



MARGARET HARRISON

DANSER SUR LES MISSILES

GUIDE DU VISITEUR

FR

EXPOSITION

20.02 > 23.05.2021

BP
S22
MUSÉE D'ART
DE LA PROVINCE
DE HAINAUT



49 Nord Frac
6 Est Lorraine

+ RUPTZ
+ PETR DAVYDTCHENKO
+ MERCI FACTEUR !
MAIL ART #2

℞
© Margaret HARRISON,
Captain America II,
1997,
Courtesy Nicolas Krupp,
Basel
Photo: Serge Hasenböhler

SOMMAIRE

04

PLAN DES EXPOSITIONS

06

MARGARET HARRISON

DANSER SUR LES MISSILES

07

L'exposition

08

Éléments biographiques

10

Les œuvres

Rez-de-chaussée

16

Les œuvres

1^{er} étage

32

RUPTZ (1975-1977)

DES FOUS QUI SERONT

DES CLASSIQUES

40

PETR DAVYDTCHENKO

PERFTORAN

44

MERCI FACTEUR !

MAIL ART #2

Eric Adam & Bernard Boigelot

46

LE PETIT MUSÉE

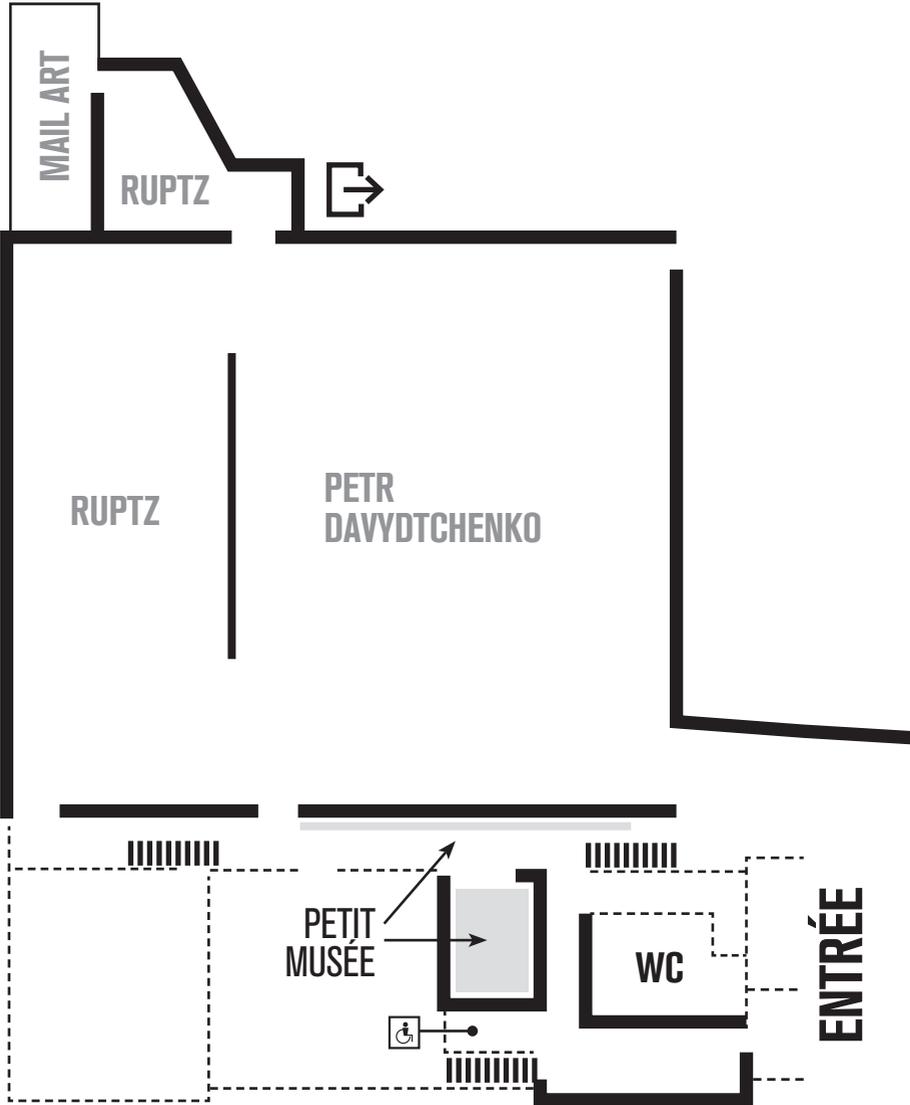
Dedans et Dehors...!?

