



**ERIK
BULATOV
ANDREI
MOLODKIN**

EXPOSITION

09.02 >
19.05.2019

www.bps22.be

**BP
S²²**

a/political

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

LE PROJET - LE LIEU

Le BPS22 occupe un ancien hall industriel de près de 2.500 m² situé dans le périmètre de l'Université du Travail Paul Pastur. Edifice industriel de verre et de fer datant de 1911, il a été érigé lors de l'Exposition Industrielle et Commerciale de Charleroi, pour accueillir le Pavillon des Beaux-Arts.

Dès la manifestation terminée, ces constructions sont devenues les locaux de la nouvelle Université du Travail dont la finalité était double : assurer l'instruction des populations et fournir à l'industrie tous les agents d'exécution dont elle avait besoin, de l'ouvrier jusqu'à l'ingénieur technicien ou chimiste. Le site de l'Université du Travail est l'illustration de cette politique prophylactique d'élévation sociale qui s'est développée, en Belgique, au début du XX^e siècle.

Conçus par l'architecte Gabriel Devreux, les Ateliers (appelés ultérieurement "Bâtiment Provincial Solvay", en abrégé BPS) sont un ensemble architectural qui s'impose par le système de références historiques : une colonnade néoclassique, signe d'un pouvoir politique qui perpétue une hiérarchie sociale ancienne. La colonnade centrale est surmontée d'un fronton courbe et flanquée, de part et d'autre, de baies serliennes. La principale innovation, pour l'époque, réside dans les deux grandes verrières constituant les pignons des deux grandes halles que réunit la colonnade. Ces matériaux nouveaux (verre et fer, en référence à la richesse industrielle de la région) furent utilisés pour leur performance technique, leur signification symbolique mais aussi pour l'esthétique générale du bâtiment.

La configuration des halles est celle de la basilique classique : une nef centrale flanquée de deux collatéraux. Cette architecture référentielle est manifeste du "déplacement de sacralité" suggéré par l'art social qui s'est répandu en Wallonie à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e : de l'église à l'usine, avec son cortège de nouveaux martyrs, des piétras laïques, etc.

Lors de l'Exposition Industrielle et Commerciale de 1911, les halles accueillait le Pavillon des Beaux-Arts (exposition d'Art wallon décidée par le Ministre Jules Destrée). On peut penser, vu la superficie de chacune des ailes (environ 1000 m²), que le système de structuration de l'espace d'exposition utilisait des grandes toiles (fréquent à l'époque) sur lesquelles étaient accrochés les tableaux.

Ces bâtiments, aujourd'hui partiellement classés par la Région wallonne, ont ensuite été occupés par des ateliers, liés à l'enseignement industriel : confection, maçonnerie, soudure, etc. Les murs portent d'ailleurs toujours les stigmates de ces affectations successives. Rebaptisé BPS22 (car situé au 22 Boulevard Solvay), ce bâtiment est devenu, en 2000, un espace de création contemporaine reconnu tant au niveau local que national ou international.

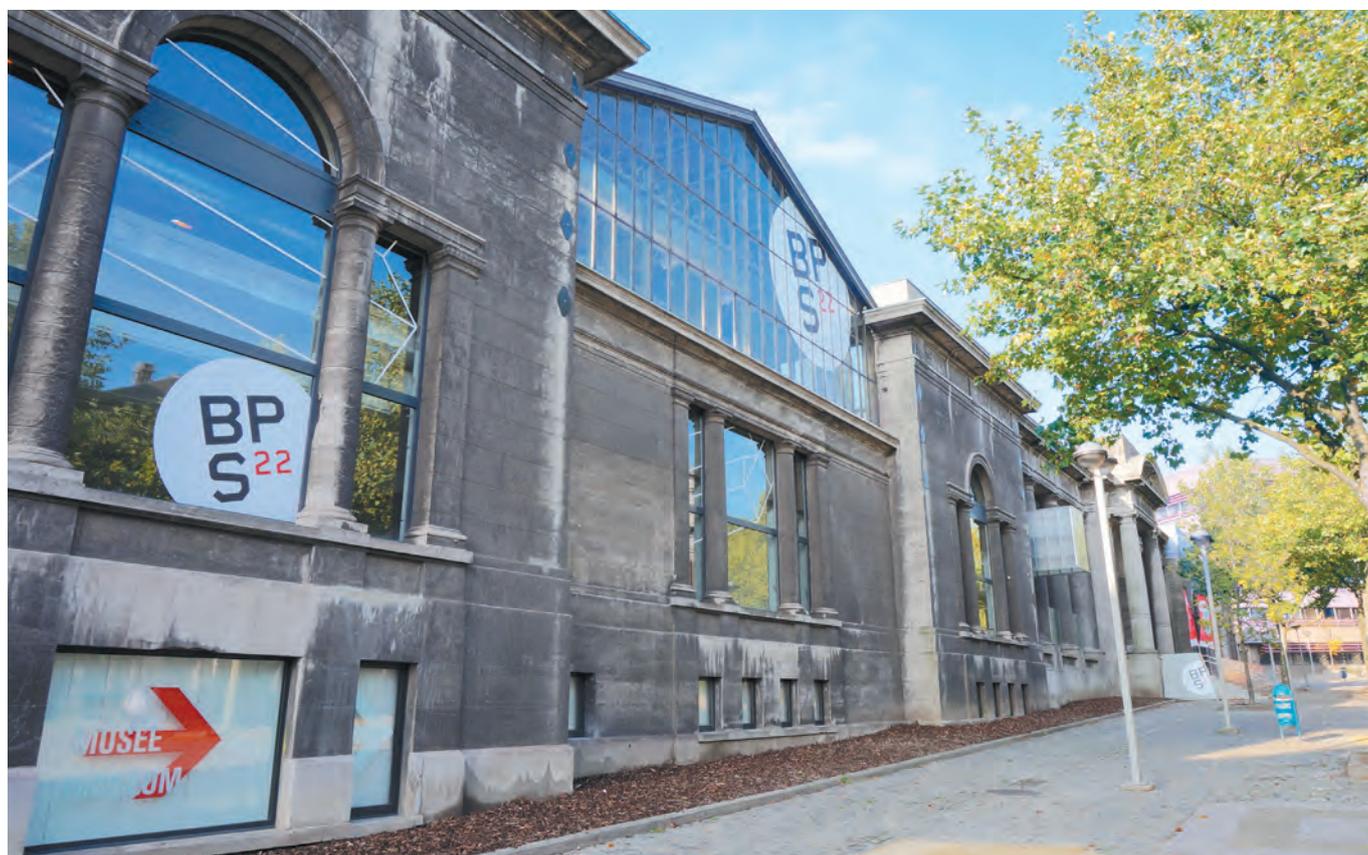
En 2014, des travaux d'extension ont transformé le BPS22 en Musée d'art. Il peut accueillir la riche collection de la Province de Hainaut dont il est le dépositaire. Le chantier a porté sur la transformation d'une nouvelle aile en une immense "white box" de 800 m² tout en conservant une aile industrielle "brute" de 1.200 m², particulièrement adaptée aux formes d'art contemporain. Avec ces deux grands espaces distincts, ce sont deux expériences de l'art qui sont ainsi proposées : l'une, contextuelle, liée à l'histoire du site et du bâtiment ; l'autre, atemporelle, davantage proche des présentations classiques proposées par la plupart des musées.

Outre l'espace d'entrée entièrement reconfiguré afin de favoriser la circulation dans les salles d'exposition, y compris des personnes à mobilité réduite, l'accent a été mis sur l'une des actions-phares du BPS22, la médiation, grâce à l'aménagement de deux salles (L'Atelier et Le Labo). Une troisième salle est également dédiée aux activités menées avec les habitants du quartier (Le Local).

LA GENÈSE

Le BPS22 était anciennement animé par le Secteur des Arts plastiques de la Direction générale des Affaires culturelles de la Province de Hainaut (ex-DGAC, aujourd'hui HCT). En 2012, les activités du Secteur des Arts plastiques ont été séparées de l'activité "muséale" menée au BPS22. Le Secteur des Arts plastiques était une diversification ultérieure de la Commission provinciale des Loisirs de l'Ouvrier (CPLO). Celle-ci avait été créée au lendemain de la première guerre mondiale afin d'offrir des "loisirs éducatifs" aux masses laborieuses qui, pour la première fois de leur histoire, disposaient de temps libre. L'organisation de la culture était synonyme d'élévation intellectuelle et sociale, dans une perspective participative.

