en croire John F. Simon, tout n'a pas encore été dit (ou montré) et la boucle est loin d'être bouclée.

La dernière avant-garde?

Les nouveaux médias rassemblent plusieurs artistes autour d'un seul et même instrument: l'ordinateur. Il est dès lors très difficile de délimiter le champ d'activité des musiciens, des artistes vidéo, des

développeurs de software et de hardware, des artistes d'installations et de performances, des activistes et des hackers, ou encore des régisseurs de théâtre et de cinéma qui combinent les différentes disciplines.

Il est donc très prématuré de considérer les nouvelles technologies comme caractéristiques d'une nouvelle avant-garde. Nous avons déjà vu tant d'avant-gardes depuis Duchamp et certainement tout autant de nouveaux médias: de dada à Fluxus, et de la radio à l'ordinateur. Une chose est sûre: les nouveaux médias ont déclenché une vague de nouvelles questions sur les médias et sur l'art.

Des questions telles que

«Combien de temps les nouveaux médias restent-ils nouveaux?» – ce fut jadis le cas du téléphone, tout comme du phonographe, de la vidéo et du fax. Ou encore «Où se situe la frontière entre les médias et l'art?» – l'art vidéo a (fatalement) franchi le pas du musée à la télévision, et de là, devenu «culture populaire», a refait le chemin en sens inverse. Il n'y a pas si longtemps, les nouveaux médias étaient réservés à une élite aisée; de nos jours, de nombreux adolescents ont un ordinateur (de jeux) et/ou un gsm en poche.

Quelle sera la prochaine étape? Le «digital divide» entre le Nord et le Sud ou entre l'Ouest et l'Est va-t-il ternir le blason révolutionnaire sous lequel nous rangeons si volontiers les nouveaux médias? Ou la diffusion de plus en plus large des ordinateurs et des connexions Internet

signifie-t-elle précisément qu'un plus grand nombre d'artistes non occidentaux auront voix au chapitre, comme ce fut le cas récemment lors de la sélection pour la Documenta XI et pour de multiples autres grandes expositions qui ont suivi? La nouvelle avant-garde, qui au début des années nonante s'affichait uniquement dans des chambres à coucher américaines, européennes ou japonaises, est désormais accessible sur le Web et vient actuellement également d'Asie, d'Afrique et d'Amérique latine. Plusieurs organismes culturels proposent actuellement une vaste offre d'art Internet via leur site web⁵. Mais ce qui est peut-être plus important, ce sont les centaines, voire les milliers d'individus qui utilisent l'ordinateur et Internet comme outil de



production et de diffusion de leur œuvre. L'Internet a-t-il sonné le glas des grandes histoires? Est-ce l'ultime début des nombreuses petites histoires dans les journaux Web et d'un art sur Internet où chaque producteur devient également son propre distributeur?

¹ Plus d'informations sur l'influence de Nam June Paik en matière d'images et sons électroniques actuels sur www.constantvzw.com/e01/fr/mgftnl.html

² «Errata Erratum», une œuvre récente de DJ Spooky (Paul D. Miller) pour le Los Angeles Museum Of Contemporary Arts illustre bien l'actualité de Duchamp pour les artistes électroniques contemporains: www.moca.org/museum/digital_gallery/pmiller

³ www.mondophrenetic.com

⁴ www.numeral.com/applesoftware/eicon.html

⁵ www.walkerart.org/gallery9 - www.artport.whitney.org -

www.sfmoma.org/espace - www.guggenheim.org/internetart



1



2



3



4



5



6

Second

Nature consacré à Roxy

Paine à la «De Pont Stichting»

Peu avant sa mort, Jan de Pont, avocat, fervent défenseur des droits de l'Homme et brillant homme d'affaires néerlandais décida de consacrer une part de sa fortune à la promotion de l'art contemporain. En 1988, un an après son décès, une fondation fut érigée à son nom afin de poursuivre cette mission. Roni Horn, Richard Long, James Turrell, Jeff Wall, Jan Dibbets, Richard Serra, Sigmar Polke, Thomas Schütte... sont autant de noms prestigieux qui figurent parmi la collection permanente de cette fondation située à Tilburg.

