



**ERIK
BULATOV
ANDREI
MOLODKIN**

GUIDE DU VISITEUR **FR**

EXPOS

09.02 > 19.05.2019



BP
S₂₂

MUSÉE D'ART
DE LA PROVINCE
DE HAINAUT

a/political

SECOND VOLET DE LA COLLABORATION ENTRE LE BPS22 ET A/POLITICAL, L'EXPOSITION *BLACK HORIZON* RÉUNIT EXCEPTIONNELLEMENT DEUX ARTISTES RUSSES DE GÉNÉRATIONS DIFFÉRENTES, ERIK BULATOV (1933) ET ANDREI MOLODKIN (1966). BIEN QU'ELLES SE DISTINGUENT L'UNE DE L'AUTRE PAR LEUR SINGULARITÉ PLASTIQUE, LES 2 PRÉSENTATIONS SE REJOIGNENT AUTOUR D'UNE CRITIQUE COMMUNE DES FORMES DE LANGAGES ASSERTIFS ET DE NOTIONS DE PROPAGANDE, LIBERTÉ ET CENSURE.

ERIK BULATOV

Erik Bulatov est né en 1933, à Sverdlovsk (aujourd'hui Iekaterinbourg), en URSS, alors sous la dictature communiste. C'est le hasard de l'une des missions de son père militaire qui l'a fait naître dans cette ville, car il a passé l'essentiel de sa vie à Moscou. Très tôt, il a manifesté de réelles aptitudes pour le dessin, suscitant l'enthousiasme de ses parents qui ont toujours encouragé sa vocation. Ainsi, dans son autobiographie, publiée en 2018, Bulatov explique : "Mon enfance heureuse a pris fin le 22 juin 1941 (ndlr : lorsque l'Allemagne nazie attaque l'URSS). Mon père s'est tout de suite porté volontaire pour partir au front. Je n'avais pas encore 8 ans. Au printemps 1944, il est venu en permission pour dix jours, et, en juillet de cette même année, il a été tué. Sa foi en ma vocation de peintre est devenue son testament : pour ma mère comme pour moi, la question de mon avenir était résolue."

Bulatov suit donc un enseignement artistique et, au début des années 50, il est dans la section peinture du prestigieux *Institut des beaux-arts Vassili Sourikov* dont il devient l'un des meilleurs éléments.

À cette époque, l'art n'est pas libre en URSS et les artistes sont obligés de respecter le *Réalisme socialiste*, une doctrine littéraire et artistique pour laquelle l'art doit exclusivement promouvoir et glorifier les principes du communisme soviétique. Dans ce climat oppressant, quelques personnalités fortes vont marquer l'artiste : Robert Rafaïlovitch Falk (1886-1958), son maître en tant que peintre, et Vladimir Andreïevitch Favorski (1886-1964), son maître en tant que théoricien de l'art.

À sa sortie de l'école, en 1958, Bulatov comprend que s'il veut conserver une liberté totale dans son travail artistique, il ne devra pas le montrer publiquement et devra se trouver une autre activité pour subvenir à ses besoins. C'est un autre artiste, aujourd'hui mondialement célèbre, Ilia Kabakov (1933) qui lui apporte la solution en le recommandant à la maison d'édition *Malytch*, spécialisée dans les livres pour enfants. Pendant trente ans, Bulatov illustrera leurs livres, joignant ainsi l'utile à l'agréable : " En automne et en hiver, nous travaillions sur des livres ; au printemps et en été, chacun de nous se consacrait à ce qui était pour lui l'essentiel, à savoir la peinture." Activité que tous ces artistes pratiquent clandestinement, ne montrant leurs œuvres qu'entre eux.