48

INFOS PRATIQUES

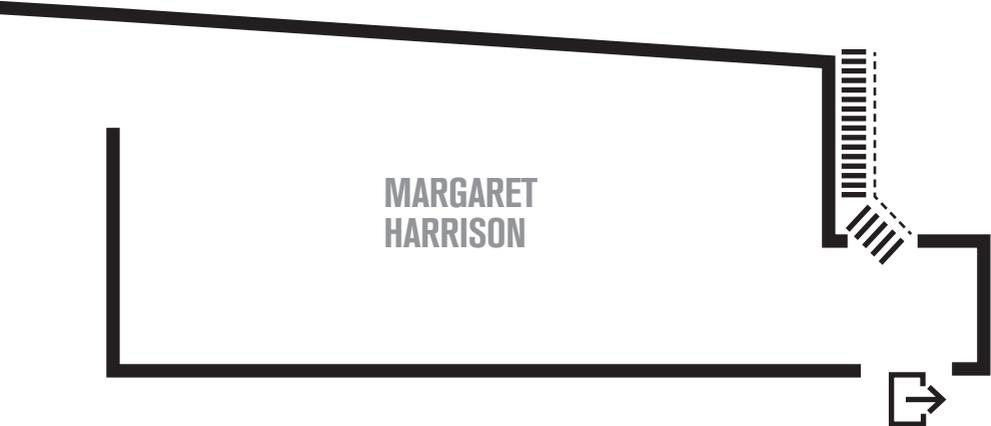
GRANDE HALLE

0



SALLE PIERRE DUPONT

0 ET +1



MARGARET HARRISON

DANSER SUR LES MISSILES

SALLE
PIERRE DUPONT
REZ-DE-CHAUSSÉE
+ ÉTAGE

20.02 > 23.05.2021

Commissaire : Fanny GONELLA

L'EXPOSITION

Après avoir été présentée au 49 Nord 6 Est - FRAC Lorraine (Fonds Régional d'Art Contemporain), à Metz, en 2019, *Danser sur les Missiles*, l'exposition rétrospective de Margaret Harrison (1940, Yorkshire), se redéploie au BPS22. Conçue par Fanny Gonella, directrice du FRAC Lorraine, l'exposition propose de découvrir, pour la première fois en Belgique, cette figure centrale de l'art féministe britannique, à travers un corpus d'œuvres qui couvre l'ensemble de sa carrière, depuis le début des années 1970 jusqu'à aujourd'hui.

Depuis plus de 50 ans, Margaret Harrison s'attache à rendre visibles les formes de domination et de violence qui se manifestent dans les sphères professionnelles et domestiques, tout comme dans l'histoire de l'art et la culture populaire. Pratiquant au même niveau art et activisme, elle défie vigoureusement la séparation entre les genres et les classes en féminisant les corps d'hommes, en inversant avec humour les structures de pouvoir véhiculées par la société et les médias et en reprenant à son compte des stratégies du grotesque comme l'exagération, la parodie et la subversion. En cela, Margaret Harrison est en avance sur son temps. Car si son discours radical conserve la même intensité aujourd'hui, c'est qu'il apparaît pionnier ; anticipant dans son œuvre la problématisation des hiérarchies de classes qui animent le féminisme actuel. Élevée dans une Angleterre berceau des mouvements syndicaux, de l'établissement des droits des travailleurs et des suffragettes qui inventèrent la désobéissance civile en tant qu'outil de combat pour les droits des femmes, Margaret Harrison s'inscrit naturellement dans la continuité de ces luttes, mettant son travail artistique au service du féminisme.

Le titre de l'exposition, *Danser sur les Missiles*, fait ainsi référence au Greenham Common Women's Peace Camp (1981 – 2000), un campement essentiellement constitué de femmes qui protestaient pacifiquement contre l'installation de missiles nucléaires américains sur la base de la Royal Air Force Greenham Common, au sud de l'Angleterre. En 1982, 30.000 femmes, dont Margaret Harrison, se mobilisèrent pour une marche. Elles formèrent une chaîne qui encerclait les 15 kilomètres du périmètre du camp militaire, avant de s'y introduire et de danser jusque sur les silos abritant les têtes de missiles.