Du 20 septembre 2003 au 18 janvier 2004, la fondation accueille l'exposition «Second Nature», consacrée à Roxy Paine, un artiste aux créations versatiles et étonnantes qui remettent en question le concept d'originalité en interrogeant la nature et les principes de l'esthétique. Ce jeune créateur, qui vit et travaille à New York, est reconnu sur le plan international tant pour ses étranges machines que pour ses «vraies» peintures où toute sa virtuosité s'exprime... À découvrir en octobre 2003 en présence de Hendrik Driessen, directeur de la «De Pont Stichting». Texte de Leo Delfgauw, conservateur.

Le jeune artiste américain Roxy Paine (New York, 1966), n'a encore pu montrer son travail en Europe qu'à petite échelle. Outre une présentation solo au Lunds Konsthall, en Suède, il a exposé dans des expositions de groupe comme la 5^e Biennale de Lyon en 2000 et *Give and Take* à la Serpentine Gallery de Londres en 2001. L'exposition *Second Nature* est sa première grande exposition en musée et a été organisée par la De Pont Stichting, en collaboration avec le Rose Art Museum de l'université de Brandeis à Boston et le Musée d'Art Contemporain de Houston. Ce qui est frappant dans l'œuvre de Roxy Paine jusqu'à présent est la dualité qui s'en dégage: d'une part, des sculptures réalistes de formes botaniques et, d'autre part, des installations de machines qui produisent de manière automatisée des sculptures et des peintures. *Second Nature* propose d'importants et spectaculaires exemples de ces deux formes d'art.

Les champignons, pavots, herbes et autres plantes que nous découvrons dans le travail réaliste de Roxy Paine sont le résultat d'un artisanat intensif. Faites de matière synthétiques et peintes à la main, ces végétaux paraissent tout à fait naturelles et pourraient très bien faire partie d'un diaporama ou d'un inventaire botanique. *Crop* (1997-98) représente un champs de pavots où les fleurs et leurs semences dansent sur des hautes tiges. *Poison Ivy Field* (1997) est un champ de lierre proliférant et *Amanita Virosa Wall* (2001) est un ensemble de champignons qui poussent spontanément sur un mur. Ce n'est pas un hasard si en réalité toute cette végétation est empoisonnée, voire hallucinogène. En tant qu'enfant de sa génération, Paine fut très tôt confronté à la drogue. Dans son art, il semble qu'il ait sublimé cette expérience en transformant des plantes et des champignons psychédéliques en innombrables répliques, avec une précision extrême. L'hallucination ne se trouve plus dans l'utilisation de ces drogues, mais dans la notion que tout est faux. Paine ne choisit pas uniquement des plantes hallucinogènes: *Bad Lawn* (1998) est une minutieuse imitation d'une pelouse «mal entretenue» où poussent d'abondantes herbes folles. Cette œuvre ne vise pas à déterminer de façon précise les plantes indésirables, mais bien à répandre des idées au sujet de l'interprétation d'une belle pelouse. En même temps, on peut se poser la question suivante: comment quelque chose d'aussi banal peut être à la base d'une œuvre d'art?

Ce retournement d'attentes joue un rôle important pour une autre part de son œuvre: les machines qui produisent automatiquement des œuvres d'art. L'idée que des machines soient capables de produire des œuvres d'art authentiques où la signature unique de l'artiste est remplacée par une marque mécanique, reste difficile à accepter, même à notre époque «industrialisée». Les machines de Paine font supposer que l'artiste rejette radicalement l'authenticité et l'originalité en tant que critères pour une œuvre d'art. En matière de peinture notamment, cette normalisation aurait perdu de sa valeur. Il s'agit tout de même d'une interprétation limitée du travail de Paine.