LES DÉBUTS

Erik Bulatov estime que le véritable commencement de son activité artistique se produit, en 1963, lorsqu'il comprend que ce qu'il réalisait étaient des tableaux, c'est-à-dire des images créant une illusion de profondeur alors que la surface de la toile est en réalité plane. C'est dans ce jeu entre profondeur et planéité qu'il situera tout son travail. " Je me suis d'abord dit qu'une toile se composait de deux parties : la surface et l'espace. L'espace du tableau nous invite à entrer dedans ; alors que sa surface nous en interdit l'entrée. C'est le plus important. La surface et l'espace sont deux opposés qui s'excluent mutuellement. C'est le tableau qui les réunit. Tout l'art classique reposait sur cela : chaque artiste cherchait à réunir ces deux principes en une unité harmonieuse. L'idée que j'ai eue était de ne pas chercher à les réunir mais, au contraire, de les opposer : ainsi le conflit entre la surface et l'espace devenait le contenu de mes tableaux. "

En faisant coexister en un tableau la profondeur et la surface, Bulatov associe deux conceptions de la peinture, caractéristiques de deux périodes distinctes de l'histoire de l'art.

- La première est la peinture comme "fenêtre sur le monde" et est fondée sur une technique particulière, celle de la perspective linéaire. Cette technique de construction du tableau, mise en place à la Renaissance, permet au peintre de créer une illusion de profondeur dans la toile. Cette profondeur donne l'impression à celui qui regarde la toile que l'espace s'ouvre à travers le cadre et que l'on pourrait y entrer. Il faut que le spectateur se place face au point de fuite, situé au milieu du tableau et vers lequel convergent les lignes de fuite. Le milieu du tableau doit alors être placé à +/- 1,55m de haut, soit la hauteur moyenne des yeux. Cette technique sera utilisée jusqu'à la seconde moitié du XIX^e siècle.
- À partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, des peintres comme Edouard Manet, les Impressionnistes, les Nabis, Picasso et Braque pour ne citer que les plus importants, vont progressivement déconstruire la représentation illusionniste et affirmer progressivement le caractère plan de la toile. Il ne s'agit plus de créer une impression de profondeur mais bien de montrer que la représentation se fait sur une

surface plane. C'est à partir de cette rupture que naît l'art moderne. Le théoricien du Modernisme, le critique américain Clément Greenberg (1909-1994), écrira que le peintre doit épurer la peinture de tout ce qui lui est extérieur (le sujet, l'expression, le symbolisme, etc.) pour se concentrer sur sa spécificité qui est la surface plane de son support. Il utilise alors le terme de "planéité" pour désigner cette caractéristique. A sa suite, des artistes comme Barnett Newman, Frank Stella, Robert Ryman ou, en Belgique, Marthe Wéry vont exploiter cette voie.

Bulatov fait alors une synthèse entre les deux systèmes : Il crée une profondeur illusionniste, grâce aux lignes de fuite qui convergent vers le point central du tableau ; mais, en même temps, il "rompt" cette impression de profondeur par des mots russes (écrits en lettres cyrilliques). Au début, il réalise des paysages d'une veine réaliste, marqués par une grande habileté technique à construire l'espace, auxquels il ajoute des compositions des mots qui brouillent la compréhension de l'espace. Il tire parfois ses mots de la propagande officielle du régime communiste, parfois ce sont de simples expressions glanées dans les échanges de la vie quotidienne.

LIBERTÉ VS NON-LIBERTÉ

L'artiste va alors plus loin : cette coexistence des deux principes opposés devient pour lui une manière d'aborder un thème impossible à traiter en URSS, celui de la liberté : "J'ai compris, explique-t-il, que cette opposition entre la surface et l'espace me permettait d'exprimer, de façon visuelle, un problème fondamental : celui de la liberté et de la non-liberté. L'espace c'est la liberté, alors que la surface c'est la non-liberté, la prison." L'engagement d'Erik Bulatov apparaît donc comme étant presque fortuit, car, comme une partie de sa génération, il avait à cœur de chercher les fondements de son art en dehors de la réalité quotidienne du monde communiste.