Bien que régulièrement redéfini et réadapté aux réalités changeantes du monde contemporain, cet objectif d'élévation sociale par l'accès à la culture, considérée comme une forme "d'approfondissement de la démocratie", reste un principe fondateur de l'action du BPS22. La politique d'expositions et les actions de médiation sont toujours fondées sur l'idée que la culture est un vecteur essentiel de démocratie qui permet aux citoyens d'appréhender de manière plus critique le monde dans lequel ils vivent.



BLACK HORIZON

L'exposition *BLACK HORIZON* présente deux artistes russes incontournables qui se rejoignent autour de préoccupations communes : l'émancipation à l'égard de toute idéologie dominante et la résistance aux tentatives de censure ou de manipulation.

Bien que de générations différentes, Erik Bulatov (1933) et Andrei Molodkin (1966) ont été les témoins de l'effondrement du régime communiste et du délitement instantané de son idéologie. Tous deux ont alors brutalement pris conscience de la nature éphémère des constructions gouvernementales et des langages de propagande qui les justifient. Dans le contexte politique actuel marqué par une instabilité des régimes démocratiques et une montée des tensions sociales, *BLACK HORIZON* interpelle une génération confrontée, pour la première fois de sa vie, à un potentiel effondrement sociétal.

Au-delà de cette préoccupation, et du respect et de l'amitié qui unit Bulatov et Molodkin, les liens entre ces deux artistes sont également d'ordre purement formel. On retrouve, chez ces deux artistes, un travail sur le mot et la phrase, un usage de caractères typographiques et un intérêt marqué pour la coexistence de surfaces planes, d'objets tridimensionnels et d'interactions dynamiques.

Dans la Grande Halle, Erik Bulatov présente, dans un style graphique inspiré du constructivisme, des expressions populaires, jouant sur les rapports ambigus entre surface et espace, entre prison et liberté.

Dans la salle Pierre Dupont, Andrei Molodkin fait ruisseler du sang dans des phrases creuses qui, projetées en grand format sur les murs, semblent se muer en injonctions de propagande.

a/political

a/political est une association basée en Grande-Bretagne qui entend promouvoir la curiosité intellectuelle et un discours informé autour de questions sociales et politiques à travers l'art contemporain et les pratiques culturelles. Elle encourage l'exploration de la connaissance radicale en donnant la parole à des artistes qui questionnent les enjeux critiques et le discours dominant de notre époque. Dans le cadre d'une expérimentation transdisciplinaire rigoureuse, a/political a collaboré à des projets de grande envergure jugés irréalisables en raison de leur monumentalité, de leur complexité logistique et/ou du sujet traité. a/political produit et expose ces projets artistiques et promeut leur circulation internationale. Parallèlement à ces projets à long terme, a/political enrichit en permanence sa collection en faisant de nouvelles acquisitions

www.a-political.org



ERIK BULATOV

BIOGRAPHIE

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 Erik Bulatov a passé l'essentiel de sa vie à Moscou, la capitale. 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 ses écrits, publiés 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."*



En URSS, dès le niveau primaire et en parallèle à l'enseignement général, il existait des établissements scolaires à diverses dominantes : mathématiques, langues, musique, etc. De 1947 à 1952, Erik Bulatov suit un enseignement de type secondaire à l'École à dominante artistique de Moscou. En 1952, il est élève de la section peinture du prestigieux Institut des beaux-arts Vassili Sourikov dont il devient l'un des meilleurs éléments.

A cette époque, l'art n'est pas libre en URSS et les artistes sont obligés de respecter le Réalisme socialiste. Bulatov n'est pas à son aise dans ce système. Il écrit :

"Je sentais, d'une manière de plus en plus claire et douloureuse, que tout ce que je savais faire, tout ce que l'on m'enseignait n'était pas de l'art véritable, et que toutes mes réussites ne signifiaient rien. Quant au véritable art, je n'en avais aucune idée, et je m'interrogeais même sur ma capacité à m'y faire un jour une place."

Le réalisme socialiste

Il s'agit d'une doctrine littéraire et artistique, progressivement imposée en URSS, à partir des années 30, pour laquelle l'art doit promouvoir et glorifier les principes du communisme soviétique. Il s'agit, pour les artistes, d'illustrer de la manière la plus figurative possible, dans des postures à la fois académiques et héroïques, la vie des travailleurs, des militants et des combattants communistes. L'art est un instrument d'éducation et de propagande. Il s'agit de produire des formes facilement compréhensibles et susceptibles d'entraîner l'adhésion.



Dans cette ambiance oppressante, quelques personnalités fortes ont marqué l'artiste : Robert Rafailovitch Falk, son maître en tant que peintre, et Vladimir Andreïevitch Favorski, son maître en tant que théoricien de l'art. Pour Bulatov, Falk est devenu *"le modèle du comportement qui doit être celui d'un créateur. Il n'avait pas la possibilité d'exposer ses œuvres et vivait en tant qu'artiste dans un isolement total. (...) Lui se concentrait sur son travail sans se démener, sans se scandaliser, et sans essayer de complaire."* Le rôle de Vladimir Favorski, qu'il rencontrera régulièrement pour des entretiens à partir de 1956, fut également important dans le développement du jeune peintre : *"Il m'a appris à penser, à comprendre ce que je faisais. En fait, il a formé ma vision du monde. Aujourd'hui encore, je suis fondamentalement préoccupé par les problèmes d'espace qu'il m'a fait découvrir dans ces années-là (...)."*

A 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, Ilya Kabakov (1933), qui lui apporte une solution en le recommandant à la maison d'édition Malytch, spécialisée dans les livres pour enfants. Pendant trente ans, Bulatov illustrera des livres pour enfants, 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.

La propagande

Le mot "propagande" est un terme utilisé pour désigner les techniques de persuasion mises en œuvre pour propager une opinion, une idéologie ou une doctrine politique et stimuler l'adoption de comportements particuliers au sein d'un groupe humain. Ces techniques sont exercées sur une population afin de l'influencer ou de l'endoctriner. On aime à dire que la propagande se distingue de la publicité, en ce que cette dernière vise à orienter des choix de consommation. Néanmoins, la publicité utilise des techniques similaires à celles utilisées par la propagande et les liens entre les deux sont ténus.



LES DÉBUTS

Erik Bulatov situe le commencement de sa véritable activité artistique en 1963, lorsqu'il comprend que ce qu'il réalisait était des tableaux, c'est-à-dire des images créant une illusion de profondeur alors que la surface de la toile est 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, 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 laisse croire 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.

A partir de la seconde moitié du XIX^e, 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, celle de la toile. C'est à partir de cette rupture que naît l'art moderne. Le théoricien du modernisme, le critique américain Clement Greenberg (1909-1994) écrira que le peintre doit épurer la peinture de tout ce qui lui est extérieur (le sujet, l'expression, la symbolique, 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.

La perspective

La perspective linéaire, appelée aussi perspective classique ou albertienne (du nom de son principal théoricien, Leon Battista Alberti, 1404-1472) permet de construire, sur une surface plane, le contour d'un ou plusieurs objet(s) vu(s) depuis un point de vue déterminé. Les artistes italiens de la Renaissance ont formalisé les suppositions sur lesquelles la perspective linéaire se base et en ont déduit ses règles d'élaboration. Pour sa construction, l'artiste calcule la position des lignes principales, et si nécessaire de chaque point de l'espace, connaissant le point d'observation du sujet, le point d'observation du tableau et les dimensions de celui-ci. Les droites reliant l'œil de l'observateur aux contours d'un objet forment un cône, qui doit être géométriquement semblable à celui qui relie l'œil du spectateur au contour de la représentation de cet objet dans le tableau.