Au sein de la peinture traditionnelle, son œuvre est à considérer comme une prise de position

1 De Pont Stichting, auditoire (vue extérieure).

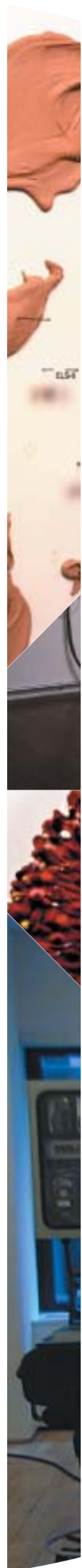
2 DE Pont Stichting, auditoire (vue intérieure).

3 Roxy Paine, «Crop», 1997-1998.

4 Roxy Paine, «Crop», 1997-1998 (détail).

5 Roxy Paine, «Poison Ivy Field», 1997.

6 Roxy Paine, «Poison Ivy Field», 1997 (détail).



Roxy Paine, *Blob Case No.8*, 1998 (détail).



Roxy Paine, «SCUMAC» (sculpture-making machine), 2001.



Roxy Paine, «Abstract No.6», 2000.

Roxy Paine, «PMU» (Painting Manufacture Unit), 1999-2000.

tranchée et personnelle. La «reproduction mécanique» – considérée depuis toujours par beaucoup comme la fin de l'art – ne se traduit pas chez Roxy Paine par une répétition uniforme de toiles, mais plutôt par une production variée d'œuvres d'art individuelles et uniques. En même temps, ses machines peuvent être considérées comme étant indépendantes grâce à leur programme de gestion et capables de réaliser des œuvres d'art «personnelles».

En 1996, Paine construit son premier Paint Dipper, qui permet de plonger de façon automatique une toile tendue dans un bac de peinture. Le PMU (Painting Manufacture Unit), 1999-2000, est plus complexe et travaille avec une pompe à peinture commandée par ordinateur. La peinture blanche est pompée, couche par couche, en dizaines de sessions courtes sur une toile tendue sur laquelle elle sèche en s'écoulant, formant ainsi un paysage monochrome. Tous les résultats de cette production machinale sont différents. C'est également le cas pour les autres machines fabriquées par Paine. The Drawing Machine (2001, pas présente à l'exposition) crée à l'aide d'un programme informatique des compositions de mots et de formes abstraites. SCUMAC (sculpture-making machine, 2001) produit des sculptures sans arrêt. Les sculptures de SCUMAC sont en polyéthylène pompé dans sa forme liquide. Chaque sculpture est constituée de plusieurs couches, qui se solidifient dans une forme amorphe. Ces formes sont imprévisibles, de telle sorte que finalement il n'y a pas deux formes identiques. La couleur de ces sculptures change en fonction de l'endroit où elles sont produites. Pendant l'exposition, PMU et SCUMAC procéderont chaque jour à des démonstrations de ce processus de production fascinant. Avec *Model Painting* (1996) et *Blob Case No.8* (1998), Roxy Paine apportera toutes sortes de formes amorphes à l'intérieur d'un ordre fictif et systématique, par lequel il parodie le geste de la peinture expressionniste abstraite en le ramenant à une forme de kit de construction. «Tout le monde sait peindre» à partir du moment où l'on suit les instructions. *Abstract No.6* (2000) ressemble à une source de peinture bouillonnante; une peinture pareille à un gigantesque champignon en pleine expansion/dilatation.

La méthode de travail de Roxy Paine s'intègre dans la collection de De Pont dans la systématique d'artistes comme Gerhard Richter et Bernard Frize qui abordent aussi la peinture à partir d'un concept clair et d'une exécution méthodique. Ce n'est pas le coup de main de l'artiste, mais bien la méthode qui livre des résultats des plus étonnants. Les machines de Paine ne signifient pas la fin de l'art de la peinture, mais lui offrent justement une nouvelle perspective.