Refusant d'être présenté, une fois le Mur de Berlin tombé, comme un courageux artiste contestataire, il estime que le problème spatial auquel il a consacré son art (profondeur contre surface) s'est trouvé lié à la question de la liberté dans l'Union soviétique : "J'ai eu ainsi à ma disposition un instrument important : la possibilité d'exprimer un problème social par le biais d'un problème spatial. De l'exprimer, non pas d'une manière illustrative, mais en lui trouvant une image spatiale adéquate, c'est-à-dire une image qui ne devait pas être l'illustration d'un texte extérieur et indépendant, mais une image qui devait elle-même être texte."

Le contenu social des œuvres de Bulatov ne doit donc pas être considéré comme l'expression du sentiment personnel de l'artiste à l'égard de l'idéologie soviétique ; mais bien comme l'intrusion de la réalité soviétique dans son univers pictural. Il considère alors sa recherche de liberté artistique comme une quête personnelle d'ordre intellectuel pouvant le conduire à une forme d'émancipation. Les tableaux de Bulatov suggéraient qu'il existait bien une autre réalité que le seul espace social soviétique.

L'HÉRITAGE DE LA TRADITION RUSSE

Au regard de l'évolution de son art, Erik Bulatov estime être un héritier de la peinture russe depuis le milieu du XIX^e siècle et des avant-gardes russes du XX^e siècle : "De plus en plus, je me considère comme un peintre russe. Aujourd'hui [dans les années 2000], je comprends plus que jamais à quel point ma perception du monde a été forgée par la culture de mon pays." Le peintre russe du XIX^e siècle était lyrique et exalté ; il voulait placer celui qui regarde son tableau face à l'événement qui a été à l'origine de ses émotions. (...) Le peintre se cachait derrière celui qui regarde son tableau. "À l'inverse, l'artiste de l'avant-garde constructiviste entreprenait de transformer le monde et d'introduire l'art dans la vie réelle, afin de changer la société. L'art russe de ce que l'on appelle aujourd'hui la "seconde avant-garde", celle des années soixante et septante, ambitionnait de changer la vie de l'individu par la contestation. Tous ces artistes, de ces périodes différentes, ont cherché à "inclure celui qui regarde dans ce qui se passe, à le faire participer, à le rendre même co-auteur. Et selon moi, c'est précisément ce qui caractérise l'art russe."

Bulatov constate d'abord que la composition de ses tableaux rompt avec l'art académique du XIX^e siècle, dont la dynamique était la fuite vers le fond de l'œuvre. Il affirme ensuite, et c'est peut-être là l'objet principal de sa réaction, que ses tableaux prennent le contre-pied des logiques spatiales de l'art constructiviste du début du XX^e siècle qui, ayant purement supprimé l'espace intérieur du tableau, cherchait à sortir du tableau et à se développer uniquement en direction du spectateur pour le galvaniser. Sans chercher à l'affirmer clairement, Erik Bulatov reconnaît avoir essayé de relier la tradition réaliste du XIX^e siècle et la tradition constructiviste et d'avant-garde des années 1920 en ayant introduit des mots dans des paysages réalistes.

UNE PRODUCTION TRÈS PENSÉE ET DONC LIMITÉE

Bien que confidentielle et rarement exposée dans son pays, son œuvre finit par intéresser musées et galeries d'Europe et des Etats-Unis. Bulatov est alors très demandé. A la fin des années 80, presque tous les tableaux de l'artiste ont quitté la Russie. Il raconte en riant que jusqu'alors "le Ministère de la Culture apposait, sur chacun de mes tableaux en partance pour l'étranger, le tampon ' sans valeur artistique '. Et je n'avais pas de droits de douane à payer !"

À la chute du Mur de Berlin, Bulatov et son épouse Natasha sont autorisés à voyager. Les expositions se succèdent alors mais il ne change rien à sa technique de production : Il continue à produire une ou deux toiles par an, rigoureusement pensées et méthodiquement exécutées à l'huile, au départ de nombreux dessins préparatoires, réalisés à la tempera sur papier et dont certains exemplaires sont montrés dans l'exposition. " Avant chaque toile insiste-t-il, il y a d'innombrables dessins préparatoires et autant d'expérimentations mentales. Mon travail commence lorsqu'une image se forme dans mon esprit. Je la visualise parfaitement mais cela prend ensuite beaucoup de temps pour que je réussisse à la matérialiser et à obtenir le résultat parfait. Je cherche et expérimente beaucoup. Le travail de construction spatiale se fait grâce aux dessins préparatoires: la surface, le mouvement vers la profondeur mais aussi vers le spectateur, la lumière, les mots... Puis, à partir d'un certain moment, le dessin se révèle à son tour insuffisant, alors je passe à la toile pour aboutir au résultat final."