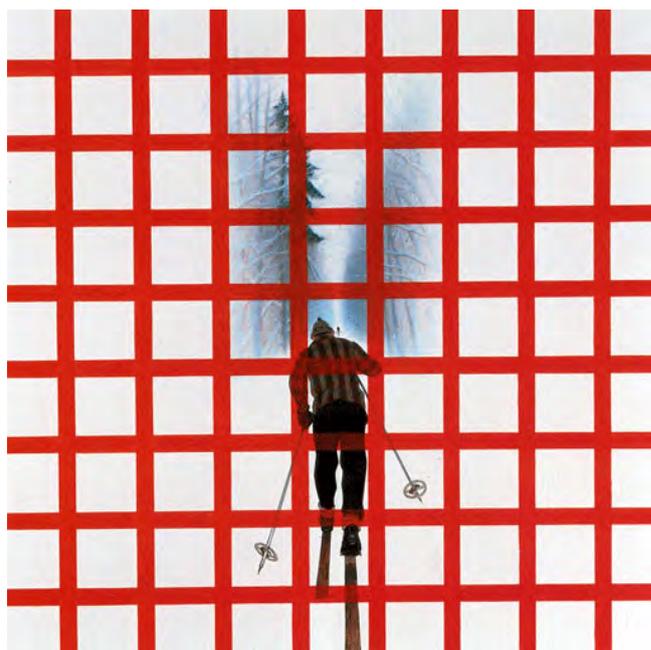


Bulatov fait alors une synthèse entre les deux systèmes : Il crée une profondeur illusionniste, grâce aux lignes de fuite qui convergent vers le point central du tableau ; mais, en même temps, il "rompt" cette impression de profondeur par des mots russes (écrits en lettres cyrilliques). En sémiologie, on distingue le "champ scriptural", la surface plane sur laquelle se répandent les mots (sans impression de profondeur car il n'y a pas lieu d'en chercher une), et "l'espace pictural ou dessiné" créé par le dessin ou la peinture avec une idée de profondeur. Dans ses peintures, Bulatov brise l'impression de profondeur par l'usage de mots. La confusion est d'autant plus forte que, si, dans les langues européennes, on distingue les verbes "écrire" et "dessiner", en russe, un seul et même verbe désigne ces deux actions.

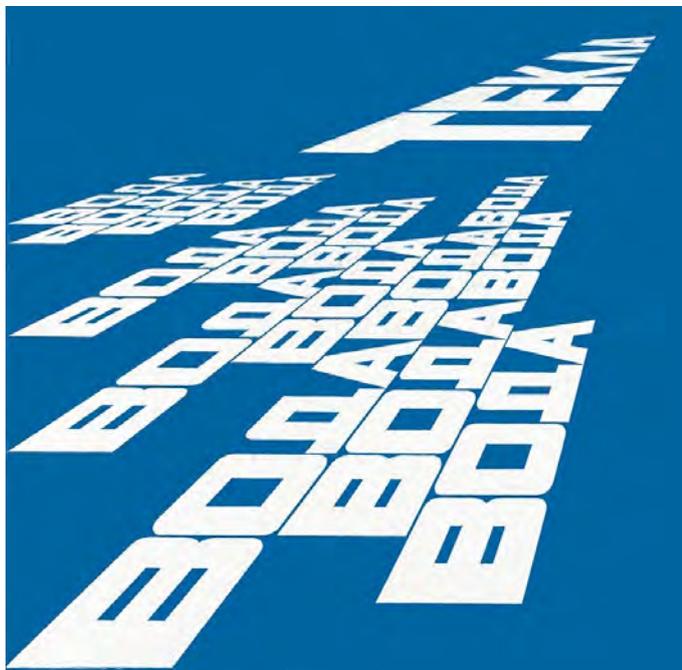
Au début, il réalise des paysages dans une veine réaliste, marqués par une grande habileté à construire l'espace. Il ajoute ensuite à ses compositions des mots qui brouillent la compréhension de l'espace. Il tire parfois ses mots de la propagande officielle du régime communiste, parfois ce sont de simples expressions glanées dans les échanges de la vie quotidienne. Bulatov va 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 permettrait 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.*"

Erik Bulatov, *Entrée, pas d'entrée*, 1975

Bulatov éclaire cette opposition espace/liberté et surface/prison d'un exemple tiré de sa production ancienne et montré lors de sa grande rétrospective au Mamco, à Genève : "*Sur un de mes tableaux, il y a deux inscriptions : Entrée et Pas d'entrée. Il s'agit de l'espace du tableau qui nous invite à entrer ; alors que sa surface que révèle l'écriture nous en interdit l'entrée.*"



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 du monde. 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 >< 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."



Erik Bulatov se reconnaît dans les vers du poème de Vsevolod Nekrassov (1934-2009), intitulé *Sans le vouloir et sans le rechercher je vis et je vois*. Il considère "que cette formule définit une posture artistique précise, celle où l'artiste n'essaye pas de trouver dans la vie qui l'entoure quelque chose de déterminé, que ce soit pour le condamner ou pour le célébrer, mais vit tout simplement à une époque donnée et dans un lieu donné, et c'est la vie qui l'entoure qui se montre à lui d'elle-même. (...) L'artiste nomme. Tout le reste, émettre des jugements, condamner, ce n'est pas son affaire." 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 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."* A 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, 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 qui, ayant purement supprimé l'espace intérieur du tableau, cherchait à sortir du tableau et à se développer uniquement en direction du spectateur. 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.





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. Art officiel de la révolution russe jusqu'en 1924, le mouvement produit des affiches, 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.



UNE PRODUCTION TRÈS PENSÉE ET DONC TRÈS 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 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 !"

A la chute du Mur de Berlin, Bulatov et son épouse Natacha sont autorisés à voyager. Les expositions se succèdent et ils décident de s'installer à New York. "On est parti à New York en 1989 et on y a passé un an et demi. Mais Natacha n'a pas du tout aimé alors que moi je m'y sentais bien. J'ai eu du succès là-bas. En un an, j'ai gagné suffisamment pour acheter un appartement. Après mon exposition au Centre Georges Pompidou, j'ai reçu une invitation pour venir pendant un an en résidence à la Cité des arts, à Paris. Une fois à Paris, Natacha m'a dit qu'elle ne voulait plus partir d'ici! Nous y sommes restés "



Les expositions internationales ont beau s'enchaîner, Erik Bulatov 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. "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 leurs avantages et bienfaits, il n'en observe pas moins des similitudes avec le régime soviétique. Il pointe alors la proximité entre son travail et celui des Pop artistes, comme Andy Warhol, Robert Indiana ou James Rosenquist, qui ont élevé les motifs publicitaires au rang de sujets artistiques. "Les artistes du pop art ont montré ce monde médiatique dans lequel nous vivons. Mais ils l'ont montré comme l'unique réalité de notre quotidien. Dans notre réalité soviétique, cette place médiatique était occupée par la propagande et des affiches politiques. Or moi, je savais que ce n'était pas l'unique réalité, qu'elle avait ses limites, et qu'en fait notre liberté et le sens de notre vie se trouvaient en dehors de l'espace social."





LES ŒUVRES PRODUITES À THE FOUNDRY

A 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, explique-t-il, *"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 de deux sculptures monumentales composées de lettres en acier. Les tableaux sont construits autour des mots "EXIT" (sortie) et "HACPATb" , une expression triviale russe signifiant "chier sur" . Déployées en rouge, blanc et noir, ces peintures déclinent les solutions graphiques du constructivisme pour composer un espace ambivalent : l'orientation du mot "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 "HACPATb" 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.

La seconde grande œuvre produite par Erik Bulatov est une sculpture monumentale en acier formant la phrase russe *Tout n'est pas si terrible*. Quinze lettres cyrilliques en acier composent un monument de six mètres de haut qui se regarde de face, comme un tableau. Erik 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 ?"

Pour la première fois, de manière tout à fait exceptionnelle, l'ensemble des œuvres réalisées par Erik Bulatov à The Foundry est présenté au BPS22, à Charleroi. Quatorze immenses toiles occupent l'espace, dans une scénographie qui favorise la confrontation directe du spectateur avec les œuvres, soulignant les dispositifs d'autorité mis en place par la propagande ou la publicité.

THE FOUNDRY

a/political aide notamment certains artistes à réaliser des projets monumentaux, considérés comme irréalisables en raison de leur taille, de leur complexité logistique et/ou du sujet traité. Les œuvres produites sont ensuite exposées dans le monde entier. Pour réaliser ces différents projets, a/political collabore avec The Foundry, un atelier et laboratoire d'idées, initié par l'artiste Andrei Molodkin. D'une superficie de plus de 4 500 m², The Foundry est localisée dans une ancienne fonderie, située dans la bourgade postindustrielle de Maubourguet, à l'ouest de Toulouse, à une cinquantaine de kilomètres des Pyrénées. Fondée en 1870 par Jules Fabre, la fonderie a été utilisée durant la Première Guerre mondiale pour produire des armes. Après la guerre, une communauté internationale d'immigrants s'y est développée, alors qu'un grand nombre de personnes fuyant les régimes fascistes de Franco et Mussolini venaient y travailler, autour d'une identité et d'une idéologie communes.