Comme la série d'œuvres sur le *Greenham Camp*, présentée au BPS22 et relatant cet événement historique, la cinquantaine d'œuvres proposées dans cette exposition met en avant la diversité de la pratique de Margaret Harrison (installations, peintures, dessins et textes). Le format adopté pour l'exposition n'est pas chronologique mais instaure un dialogue entre les œuvres. Longtemps confidentiel, le travail de Margaret Harrison trouve enfin la visibilité qu'il mérite. À 81 ans, l'une des figures essentielles de l'art féministe britannique continue d'affirmer que "*l'art doit être politique, sinon rien !*", une façon de continuer à danser sur les missiles...

ÉLÉMENTS

BIOGRAPHIQUES

Née en 1940 à Wakefield, dans le comté du Yorkshire, en Angleterre, Margaret Harrison a étudié au Carlisle College of Art (1957-61), à la Royal Academy Schools à Londres (1961-64) et est diplômée de l'Académie des Beaux-Arts de Pérougia en Italie (1965). Elle a été directrice de recherches au Social Environmental Art Research Centre de la Manchester Metropolitan University, menant également de façon continue un travail de recherche dans le cadre de sa propre pratique artistique.

L'art radical qu'elle élabore au service du féminisme trouve son acte de naissance dans la co-fondation en 1970 du London Women's Liberation Art Group dont la première action est le sabotage, en 1971, du concours de Miss Monde au Royal Albert Hall, avec l'attaque à coup de tomates et de farine du présentateur de la soirée, Bob Hope. La même année, sa première exposition personnelle à la Motif Edition Gallery de Londres est fermée par les autorités pour "indécence", après une seule journée. L'un des objets du délit est un dessin intitulé *He's Only a Bunny Boy but He's Quite Nice Really*, représentant Hugh Hefner, le célèbre propriétaire du magazine américain *Playboy*, dans la même – très courte – tenue vestimentaire que porte l'armée de "Bunny girls", jeunes femmes playmates emblèmes de la revue. Pendant le vernissage, cette pièce emblématique fût volée et n'a jamais été retrouvée.

En choisissant le titre "Bunny", d'ordinaire réservé aux femmes dont la beauté est censée aller de pair avec un esprit décérébré, l'artiste renverse volontairement les normes de genre. Appliqué à un homme, qui plus est un homme de pouvoir, ayant bâti un empire sur l'invention d'un magazine reposant en grande partie sur l'exploitation d'images érotiques de jeunes femmes nues semblant au service des lecteurs masculins, ce titre devient soudain insupportable, révélant de manière plus retentissante encore l'asymétrie, qui semblait jusque-là normale, entre représentations des hommes et des femmes. Ce procédé de retournement va devenir l'une des armes politico-artistiques les plus efficaces de Margaret Harrison, déconstruisant une virilité soit disant naturelle ou l'assignation des femmes à certains rôles restreints.

Après la fermeture forcée de sa première exposition, elle abandonne progressivement ses dessins satiriques. Margaret Harrison s'engage alors dans une réflexion, qui traverse l'ensemble de sa carrière, sur les conditions de travail des classes populaires dans la campagne anglaise et aux États-Unis. Attentive aux évolutions économiques et sociales, depuis la fin du 19^e siècle jusqu'à la crise industrielle des années 1970, Margaret Harrison a créé plusieurs corpus d'œuvres fondés sur des enquêtes sociologiques.

Chacune de ses expositions se double d'actions performatives et militantes. Entre 1973 et 1975, elle mène, avec les artistes Kay Hunt et Mary Kelly, une étude sur les femmes et le travail, dans une usine de boîtes métalliques qui aboutit à *Women & Work. A Document on the Division of Labour in Industry 1973-75*.

En 1980, Margaret Harrison est invitée par Lucy Lippard à exposer à The Institute of Contemporary Art de Londres dans *Issue : Social Strategies by Women Artists*. Cette exposition collective est emblématique car elle a mis en lumière une pratique artistique féministe nourrie de considérations sociales. L'artiste y dénonce la perte des savoir-faire manuels des femmes avec l'avènement des usines. Cette dépossession par la machine les conduit à une très grande précarité qui mènera beaucoup d'entre elles à la prostitution.

Dans les années 1990, l'artiste reprend certains dessins satiriques, abandonnés après la controverse de 1971, et redessine des personnages de bandes dessinées célèbres aux côtés d'icônes de l'histoire de l'art. Elle continue à interroger les attributions de genre mais en les confrontant à des figures iconiques de l'histoire de l'art, comme dans *Two Princesses, Two Hands* où Batman, en robe de soirée, fait face au tableau de l'Infante Marguerite d'Espagne peint par Vélasquez. Ces œuvres contrecarrent l'image habituelle de la femme passive dans la peinture classique, en lui opposant celle d'une femme qui influence le cours de l'Histoire et soutient le regard.