Installé en Occident, Erik Bulatov a conservé la même attitude distante et critique à l'égard des démocraties libérales. S'il reconnaît volontiers ses avantages et bienfaits, il n'en observe pas moins des similitudes avec le régime soviétique, notamment le rôle de la publicité poussant compulsivement à la surconsommation. Installé aujourd'hui dans un appartement à Paris, il continue à peindre sur quelques mètres carrés qu'il considère comme "son atelier".

***HACPAT_b*, LA SÉRIE PRODUITE À THE FOUNDRY**

À l'invitation d'Andrei Molodkin, Erik Bulatov visite, en 2015, The Foundry, le lieu de production artistique que le premier a créé à Maubourguet, dans le sud de la France. Il y éprouve un sentiment tragique à la vision de cet endroit délabré, à la puissance perdue, qui entame une seconde vie. Il y perçoit "une ressemblance étonnante entre cet espace et l'espace social qui caractérise la Russie actuelle ainsi que la réalité européenne."

Inspiré par le lieu, il consacre une année à la réalisation de plusieurs tableaux de très grandes dimensions (3x3m, 3mx6m, 6mx6m) et à la fabrication de deux sculptures monumentales composées de lettres en acier. Les tableaux sont construits autour des mots "EXIT" (sortie) et "HACPAT_b", une expression triviale russe signifiant "chier sur". Déployées en rouge, blanc et noir, ces peintures déclinent les solutions graphiques pour composer un espace ambivalent : l'orientation du mot latin "EXIT", sur les lignes de fuite de la composition, est un appel à plonger dans l'espace du tableau ; tandis que le placement central du mot en russe "HACPAT_b" en bloque l'accès. L'artiste construit plastiquement une dialectique entre la surface et l'espace du tableau, l'ouverture et la fermeture, la liberté et la soumission. Il démontre ainsi que la propagande, comme la publicité aujourd'hui, fonctionne aussi bien par son contenant que par son contenu

(il n'est pas nécessaire de comprendre le sens des mots). C'est là une vérité applicable à tous les médias actuels, y compris les réseaux sociaux.

La seconde grande œuvre produite par Erik Bulatov est une sculpture monumentale en acier formant la phrase russe "Tout n'est pas si terrible", injonction populaire exprimant une sorte de fatalité ironique par rapport aux difficultés du quotidien. Quinze lettres cyrilliques en acier composent un monument de six mètres de haut qui se regarde de face, comme un tableau et dont la majesté contraste avec l'ironie du contenu. Bulatov précise : "L'intérêt professionnel particulier que je porte à ce travail tient au fait qu'il étend une question qui se pose pour un tableau : un tableau doit-il obligatoirement opérer avec un espace imaginaire représenté sur une toile, ou est-il capable d'assimiler et d'inclure en lui-même un espace concret réel ? Que va-t-il arriver à cette surface plane au milieu d'un espace concret réel ? Et face à cette sculpture que l'on regarde de face, comme un tableau, que va-t-il se passer ?"

Chaque visiteur est ainsi invité à se placer face au centre des tableaux et de la sculpture et à avancer (ou reculer) afin de s'immerger (ou s'extraire) dans l'espace créé. Les mouvements de déplacement provoquent ainsi des vibrations à la surface du tableau. Et, par la même occasion, le spectateur est invité à se confronter à la brutalité de l'injonction centrale en aplat et à réfléchir aux multiples "incitations" dont il est quotidiennement l'objet.