ANDREI MOLODKIN

BIOGRAPHIE

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 1er prix du concours d'architecture, organisé par la ville de Saint-Pétersbourg, pour l'aménagement d'une station de métro.

Depuis les années nonante, son activité artistique se manifeste à travers le dessin, la sculpture et l'installation en usant principalement d'encre (stylo à bille), de pétrole et de sang. Une palette de matières premières étroitement connectée à sa biographie et à son analyse critique et négative des discours dominants, qu'ils soient culturels ou politiques. 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 reconverti en un site de production et d'expression artistique, libre de toute censure et affranchi des contraintes du marché. The Foundry est aujourd'hui un lieu de résidence et de travail communautaire pour les artistes et les projets soutenus par Andrei Molodkin et l'organisation a/political. La série *HACPTb* d'Erik Bulatov, exposée au BPS22, est l'un de ces projets produits à The Foundry.



STYLO À BILLE

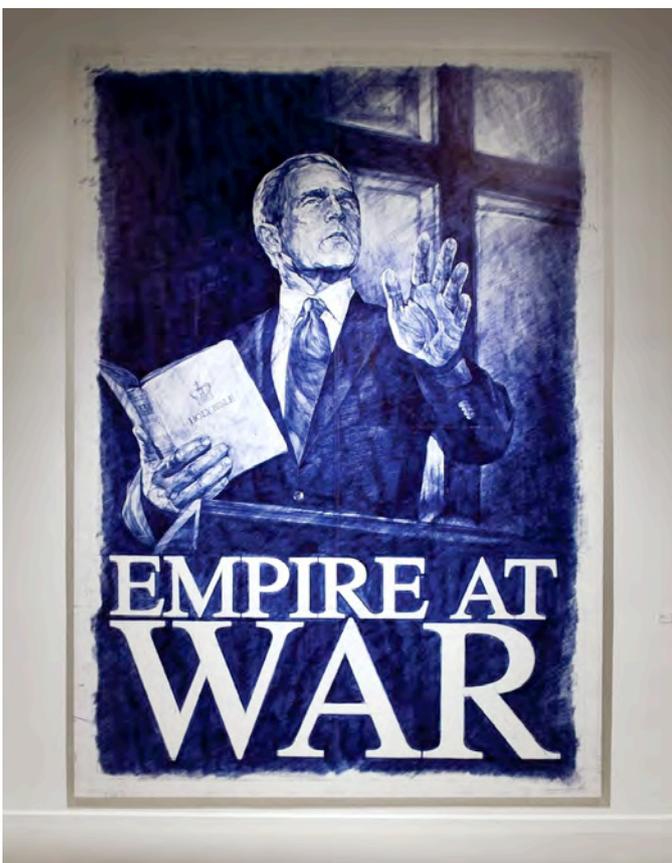
Andrei Molodkin confie que, pendant son service militaire, il échangeait ses rations de cigarettes contre les stylos à bille qui étaient fournis aux soldats afin qu'ils puissent correspondre avec leurs proches. Il a ainsi comblé les moments creux des interminables voyages ferroviaires, effectués lors de son service militaire, en dessinant de façon compulsive. Conséquence directe de cette période, ses premières expositions personnelles montrent des tableaux, parfois de très grandes dimensions (jusqu'à 6 mètres de haut), entièrement réalisés avec des stylos à bille noirs ou de couleurs primaires (bleu, rouge, vert).



Ce qui frappe instantanément, c'est la nature profondément contestataire de ces œuvres. La série *Love Copyright* (2002), *Who is Afraid of the Democratic Death* (2006), *Ménage à trois* (2007), *Russia* (2007), *Ceci n'est pas Carla* (2008), *Rue du Louvre* (2011) ou Vladimir Poutine trônant avec le doigt d'honneur levé (*Untitled*, 2012) apparaissent comme des critiques des régimes qui se prétendent démocratiques mais qui ont vidé les mots de leur substance, de leur utopie : "La démocratie a été cassée et casée dans un cimetière et personne n'a encore pris la responsabilité de l'enterrer. Sa place doit être quelque part entre la vie et la mort."



Les rapports tendus entre les États-Unis et la Russie, et entre ces grandes puissances et le reste du monde, apparaissent aussi dans ses œuvres au stylo à bille. En 2006, *Untitled (Support our troops)* et *Empire at War* visent Georges W. Bush. Trois ans après l'invasion américaine en Irak, *Empire at War* montre un Bush monté en chaire, qui tient une bible et adopte l'attitude d'un prédicateur. Lors de son exposition, une boîte transparente est posée au pied du tableau ; elle contient 2.764 stylos à bille vidés de leur encre. Une façon de matérialiser l'investissement gigantesque (en temps, en gestes répétitifs, en opiniâtreté) que nécessite la réalisation de ces œuvres autant qu'une allusion au 2.764 soldats morts en Irak entre 2003 et 2006.



Démocratie

Le terme démocratie désigne le plus souvent un régime politique dans lequel les citoyens ont le pouvoir. Toutefois, au fil du temps, les modalités d'exercice de ce pouvoir ont évolué (de l'assemblée directe à l'assemblée représentative, en passant par le référendum, etc.) au point que le terme est utilisé pour désigner des régimes parfois très différents (ex. les anciennes Démocraties populaires des pays de l'Est). Aujourd'hui, les démocraties occidentales sont en crise et cette crise se manifeste par une méfiance à l'égard des hommes politiques, des partis, des parlements, etc. Mais est-ce pour autant la démocratie qu'il faut blâmer, comme l'ont fait les autres régimes anti-démocratiques (monarchie absolue, théocratie, communisme, fascisme, etc.) ? Ne convient-il pas d'essayer de l'amender et de l'adapter à la réalité d'un monde globalisé ? En gardant à l'esprit cette phrase de l'ancien Premier Ministre anglais, Winston Churchill (1874-1965) : "*La démocratie est la pire forme de gouvernement, à l'exception de toutes celles qui ont été essayées au fil du temps.*"

D'autres œuvres, comme *Gazprom* (2010), sont une allusion directe aux rapports conflictuels qu'entretiennent la Russie et les États-Unis. *Fallout Pattern* (2018), exposée au BPS22 lors de l'exposition US OR CHAOS en 2018, se composait de reproductions de cartes tirées de rapports d'État, publiés sur Wikileaks durant 48h, qui détaillaient l'impact d'une attaque nucléaire américaine sur la Russie ainsi que les retombées radioactives qui en découleraient. Ces documents auraient poussé la Russie à se lancer dans une modernisation agressive de ses forces militaires – annoncée par Vladimir Poutine en décembre 2017. *Fallout Pattern* révèle une nouvelle époque de subversion à l'ère de l'information – où les pirates informatiques et les lanceurs d'alerte fournissent des documents originaux, bruts ; tandis que les institutions officielles tentent de les faire taire. C'est le cas de la loi européenne sur le secret des affaires, visant à protéger l'économie et les entreprises contre l'espionnage industriel mais aussi contre les lanceurs d'alerte !



Directive européenne sur la protection des secrets d'affaires

La Loi relative à la protection des secrets d'affaires est la transposition, dans le droit belge, d'une directive européenne datée de juin 2016. L'objet officiel de cette nouvelle législation, entrée en vigueur en août 2018 en Belgique, est que les entreprises puissent se prémunir plus fortement contre le vol et la divulgation de secrets industriels ou économiques. Mais dans cette loi, le problème est l'équilibre entre, d'une part, la confidentialité nécessaire au commerce et, d'autre part, certaines nécessités démocratiques, comme celle de publier ses comptes ou de continuer de permettre à des journalistes et autres lanceurs d'alerte de porter à la connaissance du grand public des faits illégaux ou immoraux. A ce jour, nous manquons encore de recul pour évaluer l'impact réel de cette loi sur la liberté de la presse et la protection des sources. Il convient de rester vigilants voire méfiants : la divulgation de gros dossiers d'évasion fiscale (*LuxLeaks* en 2014, *Swissleaks* en 2015, *Panama Papers* en 2016) sera-t-elle encore possible à l'avenir ?