Conserver l'art contemporain?

Un nombre important de collectionneurs, d'institutions muséales et d'entreprises détiennent des collections d'art contemporain. Conserver ces créations postule des attitudes novatrices. Qu'il s'agisse de conserver les œuvres pour les transmettre aux générations futures ou d'éviter leur dévalorisation ou la perte financière qu'entraînerait leur dégrada-



À cause des vibrations liées au transport, de grosses fissures sont apparues sur ce travail (photo: détail fissure). Afin d'éviter que ces fissures ne se creusent davantage, une construction de soutien fut élaborée (Phillip Aguirre y Otegui, «Noyée (femme de Tarifa)», 2003, ciment, jute, châssis en métal, PMMK – Museum voor Moderne Kunst Oostende)



Entretien d'un travail de Liet Heringa et Maarten Kalsbeek: les rayons du miel, pétales et mûres sauvages doivent régulièrement être remplacés. Dans ce cas-ci, des accords précis ont été conclus avec l'artiste. (Liet Heringa et Maarten van Kalsbeek, sans titre, 2000, bronze, les rayons du miel, pétales, mûres sauvages sur socle en béton, Kröller-Müller-museum Otterlo)

tion ou leur disparition, les dépositaires de telles collections se retrouvent investis d'une responsabilité dont ils ne mesurent certainement pas toujours les tenants et aboutissants. L'art contemporain pose en effet, tant structurellement que conceptuellement, des problèmes de conservation et de maintenance particuliers. Comment pourrait-il en être autrement face à un art neuf, structurellement instable ou délibérément éphémère?

La conférence du mois de novembre 2003 permettra aux membres de The Art Society de mieux cerner les enjeux de la conservation de ce patrimoine. Philippe Englebort et Barbara de Jong, tous deux conservateurs-restaurateurs spécialisés en art contemporain, nous livrent un premier aperçu.

Un art polymorphe, matériel ou immatériel

Par le passé, les artistes attachaient un soin extrême à la recherche des matériaux et à la maîtrise des techniques assurant la pérennité de leurs œuvres. En

opérant une série de ruptures, les créateurs du XX^e siècle se sont opposés à ces règles et valeurs et à la tradition d'un «savoir-faire». Nombre d'entre eux, refusant «l'appropriation» de l'art par le musée, sapèrent cette valeur jusqu'alors essentielle, à savoir la «pérennité» d'une œuvre. Les années 1970 marquent un élargissement des pratiques artistiques et perturbent dès lors les secteurs «admis» (peintures, sculptures) en renversant les critères d'intégrité et d'authenticité. Ben s'était déjà montré pionnier dix ans plus tôt en revendiquant une rupture (combien spirituelle): le droit à l'éphémère, au geste, au tout art ou au non-art...

Une approche interdisciplinaire

Cette énorme diversité que nous retrouvons dans l'art contemporain a des répercussions sur l'approche de la conservation de ces travaux. Il est évident que cela ne concerne pas uniquement les problèmes complexes liés à la technicité et aux matériaux, comme par exemple des constructions compliquées ou des combinaisons expérimentales de nouveaux matériaux, mais qu'avant tout la signification de l'œuvre et l'intention originale de l'artiste jouent un rôle primordial. Ainsi, une griffe sur un travail de Donald Judd a une tout autre signification que sur une œuvre de Carl André, même si tous deux sont rattachés au Minimal Art.