ANDREI MOLODKIN

Andrei Molodkin est né en 1966 à Bouï, en Russie, à 450 kilomètres au nord-est de Moscou. Il poursuit une scolarité à orientation artistique à l'école des Arts Visuels de Bouï (1976-1981) puis au Collège des arts de Krasnoye-Na-Volge (1981-1985). Il effectue ensuite son service militaire dans l'armée soviétique entre 1985 et 1987, avant d'entrer à la Faculté d'architecture intérieure et de design industriel de l'Institut des arts Stroganov de Moscou, dont il sort diplômé en 1992. Cette même année, il remporte le 1^{er} prix du concours d'architecture, organisé par la ville de Saint-Pétersbourg, pour l'aménagement d'une station de métro.

Depuis les années 90, son activité artistique se manifeste à travers le dessin, la sculpture et l'installation en usant principalement d'encre (stylo à bille), de pétrole, de sang ou d'acier brut. Une palette de matières premières étroitement connectée à sa biographie et à son analyse critique des discours d'autorité, qu'ils soient culturels ou politiques. Son œuvre est globalement réfractaire à toute forme d'autorité. Il a participé à de nombreuses expositions internationales et a représenté la Russie à la Biennale de Venise, en 2009.

Il travaille aujourd'hui entre la Russie, Paris et le village de Maubourguet, dans le sud-ouest de la France, où il a racheté, en 2014, une fonderie désaffectée qu'il a reconvertie en un site de production et d'expression artistique. The Foundry est aujourd'hui un lieu de résidence et de travail communautaire pour les artistes et les projets soutenus par Andrei Molodkin et a/political, une association basée à Londres qui cherche à promouvoir la curiosité intellectuelle et un discours informé autour de questions sociales et politiques à travers l'art contemporain.

“Tout mon travail est politique, explique l'artiste. L'art contemporain russe est perdu dans la traduction et c'est pourquoi mon art est direct, comme celui de l'avant-garde. Le démasquage est une ambition de l'avant-garde et l'avant-garde est une nouveauté issue de l'ancien en décomposition.” Durant sa vie, Andrei Molodkin a été témoin de la décomposition du projet communiste en 1991. Si cet événement a été une énième illustration que toute forme de gouvernement est éphémère, il a surtout montré, lors de la transition politique, que les mots se sont vidés de leur contenu, se remplissant parfois de significations contradictoires : ils sont comme des bidons vides que l'on peut remplir différemment. Et quand les mots sont vidés de leur utopie positive, une confron-

tation même négative avec le réel est alors salutaire. C'est là que l'art agit comme un contre-pouvoir : pour Molodkin, " les artistes transforment le négatif en positif alors que les classes dirigeantes transforment le positif en négatif."

YOUNG BLOOD

Pour *BLACK HORIZON*, Andrei Molodkin propose *Young Blood*, une nouvelle installation, produite pour l'occasion, qui immerge le visiteur dans un environnement clinique et vidéo. En écho aux toiles de Bulatov, Andrei Molodkin montre des slogans qui se remplissent de sang humain, sous l'action de pompes pneumatiques. Injectant le sang de manière saccadée, les pompes apportent une dimension sonore et corporelle à l'environnement. Les différentes lettres forment des phrases ou plutôt des *punchlines* extraites des paroles de morceaux de *Drill Music*.

La *Drill Music* est un sous-genre musical du hip-hop, née aux alentours de 2010, dans les quartiers sud de Chicago, parmi les plus violents des États-Unis. Le style *drill* se caractérise d'abord par un son proche de la *trap* : un rythme très lent, des infrabasses très lourdes, des nappes électroniques sombres et angoissantes et un hi-hat (c'est-à-dire le son aigu du charleston d'une batterie) qui viennent mitrailler le morceau pour en accélérer la cadence ("to drill" signifie forer ; mais en argot "to drill someone" veut dire tuer quelqu'un avec une arme automatique ; sens que l'on retrouve dans l'expression "foreuse" utilisée dans les romans policiers pour désigner une arme à feu).