PÉTROLE

Entre 1985 et 1987, durant son service militaire, Andrei Molodkin est affecté au convoi des trains qui transportent des missiles ou du pétrole dans le nord de la Russie. *"Nous devons rester dans le train presque 25 jours sans interruption, alors que nous nous rendons de l'usine située en Sibérie à l'endroit désigné. Je me souviens comment nous avons passé quinze jours à livrer par train de gigantesques citernes de pétrole en Sibérie. Pendant tout le trajet, nous chauffions nos wagons à bestiaux avec du pétrole prélevé dans les citernes."*

La fascination d'Andrei Molodkin pour le pétrole relève d'abord d'une appétence personnelle. Aujourd'hui, le mot hydrocarbure est tellement devenu synonyme de pollution et de réchauffement climatique que peu de gens voient encore, comme l'artiste, la vraie nature organique du pétrole : *"Le pétrole est une matière organique, et toute matière organique est susceptible de se transformer en pétrole dans le futur. C'est une forme de vie après la mort. Car le pétrole accomplit en quelque sorte cet étrange cycle, cette transformation en quelque chose d'autre, qui se transforme lui-même encore une fois en quelque chose de différent et d'une manière totalement différente. Le pétrole est le symbole de la transformation. C'est ce que mon art tente de capturer."*

L'intérêt d'Andrei Molodkin pour le pétrole est sans doute aussi culturel : *"Je pense que dans la culture populaire russe, il y a beaucoup de références au pétrole. (...) Il y a beaucoup de blagues sur le sujet car tout le monde en Russie sait que tout l'argent vient du pétrole. (...) C'est comme si le pétrole nourrissait la culture. Mais dans le même temps, il y a d'autres explications. Je viens du nord de la Russie. Nous y avons un pipeline dans lequel le pétrole qui circule est chauffé, pour être moins visqueux, plus fluide, plus facilement pompé. Et quand il fait moins -20°C, -30°C, il y a des bactéries et des matières organiques qui poussent sur la partie supérieure du tuyau chauffé. C'est vraiment beau, plein de couleurs, du rouge, du jaune, (...) et la culture et l'art russe sont un peu comme ces parasites sur un tuyau de pétrole."*

Pétrole

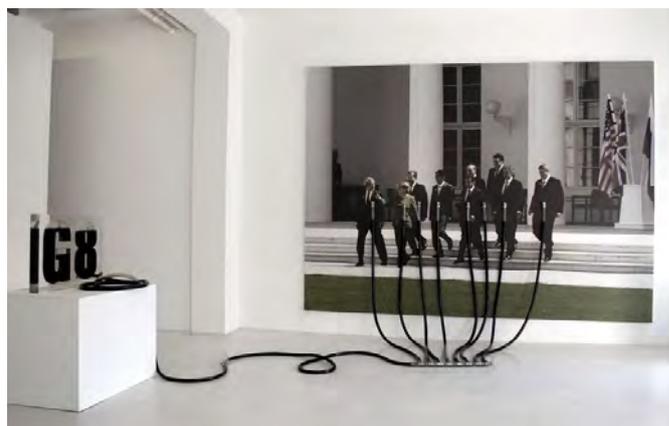
Le pétrole est le résultat de la lente dégradation bactériologique d'organismes aquatiques végétaux et animaux qui, il y a des dizaines, voire des centaines de millions d'années, ont proliféré dans les mers et se sont accumulés en couches sédimentaires.



Enfin, si l'art de Molodkin mobilise cette symbolique organique, culturelle et économique, il mobilise également sa puissance politique : *"la Russie utilise le pétrole et les ressources comme un langage diplomatique. C'est pourquoi, artistiquement, c'est intéressant d'utiliser le même langage et d'essayer de parler aux gens. Pour moi, c'est donc vraiment important de donner une présence visuelle au pétrole, c'est pour ça que, pour chacune de mes œuvres, j'utilise un type bien précis de pétrole."*

À la recherche d'une forme d'art plus lisible, plus claire et plus directe, Andrei Molodkin intègre donc le pétrole dans ses œuvres à partir de 2005. Dans la première version de *Democracy* (2005), il utilise du pétrole brut iraquien. *"Avec ce pétrole, j'ai rempli la démocratie, une sculpture avec des lettres transparentes. Car la démocratie peut se vider pour le pétrole."* [6] Une façon directe de montrer que l'un des "carburants" de certaines politiques étrangères ou de guerres menées au nom de la défense de la démocratie est souvent cette énergie fossile hautement stratégique...

Cette esthétique qui associe un lettrage translucide creux rempli de pétrole sera reproduit avec plusieurs mots : *Cold War II* (2006), *Human Rights* (2006), *9/11* (2006), *Twin Towers* (2006), *G8* (2007), *Yes / ¥€\$* (2007), *Justice* (2011), *Liberty* (2011) ou *Revolution* (2011).



UTOPIE VS RÉEL

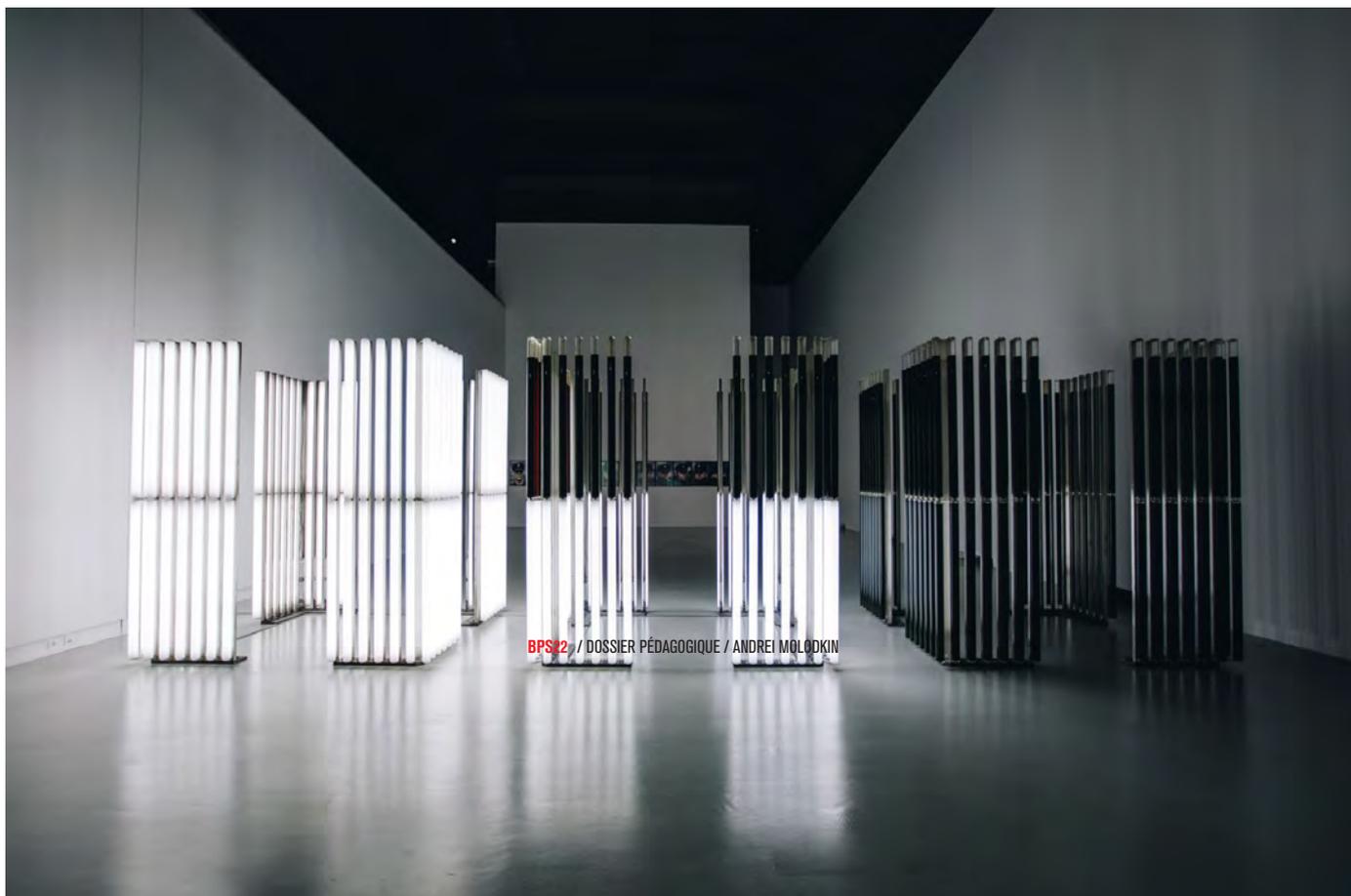
"*Tout mon travail est politique. L'art contemporain russe est perdu dans la traduction et c'est pourquoi mon art est direct, comme celui de l'avant-garde. Le démasquage est une ambition de l'avant-garde et l'avant-garde est une nouveauté issue de l'ancien en décomposition.*"