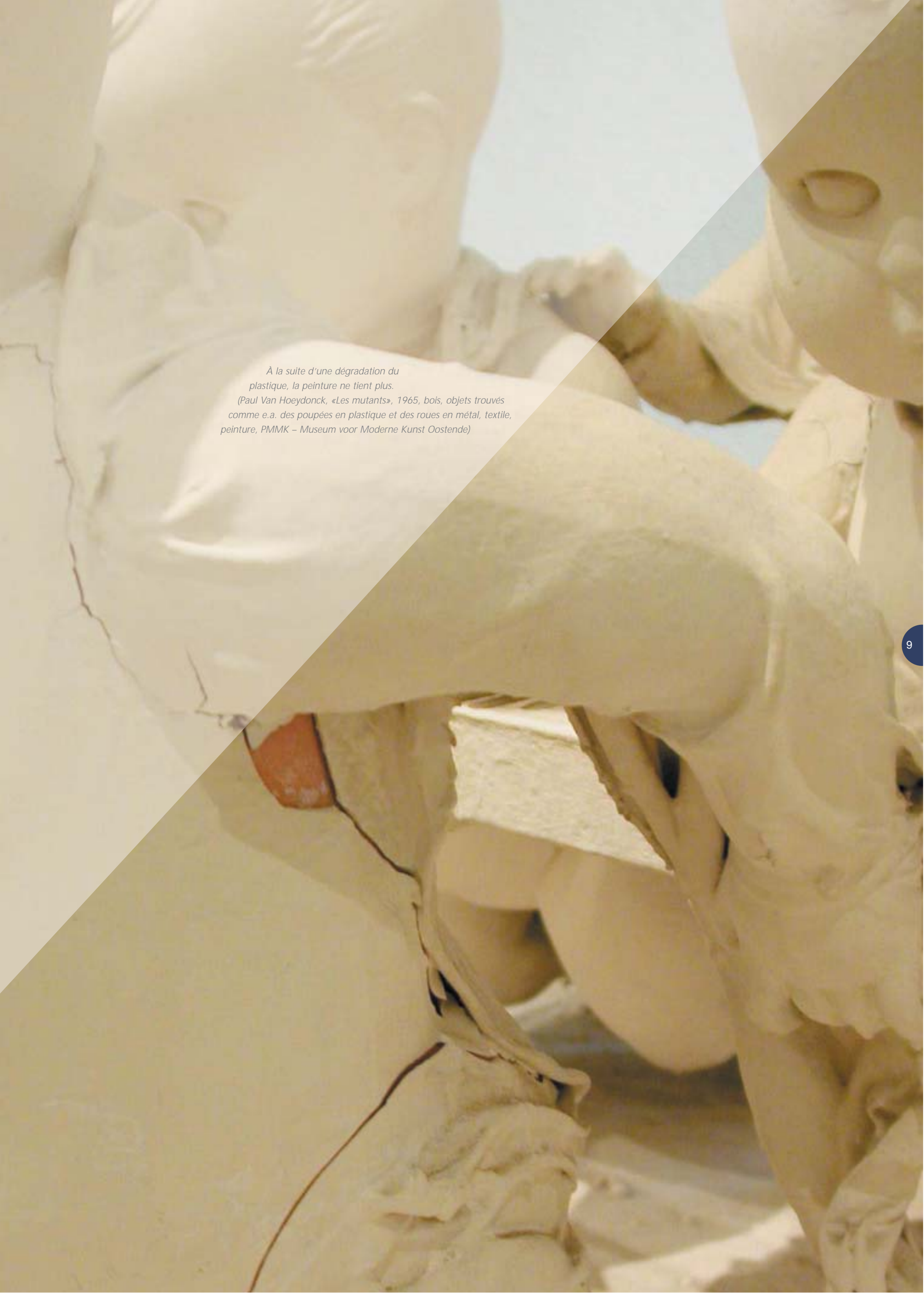


Le transport de grandes œuvres (ici une peinture de Anselm Kiefer faite d'une épaisse couche de peinture fragile qui recouvre également la tranche) n'est pas toujours évident et exige une solution créative. Parce que la toile ne peut pas être posée sur sa tranche, de petits «pieds» ont été apposés et peuvent être enlevés au dernier moment. (Anselm Kiefer, Merkaba – «Die Sieben Himmelpaläste», 2002, huile, acrylique, laque et sept petits avions en plomb sur toile, Stiftung für Kunst und Kultur e.V. Bonn)