La *Drill Music* est très critiquée pour le contenu violent de ses textes qui se focalisent sur une description crue du quotidien de jeunes hommes d'origine africaine, issus de quartiers très pauvres (deal, luttes de gang, menaces, vengeances, meurtres, etc.). Ce style musical est accusé d'être le porte-voix de la délinquance ou d'en faire l'apologie. Ce n'est pas la première fois qu'une musique est considérée comme pernicieuse ; ce fut le cas de la plupart des styles musicaux, du jazz au hip hop, en passant par le rock, le punk ou la Oi (musique skinhead) et même certaines chansons de paroliers du 19e siècle, comme "Cayenne", une chanson anarchiste attribuée au chansonnier Aristide Bruant (1851-1925).

Mais à Londres, la polémique a pris une autre tournure depuis 2016 car le *drill* " n'est pas seulement accusé d'inciter à la violence, il en est jugé directement responsable." Cressida Dick, directrice de la police londonienne, est intimement convaincue que la hausse historique du taux de criminalité (+44% dans les 4 premiers mois de 2018) est liée au développement de la scène *drill* et à l'explosion du nombre de vidéos sur internet. Elle affirme que les gangs se servent de ces clips pour entretenir des tensions existantes. Depuis, une trentaine de vidéos auraient été retirées de Youtube à la demande de la police londonienne.

Pour Andrei Molodkin, il s'agit d'un cas manifeste de censure exercé par un pouvoir qui préfère voir les causes de la violence dans un genre musical plutôt que dans l'extrême pauvreté dans laquelle la génération du *drill* puise sa brutalité contestataire. Pour Abra Cadabra, l'un des plus célèbres MC londonien du *drill*, "les coupes budgétaires qui touchent les écoles, les associations de jeunes, les bonnes œuvres et les logements sociaux rendent la vie plus dure pour la moyenne des gens vivant juste au-dessus ou en dessous du seuil de pauvreté dans cette ville. Certaines personnes font des choses folles, pas parce qu'elles le veulent, mais parce que la situation les force à le faire." Censurer le *drill* équivaudrait donc à censurer l'expression d'une vérité, celle de la vie quotidienne d'une génération marginalisée et extrêmement précarisée.

Dès lors, la *Drill Music*, expression d'une jeunesse en détresse, est-elle une manière de célébrer la violence, susceptible de pousser les jeunes à passer à l'action ? Ou est-elle une transformation de la violence en expression artistique voire politique qui permet aux jeunes de canaliser leur rancœur et de ne pas franchir le pas de la violence ? C'est là un vaste débat, qui dépasse le cadre de la musique pour impliquer tous les médias, notamment sociaux, et qu'il est impossible de trancher avec certitude. C'est cette ambiguïté qu'exprime parfaitement l'œuvre *Young Blood*.

L'ambiguïté des propos se confirme dans l'installation où le sang est à la fois origine de la vie et symbole de mort (violente). Il agit dans un mouvement d'attraction et de répulsion. Si la connaissance de l'origine humaine du sang est susceptible de provoquer la répulsion, la beauté mouvante des gouttes de sang colorées n'en est pas moins fascinante. Projetées en grand sur les murs, les images des lettres de sang s'animent sans cesse de vibrations internes qui en modifient à chaque fois la composition, leur donnant la vitalité d'un tableau animé.

LES UNIFORMES DE THE FOUNDRY

A l'occasion de cette exposition, Andrei Molodkin et son épouse, la styliste Zoé Shi, ont réalisé une ligne de vêtements inspirés par les costumes constructivistes des années 20. A partir de morceaux de tissus industriels ou militaires, ils ont créé les "uniformes de The Foundry", sur lesquels sont sérigraphiées des reproductions des œuvres de l'exposition, et qui rappellent cette volonté que l'art puisse faire partie du quotidien.

BON SANG !