Nous l'avons déjà évoqué : le pétrole est, sur le plan métaphorique, cet "ancien en décomposition". Sur le plan politique, 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 leurs contenus, se remplissant parfois de significations contradictoires. En changeant de régime politique ou de modèle économique, les mots prennent des sens nouveaux : ils sont comme des bidons vides que l'on peut remplir avec n'importe quoi. Et quand les mots sont vidés de leur utopie positive, une confrontation même négative avec un réel est 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 (...).*"

Dans ses deux versions (2011 et 2012), *Yes We Can Fuck You* illustre parfaitement ce conflit entre l'utopie des discours dominants positifs, c'est-à-dire le slogan *Yes We Can* de Barack Obama pendant la campagne présidentielle américaine de 2008, et le réel en négatif représenté par le *Fuck You* d'une économie libéralisée, dérégularisée dont les excès ont plongé les États-Unis, puis le monde, dans une violente crise économique dès 2008. Excès que le Président Obama n'a pas pu/voulu tempérer et qui se poursuivent aujourd'hui encore au risque d'ébranler le monde.

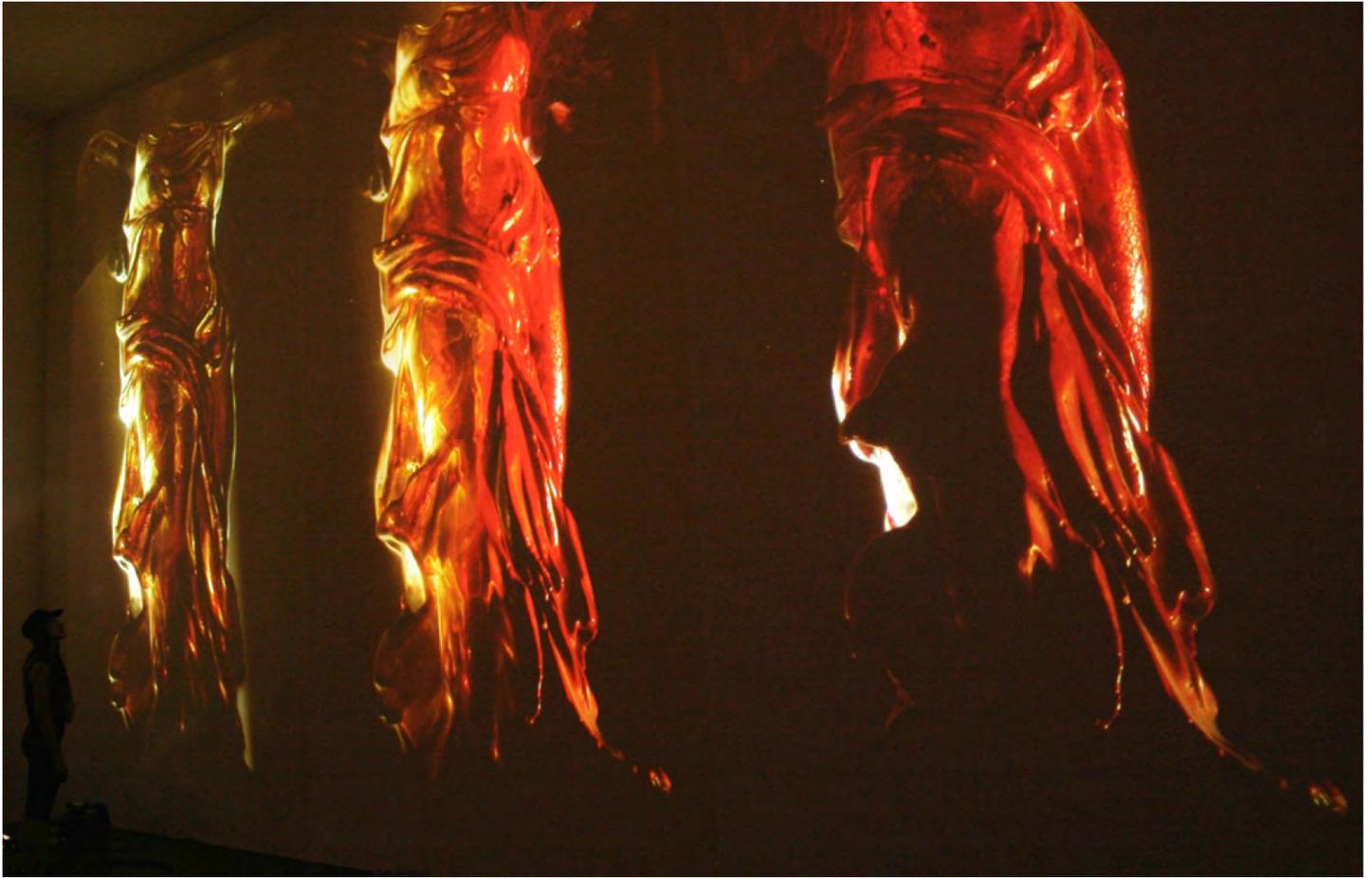
Sans doute pour intensifier la séparation et accentuer encore le caractère binaire du couple utopie/réel, Andrei Molodkin va introduire des tubes lumineux, d'abord dans la version 2008 de *Democracy* et, ensuite, dans de grandes installations monumentales. *Liquid Modernity* (2009) présentait deux cages ; les barreaux transparents de l'une étaient remplis de pétrole, ceux de la seconde s'éclairaient grâce au gaz argon, actif dans les tubes néons. Si ces cages étaient une référence directe aux cages des tribunaux russes dans lesquelles comparaissent les opposants politiques (ex. Mikhail Khodorkovsk en 2005) et les artistes dissidents (ex. Pussy Riots en 2012, Petr Pavlensky en 2015, etc.), les œuvres usant de cette même esthétique qui seront produites par la suite comme *Black Square* (2010), *New Architecton* (2010), *Transformer No. V579* (2011) et *Transformer No. M208* (2014), présenté au BPS22, tendent vers une simplification formelle inspirée par les artistes minimalistes américains.





Le minimalisme politique

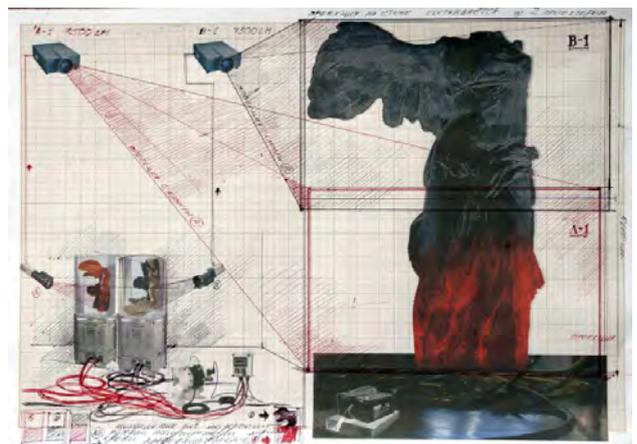
Ce terme a été utilisé par le critique d'art américain Jens Hoffmann pour désigner un ensemble d'œuvres d'artistes qui, sans se concerter, utilisaient les formes du minimalisme (quadrilatère, cube, etc.) en lui conférant un contenu politique. Apparu dans les années 60, le minimalisme américain est l'aboutissement de l'œuvre d'art autosuffisante, déchargée de toute signification (symbolique, psychologique, etc.) autre que sa seule présence. A l'inverse, la génération des années 2000, si elle y fait référence par ses formes géométriques, lui injecte un contenu politique très marqué.