L'art moderne ou contemporain demande une approche interdisciplinaire et spécifique où les aspects de l'authenticité matérielle et conceptuelle sont examinés ainsi que la valeur culturelle, l'histoire et la fonctionnalité de l'œuvre. Certains plasticiens font primer le concept, l'idée, et favorisent de ce fait le remplacement de leur création; d'autres artistes recherchent intentionnellement la disparition, s'inscrivant ainsi dans un processus de transformation de l'œuvre. Les questions éthiques comme le remplacement de certains éléments (la nourriture, par exemple), la nouvelle exécution d'une installation et la digitalisation de travaux vidéo demeurent cependant des sujets de discussion épineux.

La conférence

À l'aide d'études de cas, différents aspects de la problématique de la conservation seront abordés lors de la conférence afin de permettre aux membres de The Art Society de se faire une meilleure idée de la méthodologie spécifique, des possibilités et des limites de la restauration d'œuvres d'art modernes et contemporaines. La conservation préventive sera bien entendu également à l'ordre du jour, puisque mieux vaut prévenir que guérir. Les conditions de conservation (climat, lumière, sécurité...) et l'usage (manipulation, emballage et transport) engendrent souvent plus de dégâts qu'on ne le pense.



À la suite d'une dégradation du
plastique, la peinture ne tient plus.
(Paul Van Hoeydonck, «Les mutants», 1965, bois, objets trouvés
comme e.a. des poupées en plastique et des roues en métal, textile,
peinture, PMMK – Museum voor Moderne Kunst Oostende)

Prochainement...
sélection en Belgique et
alentours...

L'automne, en Belgique, sera la saison d'*Europalia Italie*, manifestation qui promet d'être riche en expositions de qualité. Dans le domaine de l'art moderne, le Musée d'Ixelles s'intéresse au *futurisme* (www.musee-ixelles.be, du 16/10/03 au 04/01/04), tandis que le Musée des Beaux-Arts de Mons fait le point sur *Les années 1950 à Rome, du néoréalisme à la Dolce Vita* (du 12/10/03 au 18/01/04). À Bruges, le Groeninge Museum se consacre à *Morandi et la nature morte en Italie* (du 07/10/03 au 04/01/04).



Dans une veine plus contemporaine, la *Transavanguardia* (Chia, Clemente, Paladino...) est mise à l'honneur au Centre de la gravure et de l'image imprimée de La Louvière (www.centredelagravure.be, du 24/09/03 au 04/01/04), alors que l'*Arte Povera* est présenté au MUHKA d'Anvers au travers du projet *Cittadelarte* de Michelangelo Pistoletto (www.muhka.be, du 04/10 au 30/11). Enfin, le S.M.A.K. exposera une centaine d'œuvres de Luigi Ontani, dont trente spécialement conçues pour *Europalia* (www.smak.be, du 12/10/03 au 04/01/04).

En France, la Fondation Cartier pour l'art contemporain de Paris présente *Crystal Palace*, une exposition inédite de Jean-Michel Othoniel, inspirée des jeux de lumière et de ses reflets dans l'architecture de verre de Jean Nouvel (www.fondation.cartier.fr, du 31/10/03 au 04/01/04). À Paris toujours, le Centre Pompidou met l'accent sur la scène contemporaine chinoise des cinq dernières années avec *Alors, la Chine?* (www.centrepompidou.fr, jusqu'au 13/10).

Aux Pays-Bas, signalons l'exposition *Botero* au Gemeentemuseum de la Haye (www.gemeentemuseum.nl, visible jusqu'au 28/09).

En Allemagne, Richard Hamilton, le père anglais du Pop Art, est accueilli par le Museum Ludwig de Cologne (www.museenkoeln.de, jusqu'au 09/11).