En Belgique, le sang humain est considéré comme un organe, au même titre qu'un cœur ou un poumon. Sa collecte est donc rigoureusement contrôlée et organisée par la Croix Rouge et certaines associations agréées, comme l'asbl Dons de Sang, à Charleroi. La situation est différente dans d'autres pays où le sang a un statut différent. Lorsqu'un organisme agréé a effectué une collecte de sang, il le "stocke" pendant plusieurs semaines dans sa "banque de sang" d'où il pourra être envoyé lorsque des hôpitaux en feront la demande. Le sang ne se conserve toutefois pas plus d'une quarantaine de jours ; après quoi, il doit être détruit. Ce qui oblige les associations à collecter à nouveau. C'est pourquoi il est nécessaire de donner régulièrement son sang.

LE CONSTRUCTIVISME

Enflammés par l'idéal de la révolution communiste de 1917, des jeunes artistes russes d'avant-garde décident de mettre leur art au service du nouveau pouvoir afin de balayer "l'ordre ancien". L'art doit sortir de sa fonction autotélique (qui se satisfait de lui-même) pour agir dans la société. Les formes géométriques de base leur inspirent un nouveau vocabulaire plastique. Art officiel de la révolution russe jusqu'en 1921, le mouvement produit des affiches, nouvelles typographies, pièces de théâtre, costumes, films, éléments de design, etc. d'une inventivité incroyable et d'une richesse toujours inspirante aujourd'hui. Trop novateur et trop radical, le mouvement entre ensuite en disgrâce auprès des autorités. Il n'en reste pas moins une source d'inspiration permanente pour de nombreux artistes actuels, comme en atteste cette exposition.

VARIATIONS SUR LES MÊMES THÈMES



STIJN COLE - MARTHE WÉRY

Installé depuis plusieurs années dans la région de Chimay, Stijn Cole (Gand, 1978) déploie une œuvre multidisciplinaire (peinture, photo, dessin, sculpture) qui puise ses origines dans l'histoire de l'art. Pour son exposition au BPS22, répartie en deux chapitres, il a choisi de travailler au départ de la série *Calais*, ensemble de 21 peintures de Marthe Wéry appartenant au BPS22, et de la série *Soixante Journées de Travail*, ensemble réalisé par l'artiste, durant l'été 1976, au profit de la création du SMAK, à Gand.

Pour le premier chapitre, Cole est retourné sur la plage de Calais et, comme Wéry, a pris une série de photos face à la mer, durant plusieurs jours : autant de suggestions de monochromes (le bleu du ciel se confond avec le gris de la mer). Il en a tiré différentes peintures qui décomposent méthodiquement le spectre chromatique de chacune des photos, en le reproduisant à l'œil sur une toile grillagée ; avant de les associer aux œuvres de Marthe Wéry. Un exercice délicat, entre rigueur intellectuelle et sensibilité technique. Au fil de l'exposition, la présentation croisée de ces deux ensembles sera régulièrement changée.

Pour le second chapitre, présenté précédemment au Château de Chimay, Cole a transformé le protocole de Marthe Wéry : elle avait couvert de lignes horizontales trois feuilles par jour, pendant soixante jours, afin de produire soixante œuvres, considérées comme des multiples vendus au profit de la création du SMAK. Dans son jardin de Séloigne, pas loin de la maison de Marthe Wéry, à Macquenoise, Cole a pris, pendant soixante jours, une photo toutes les minutes entre 17h et minuit. Chacune de ces photos est composée de lignes verticales condensant les intensités lumineuses d'une journée.

QU'EST-CE QU'ON MANGE... !?

Dans le Petit Musée, les enfants et les adultes peuvent découvrir une petite partie de la collection de la Province de Hainaut à travers une thématique particulière. Cet espace au sein du BPS22 présente les œuvres à hauteur d'yeux du jeune public.

En partant, cette fois, d'œuvres d'art abordant la thématique de la nourriture, *Qu'est-ce qu'on mange...!?* propose de suivre le trajet de la fourche à l'assiette et questionne notre relation à l'alimentation en parlant d'économie, de traditions, de consommation, de rituels à travers les cultures et les époques.