SANG

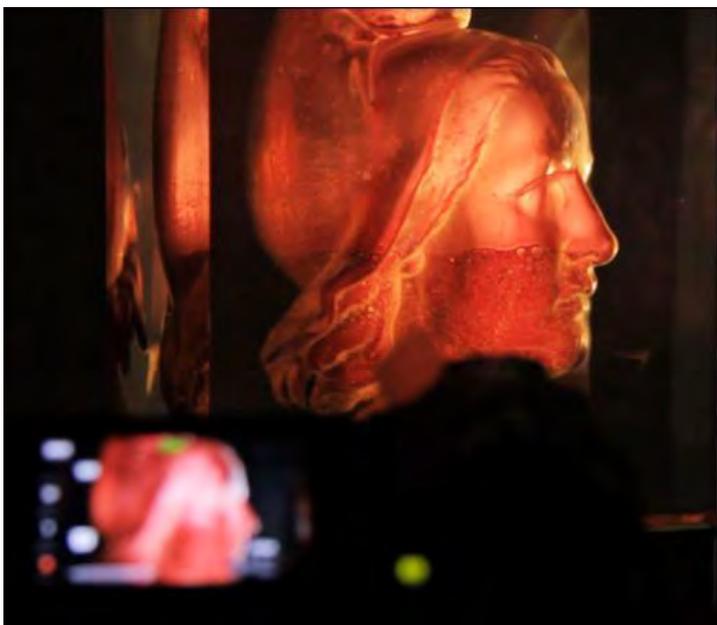
À une journaliste qui lui demandait, en 2014, si son rapport au pétrole était devenu obsessionnel, l'artiste répond : *"Je pense que oui. Peut-être parce que le pétrole corrompt tout dans notre monde, alors peut-être que le pétrole m'a peut-être corrompu moi aussi, comme il corrompt tout ce qui l'entoure."* Mais pour Molodkin, le pétrole n'est pas le seul fluide organique fondamental de notre monde : *"il y a deux liquides très importants sur Terre. L'un est rouge et l'autre est noir. Il y en a un qui flotte et un qui coule, à cause du sel qu'il contient. J'aimais l'idée de mélanger le sang et le pétrole."*

C'est chose faite, et de façon retentissante, en 2009, lorsque l'artiste présente son installation *Le Rouge et le Noir (The Red and The Black)* dans une salle du Pavillon russe de la Biennale de Venise. Cette installation, dont le titre se réfère au roman de Stendhal, se compose de deux répliques de la célèbre *Victoire de Samothrace* dont la forme est creusée dans des cubes en acrylique d'environ 20 cm de hauteur. Ces *Victoire* sont reliées à un réseau de tuyaux dans lesquels se décharge, par intermittence et avec une certaine violence sonore, un liquide mis sous pression. Dans l'une de ces sculptures est injecté du pétrole extrait en Tchétchénie ; dans l'autre, c'est du sang de soldats vétérans russes qui se répand. Les deux *Victoire* sont filmées et projetées sur toute la largeur d'un mur ; une troisième image projetée juxtapose celles des deux *Victoire* afin de mélanger le sang et le pétrole. Et ce dispositif est évidemment mis au service d'un discours critique. *Le Rouge et le Noir (2009)* souligne la duplicité de la victoire russe dans les guerres d'indépendance tchétchènes (1994-1996 et 1999-2000) car c'est bien le sang versé par la Russie dans le Caucase qui lui permet de conserver son influence sur les champs pétrolifères et les oléoducs de la Caspienne.



En mai-juin 2013, à la Void Gallery de Derry, Andrei Molodkin provoque une polémique en évoquant, dans son exposition *Catholic Blood*, l'extrême violence qui a caractérisé les relations entre les catholiques et les protestants, en Irlande du Nord. Il organise une collecte de sang de donateurs catholiques afin de l'injecter dans des reproductions de rosaces de l'Abbaye de Westminster, épice de l'anglicanisme, et du Palais de Westminster, siège du parlement britannique. "Dès le début, j'ai dû me battre pour cette exposition. J'ai rencontré tellement de résistance que j'ai fait venir une infirmière de Paris et créé un lieu, hors de la galerie, où les gens pouvaient aller donner leur sang. Malgré cela, certaines personnes essayaient toujours d'empêcher les dons de se faire. Mais les membres du public qui souhaitaient faire un don n'écoutaient pas. Ils estimaient à juste titre que c'était à eux de décider s'ils pouvaient ou non donner du sang."

"Quand j'ai fait cette exposition en Irlande du Nord, j'ai compris qu'en réalité, c'est très difficile d'exposer sans censure, en s'exprimant librement." Mais Molodkin réitère l'expérience à Paris, en novembre-décembre 2013, avec *Immigrant Blood*, présentée à la Galerie Patricia Dorfmann. Andrei Molodkin y installe le buste de Marianne, symbole incarné de la République française et de ses valeurs, et y injecte du sang récupéré directement auprès de demandeurs d'asile "pour signifier avec force le comportement ambigu du pays face à ces questions qui touchent à la morale et l'éthique."



Le Rouge et le Noir

Il s'agit du titre d'un célèbre roman écrit par l'auteur français Stendhal (1873-1842), en 1830. Ce roman, qui raconte la vie tragique d'un jeune paysan devenu abbé, est sous-titré *Chronique du XX^e siècle* et s'ouvre sur une citation du révolutionnaire français Danton : "La vérité, l'âpre vérité" Il décrit la situation sociale et politique de la vie dans les provinces françaises, au XIX^e siècle. Outre l'aspect formel, c'est probablement cette dimension "documentaire" brut du roman qui a intéressé Molodkin.

Victoire de Samothrace

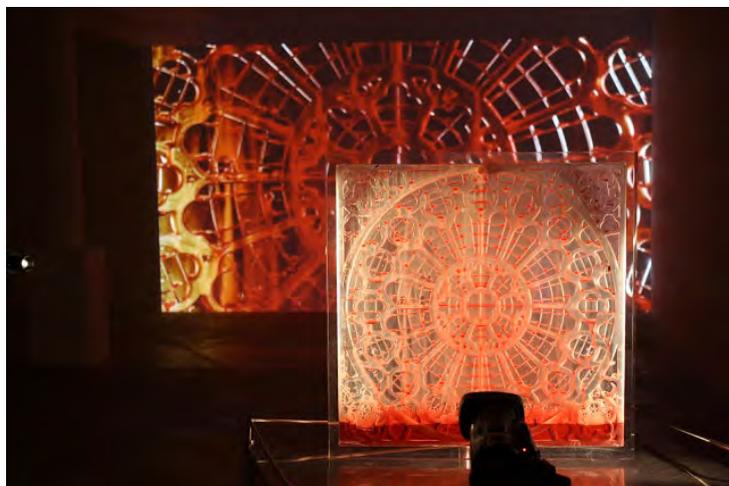
Sculpture hellénistique en marbre, vers 190 AEC (Avant l'Ère Commune), exposée au Musée du Louvre, à Paris. Les Grecs de l'Antiquité ont donné une apparence de déesse à des concepts tels que la Paix, la Fortune ou la Justice. La déesse Nikè est l'incarnation de la Victoire. C'est une figure féminine ailée qui répand la nouvelle d'une victoire militaire (ou olympique) ; c'est une messagère (angellos en grec) statufiée pour commémorer une bataille remportée.

Catholiques et protestants en Irlande du Nord

"À la fin des années 1960, une campagne non violente déclenchée par les catholiques en vue d'obtenir l'égalité des droits civiques avec les protestants dégénéra en un conflit sanglant entre police et armée britanniques, républicains irlandais et organisations paramilitaires loyalistes, ce dernier terme désignant les unionistes extrémistes partisans de la violence au nom de la défense de l'intégrité du Royaume-Uni. En près de trente ans, ce conflit a fait plus de 3 700 morts et 40 000 blessés."

Cf. la brève introduction de l'article consacré à l'Irlande du Nord sur [universalis.fr](https://www.universalis.fr) :

<https://www.universalis.fr/encyclopedie/irlande-du-nord-ulster/>



YOUNG BLOOD

Young Blood (2019), exposée au BPS22, est une nouvelle création qui se situe à la croisée de ces récentes productions. Le dispositif général se compose de formes translucides, d'un fluide organique (ici du sang, pas du pétrole), d'un réseau de tuyaux, de pompes d'injection, de frigos (dans lesquels le sang transite) et de projections vidéo qui transforment les formes tridimensionnelles en d'énormes images planes. Le tout créant un environnement médico-industriel dont la charge oppressante est amplifiée par le son violent des décharges saccadées injectées par les pompes, qui rappellent les battements que produit le cœur humain, véritable "pompe" du système circulatoire. La différence formelle entre cette œuvre et celles d'avant 2018 qui incorporaient déjà du sang humain, est que *Young Blood* présente des caractères typographiques.