En Grande-Bretagne, la Tate Modern accroche des œuvres réalisées au cours des six dernières années par Sigmar Polke, figure dominante de l'art allemand des années 1960 (www.tate.org.uk, du 02/10 /03 au 04/01/04). À la National Gallery, Bill Viola est pour sa part présent avec 14 vidéos, dont la série «The Passion» en confrontation avec des œuvres de la collection permanente (www.nationalgallery.org.uk, du 22/10/03 au 04/01/04). Enfin, la Serpentine Gallery organise une exposition des œuvres de John Currin, ce peintre figuratif américain né en 1962, si prisé actuellement (www.serpentinegallery.org, du 09/09 au 02/11).

1 Affiche d'Europalia Italia – 2 Futurisme – 3 Morandi et la nature morte – 4 Transavanguardia – 5 Transavanguardia – 6 Michelangelo Pistoletto – 7 Luigi Ontani – 8 Weng Fen, «Chevaucher le mu», 2001 – 9 Richard Hamilton, «Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?», 1956 – 10 Richard Hamilton, «My Marilyn», 1965 – 11 Richard Hamilton, «The Citizen», 1982-1983 – 12 Sigmar Polke, «Fastest Gun in the West», 2002 – 13 Bill Viola, «Six Heads», 2000

Et aussi:

Musée d'art moderne et d'art contemporain, Liège *Forma Uno et ses artistes* (du 18/10 au 14/12)
Middelheim, Anvers: *Ann Veronica Janssens* (www.dma.be/cultuur/museum_middelheim, du 21/09 au 16/11)
Le Botanique, Bruxelles: *Assenze/Assenze. Une nouvelle génération d'artistes italiens* (www.botanique.be, du 30/10 au 14/12)
Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris: *Daido Moriyama* (www.fondation.cartier.fr, du 31/10/03 au 04/01/04)
Frac Auvergne, Clermont-Ferrand: *Luc Tuymans: Curtains-Reconstitution* (jusqu'au 25/10)
Musée d'art moderne de la Ville de Paris: *Jonas Mekas et Yoko Ono* (www.Paris.fr/musees, jusqu'au 28/09)
Museum Ludwig, Köln: *Dieter Roth: Retrospective* (www.museenkoeln.de, du 18/10/03 au 11/01/04)
Tate Modern, Londres: *Paul McCarthy: Blockhead* (www.tate.org.uk, jusqu'au 26/10/03)
Whitechapel Art Gallery, Londres: *Franz West-ite: Works, 1973-2003* (www.whitechapel.org, du 09/09 au 09/11)

The Art Society, calendrier 2003-2004

Un bel été derrière le dos, The Art Society vous réserve une nouvelle saison riche en découvertes artistiques. Un calendrier jalonné de rencontres exclusives à ne pas manquer...

Lundi 20 octobre 2003. La *De Pont Stichting* à Tilburg aux Pays-Bas ouvrira ses portes spécialement pour les membres de The Art Society. Nous y visiterons l'exposition consacrée à Roxy Paine. Accueil par Hendrik Driessen, directeur du musée. Pour plus d'informations concernant cette exposition, voyez la rubrique «Prochainement», pages 6-7. Visite en journée.

Novembre 2003. Conférence qui a pour thème: La conservation et la restauration d'œuvres d'art, spécialement axée sur les questions particulières soulevées par la diversification des médias et des matériaux auxquels nous sommes confrontés aujourd'hui. Conférence bilingue en soirée, par Philippe Englebert et Barbara de Jong, conservateurs-restaurateurs. Pour plus d'informations à ce sujet, voyez la rubrique «Conseils avisés», page 8.



6

7



10

11

12

13

Vendredi 5 décembre 2003. Lors d'une journée à Paris, nous aurons l'occasion de visiter, au Centre Pompidou et loin des grandes affluences, les expositions consacrées à Sophie Calle et à Roni Horn.