ARTISTES

Victor BEURIOT
Anne BOURGUIGNON
Marcel BROODTHAERS
Marius CARION
Magali CHAPITRE
Fabrice CLIO
Patrick COPPENS
Olivier CORNIL
Raymond COSSE
Ronald DAGONNIER
Auguste DANSE
Jan DE LAURÉ

Léon DEVOS
Jacques DORMONT
Philippe DRUMEL
Geneviève EECKAUT
Sylvie GINIS
Jean-Pierre HECQ
René HUIN
Michel JAMSIN
Emmanuelle LEPREUX
Dominique MAES
Marcel MARIÉN
Thierry LENOIR
Eudore MISONNE

Jules MONTIGNY
Auguste MULLIEZ
Louis-François-Dominique ROBBE
Fernand ROUSSEAUX
André STAS
Raymond STERCK
Piet STOCKMANS
Thierry TILLIER
Marc VANDEMEULEBROEK
Véronique VERCHEVAL
Alice WARTEL
Bernard WILLOT
Alain WUILBAUT

PROCHAINES EXPOSITIONS

MX TEMPLE

XAVIER MARY

08.06 > 01.09.2019

Pour sa première exposition personnelle dans un musée, l'artiste belge Xavier Mary (Liège, 1982) occupe les deux grandes salles du BPS22 avec de nouvelles productions inspirées par ses voyages en Asie.

Au Cambodge et en Thaïlande, l'artiste a été fasciné par le travail artisanal du métal, la récupération de composants mécaniques et électroniques, la customisation des véhicules, l'agitation des villes et la sérénité des temples bouddhistes et de la jungle restée sauvage.

Fort de ces nouvelles expériences contrastées, il produit des œuvres en associant et en transformant des objets, signes, logos, sons ou images animées. Suivant son intuition, il associe -pour mieux les fusionner- les perceptions collectives du temps, de l'espace et des symboles, les matières et la mécanique, les technologies et les espèces biologiques, afin de donner naissance à un nouveau registre esthétique qui pose les bases d'un vocabulaire plastique spécifique au XXI^e siècle.

DE TA SALIVE QUI MORD

SANAM KHATIBI

08.06 > 01.09.2019



Bousculant les stéréotypes de genre et de domination, les œuvres de Sanam Khatibi (Iran, 1979) captivent et révoltent à la fois. D'origine iranienne, l'artiste belge peint des figures féminines, solitaires ou en meutes, subversives et provocantes, donnant libre cours à leurs pulsions bestiales dans des paysages évoquant un éden lointain et atypique. Ses sujets, ambigus dans leurs relations au pouvoir, à la violence, à la sensualité, interrogent les excès, la perte de contrôle, la domination et la soumission.

Outre ses peintures à l'huile de grand format, peuplées d'animaux et d'histoires de chasse aussi naïves que cruelles, Sanam Khatibi réalise aussi des dessins, des broderies et des tapisseries souvent articulés autour d'installations. L'exposition De ta salive qui mord se déploie à partir d'une collection personnelle d'objets de provenances très variées tels que des débris archéologiques, idoles, céramiques qui font partie intégrante de sa pratique.

EXPOSITIONS : 08.02 > 19.05.2019

Musée accessible du mardi au dimanche, 10:00 > 18:00
Fermé le lundi, les 24.12, 25.12, 31.12, 01.01 et du 20.05 au 08.06.2019

TARIFS :

6€ / seniors : 4€ / étudiants et demandeurs d'emploi : 3€ / -12 ans : gratuit
Groupes de minimum 10 personnes : 4€ / Guides : 50€ ou 60€ (week-end) par groupe
de 15 personnes
Gratuit pour les écoles et les associations (visite+atelier), sur réservation

WEB APPLICATION disponible sur <http://guide.bps22.be>

 www.bps22.be

 guide.bps22.be

 facebook.com/bps22.charleroi

 [@BPS22Charleroi](https://twitter.com/BPS22Charleroi)

 [@bps22_charleroi](https://instagram.com/bps22_charleroi)



a/political

BP
S²²

MUSÉE D'ART
DE LA PROVINCE
DE HAINAUT

BOULEVARD SOLVAY, 22
6000 CHARLEROI
BELGIQUE

WWW.BPS22.BE