Pour cette installation, Andrei Molodkin s'est intéressé aux paroles des chansons de la scène drill londonienne. Celle-ci se caractérise par la noirceur, le nihilisme et la violence des paroles qui se concentrent sur une description froide et crue du quotidien des guerres de gangs et des jeunes hommes noirs des quartiers très pauvres (deal, lutte de territoire, menace, vengeance, meurtre, etc.). Ce style musical est accusé d'être le porte-voix de la délinquance ou de faire l'apologie de la violence. 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 XIX^e 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 équivaldrait donc à censurer l'expression d'une vérité, celle de la vie quotidienne d'une génération marginalisée et extrêmement précarisée.

Contrairement au body art ou à l'art charnel, pour qui le corps est à la fois objet et sujet d'une proposition artistique, Andrei Molodkin utilise un sang dépourvu de ses attributs christiques et de ses propriétés organiques. L'installation *Young Blood* apparaît d'abord comme un dispositif médical et industriel qui imite le fonctionnement du corps humain : une pompe (cœur) reliée à un réseau de tuyaux (vaisseaux composés de veines et d'artères) irriguant les phrases et les lettres (les organes et les cellules) en sang humain. Désormais périmé, le sang utilisé par Molodkin est "davantage le symbole de la vie que le rappel de notre condition animale, viandesque." En ce sens, il s'inscrit dans une longue tradition artistique qui s'étend du Caravage à Damien Hirst en passant par Rembrandt ou Jordaens.

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.



Drill Music

La *Drill Music* est un style musical underground pratiqué aux États-Unis et en Grande-Bretagne. Le drill est un sous-genre de la culture musicale hip-hop né dans les années 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 autre sous-genre du hip-hop né dans le Sud des États-Unis : 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 ; signification 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.



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.

CRÉDIT PHOTOS

ERIK BULATOV

P.7 : Erik BULATOV, *Autoportrait*, 2011 - 146,5x114cm (oil on canvas) / Erik BULATOV, *Perestroïka*, 1989 - 270x274cm (oil on canvas)

P.8 : Erik BULATOV, *La rue Krasikova*, 1977 - 150x198,5 cm (oil on canvas) / Erik BULATOV, *Perestroïka*, 1989 - 270x274cm (oil on canvas)

P.9 : Giovanni Paolo Pannini, *Intérieur de Saint-Pierre*, Rome, 1755

P.10 : Erik BULATOV, *Gloire au PCUS I*, 1975 - 229,5x229cm (oil on canvas) / *Le Skieur*, 1971-1974 - 180x180cm (oil on canvas) / *Entrée-Pas d'entrée*, 1973-1975 - 180x180cm (oil on canvas)

P.11 : Erik BULATOV, *L'eau coulait* (Série *Voici*), 2001 - 200x200cm (oil on canvas) / *Le poète Vsevolod Nekrassov*, 1981-1985 - 201x201cm (oil on canvas)

P.12 : Erik BULATOV, *Un tableau et ceux qui le regardent*, 2011-2013 (oil on canvas)

P.13 : Erik BULATOV, *Je vis-Je vois II* (Série *Voici*), 1982 - 200x200 cm (oil on canvas) / El Lissitzky, *Battre les Blancs avec le coin rouge* (Affiche de propagande), 1919

P.14 : Erik BULATOV, *Automne, Boulevard Sebastopol*, 2010 - 120x80cm (oil on canvas) / *Soir noir-Neige Blanche* (Série *Voici*), 2000 - 200x200cm (oil on canvas)

P.15 : Erik BULATOV, *Le Louvre. La Joconde*, 1997-1998 et 2004-2005 - 150x225cm (oil on canvas)

P.16 : Erik BULATOV, *En avant-en avant*, 2016 - 600x600cm (oil on canvas)

P.17 : Erik BULATOV, *HACPATb*, 2018-2019, BPS22 © Donald Van Cardwell / *Tout n'est pas si terrible*, 2016, BPS22 © Fabien De Reymaeker

ANDREI MOLODKIN

P.18 : Portrait d'Andrei MOLODKIN / Andrei MOLODKIN, *Love Copyright*, 2002 / Untitled, 2012

P.19 : Andrei MOLODKIN, *Empire at war*, 2006

P.20 : Andrei MOLODKIN, *Fallout Pattern*, 2018, BPS22 © Leslie Artamonow

P.21 : Andrei MOLODKIN, Andrei Molodkin's monument to the Bolshevik Revolution of October 1917 (in Texas), 2011 / Portrait d'Andrei MOLODKIN lors d'une mission pour l'armée russe.

P.22 : Andrei MOLODKIN, *DEMOCRACY*, 2005 / *G8* (projet), 2007

P.23 : Andrei MOLODKIN, *Yes We Can Fuck You*, 2012

P.24 : Andrei MOLODKIN, *Transformer No. M208*, 2014, BPS22 ©Leslie Artamonow

P.25 : Andrei MOLODKIN, *Le Rouge et le Noir*, 2009 / *Le Rouge et le Noir* (projet), 2009

P.26 : Andrei MOLODKIN, *Immigrant Blood*, 2013 / *Catholic Blood (pumped into protestant rose window)*, 2013

P.28 : Andrei MOLODKIN, *Young Blood*, 2019, BPS22 ©Anthony Martin / UK Drill Moscow, capture Youtube

PRINCIPALES SOURCES

ERIK BULATOV

BOULATOV Erik, *Espaces de liberté – Écrits sur l'art*, Nouvelles Éditions Place : JMP, Collection L'art à l'écrit, Paris, 2018.

BOURDEAU Thomas, *Erik Boulatov: fenêtre sur cour artistique*, publié le 02-03-2017 sur rfi.fr : <http://www.rfi.fr/culture/20170302-boulatov-kolleksia-beaubourg-russie-peinture-peintre-art-tableau>

LEVY Linn, Erik Bulatov, la gloire après l'interdit, publié le 25 mars 2016 sur letemps.ch : <https://www.letemps.ch/culture/erik-bulatov-gloire-apres-linterdit>

ANDREI MOLODKIN

ANTONOVNA PAPKO Darya, *Andrei Molodkin's TRANSFORMER No. V579*, publié le 19 septembre 2011 sur dazeddigital.com : <http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/11364/1/andrei-molodkin-s-transformer-no-v579>

ALLEZARD Clémence, Interview pour France Culture, publié le 22 septembre 2014 sur franceculture.fr (à partir de 46:06) : <https://www.franceculture.fr/emissions/culturesmonde/un-monde-cousu-dor-noir-14-le-petrole-carburant-de-la-diplomatie>

JONES Alice, *Arterial motive ? Visitors to artist Andrei Molodkin's new show asked to contribute their own blood*, publié le 23 mai 2013 sur independent.co.uk : <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/arterial-motive-visitors-to-artist-andrei-molodkins-new-show-asked-to-contribute-their-own-blood-8629671.html>

LEON Ernesto, *Andrei Molodkin / Crude*, 2005 : https://www.youtube.com/watch?time_continue=5&v=3xjhZkPh2wE

MOLODKIN Andrei, *Crude*, Catalogue d'exposition (Station Museum of Contemporary Art, Houston, Texas November 5th 2011 – February 12th 2012 and American University Museum at the Katzen Arts Center, Washington, D.C., January 26th – March 12th 2013), Silvana Editoriale, Milan, 2013.

PUYOU Christophe, " Que faire du sang versé de manière immonde ? " in Revue Figures de l'Art, n°20, octobre 2011, pp.81-91.

TRACKS (ARTE), Andrei Molodkin, le pétrole dans le sang, 2015 : <https://www.youtube.com/watch?v=J2wG0hNabNE>

INFOS PRATIQUES



Bd Solvay, 22 B-6000 Charleroi
T. +32 71 27 29 71
E. info@bps22.be



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

EXPOSITION BLACK HORIZON

09.02 > 19.05.2019



FÉDÉRATION
WALLONIE-BRUXELLES



Wallonie



CHARLEROI



Loterie Nationale





MUSÉE D'ART
DE LA PROVINCE
DE HAINAUT

BOULEVARD SOLVAY, 22
6000 CHARLEROI
BELGIQUE

WWW.BPS22.BE