Janvier 2004. En nocturne et en exclusivité, les membres de The Art Society découvriront une collection d'entreprise.

Février 2004. Conférence qui a pour thème: Les solutions qu'un private banker peut proposer pour répondre aux besoins spécifiques des collectionneurs d'œuvres d'art. En soirée.

Mars 2004. Visite d'une sélection de remarquables collections privées. En soirée.

Avril 2004. Conférence qui a pour thème: L'analyse de l'orientation et de l'état actuel du marché de l'art contemporain. En soirée.

Samedi 15 mai 2004. Le printemps venu, The Art Society emmène ses membres pour une «balade artistique» à travers les pavillons du musée en plein air de Insel Hombroich en Allemagne. Visite en journée.

Sous réserve de modifications éventuelles. Les dates non précisées vous seront communiquées dans les meilleurs délais. Pour les visites à l'étranger, un moyen de transport sera proposé.

Tout au long de la saison, The Art Society propose à ses membres des rencontres exclusives lors de conférences-débats et de visites en Belgique et à l'étranger: expositions, demeures et collections privées, ateliers d'artistes...

< Devenez membre de **The Art Society** en complétant la carte-réponse ci-jointe >

Comité de rédaction:

Séverine Delen
Patricia de Peuter
Sylvianne Pilette

Ont collaboré à ce numéro:

Bernadette de Visscher
Pieter Van Bogaert
Leo Delfgauw
Philippe Englebert
Barbara de Jong
Edouard Vouet

Design et lay-out:

Irena Degryse

Production:

ING Marketing Communication

Illustrations:

Matériel visuel destiné à
usage promotionnel par
la presse (sauf rubriques

«A propos» et «Conseils avisés»).

The Art Society s'est efforcée de
remplir ses obligations envers tous
les ayants droit. Les ayants droit
jugeant néanmoins leurs intérêts
insuffisamment défendus sont
priés de contacter The Art Society.

Conseil d'administration:

Bernard Coucke
Noël Dor

Comité d'honneur:

Lieven Declerck
Sophie Lammerant-Velge
Hélène Mairlot
Chantal Pirlot
Emmy Tob

Directeur:

Séverine Delen

Adresse de contact:

The Art Society
cours Saint-Michel 60
1040 Bruxelles
www.theartsociety.be
info@theartsociety.be
02 738 39 97

Editeur responsable:

Bernard Coucke
cours Saint-Michel 60
1040 Bruxelles

THE ART SOCIETY



The
ART'

ICLÉ

The Art Society est un cercle d'amateurs et de collectionneurs d'art, une plate-forme d'échanges permettant rencontres et discussions. Elle propose à ses membres des visites d'expositions d'art moderne et contemporain, en Belgique et à l'étranger, un cycle de conférences, ainsi que l'accès privilégié à une large gamme de services: conseils en matière légale et fiscale, planning patrimonial et successoral, valorisation et expertise d'œuvres d'art, conseils en assurance. The Art Society est un partenariat de ING Private Banking, Christie's, Hiscox et Jaguar.

Demande d'adhésion

- > Cotisation annuelle couple 800 € single 500 €
- > par virement bancaire au 310-1801801-15 au nom de The Art Society
- > par domiciliation bancaire annuelle de mon compte

M/Mme/M. et Mme/Mlle.

Date: Signature

rue n° bte

code postal localité tél.

e-mail fax

désire(nt) devenir membre(s) de **The Art Society**.

- > Ik wens de informatie verder in het Nederlands te krijgen.
- > Je souhaite m'opposer à la communication de mes données aux sociétés partenaires de The Art Society

THE ART SOCIETY



Carte-réponse

à renvoyer à **The Art Society**, à l'attention de
Séverine Delen, cours Saint-Michel 60, 1040 Bruxelles