Margaret Harrison travaille actuellement entre les États-Unis (San Francisco) et l'Angleterre (Carlisle, Cumbria) où lui ont été dédiées des expositions individuelles, notamment au New Museum à New York et au Middlesbrough Institute of Modern Art. En 2017, le centre d'art Azkuna Zentroa à Bilbao lui a également consacré une exposition personnelle. Elle a participé à plusieurs expositions collectives dans des institutions internationales : à la Tate Modern, Tate Britain et au Victoria Albert Museum à Londres, au MOCA à Los Angeles ou au Museo Chiado au Portugal, entres autres.

Elle a reçu en 2013 le Northern Art Prize et ses œuvres ont intégré des collections publiques telles que celles de la Tate, du Arts Council of Great Britain, de la Manchester Metropolitan University, de la Kunsthauus à Zurich ou récemment celle du BPS22.

LES ŒUVRES

REZ-DE-CHAUSSÉE

Two Princesses, Two Hands (Infanta Margarita / David Walliams & Batman)

2009

Crayon et aquarelle sur papier

—

Collection privée, Londres

Certains dessins de Margaret Harrison se situent dans la veine satyrique du caricaturiste anglais James Gillray ou du bédéiste underground américain Eric Stanton aux personnages sexuellement libérés. Comme pour *Bunny Boy*, elle applique à ses aquarelles de super-héros hyper-sexualisés les mêmes paramètres de représentation que ceux appliqués aux femmes dans la culture Pop et la publicité.

En dessinant *Captain America I* avec des faux seins, des talons hauts et des porte-jarretelles, l'artiste interroge non seulement le machisme véhiculé par les représentations de la femme, mais aussi, au moment de la révolution sexuelle, les normes de l'identité sexuelle et de l'hétérosexualité. Son choix de questionner le super-héros Captain America, symbole du défenseur du monde libre et porte-drapeau des valeurs démocratiques, fait de plus écho, pour la première version, aux manifestations contre la guerre au Vietnam menée par les États-Unis.

Dans les années 1990, Margaret Harrison reprend ce corpus d'œuvres, abandonné après la controverse de 1971, et redessine des personnages de bandes dessinées célèbres aux côtés d'icônes de l'histoire de l'art, ouvrant un nouveau registre dans la critique féministe visuelle, tout en continuant à questionner les attributions de genre.

Ainsi, nous pouvons voir dans *What's That Long Red...* (voir page 24) le personnage de Lady Deathstrike observant *Woman and Bicycle* (1952-53) de Willem de Kooning (tandis que Captain America s'accroupit à ses pieds) ou encore Batman devant *l'Infante Marguerite* de Diego Velazquez (1656). Ces œuvres contrecarrent l'image habituelle de la femme passive dans la peinture classique, en lui opposant celle d'une femme qui influence le cours de l'histoire et soutient le regard.

“ Nous baignions dans la culture américaine. Et c'était la Guerre du Vietnam. Une de mes premières pièces fut Captain America, qui dans la bande dessinée était supposé être un gentil mais, en regardant sous un autre angle, on se disait qu'ils (les Américains) ne l'étaient pas tant que ça. J'ai pensé : 'Je vais défier cela', puis 'je vais défier cette notion de masculinité.' ” Margaret Harrison

The Sky above Greenham

1989

Peinture sur toile, chaussure, t-shirt sur cintre, morceau de carpeinte peint, photographie, aquarelles

—

Courtesy de l'artiste et ADN Galeria, Barcelone

Greenham Camp

1989-2013

Peintures et photographies sur métal, miroirs

—

Courtesy de l'artiste et ADN Galeria, Barcelone

Greenham Common (Common Reflections). Diary of Events

2012

24 Aquarelles et collages de techniques mixtes sur barre en métal

—

Courtesy de l'artiste et ADN Galeria, Barcelone

Greenham Common (Common Reflections)

1989-2013

Béton, grillage, miroirs, tissu, landau, photographies et sacs plastiques

Dimensions variables

—

Collection les Abattoirs, Musée – FRAC Occitanie Toulouse

Margaret Harrison a souvent utilisé des supports artistiques traditionnels pour présenter son engagement politique. Elle approche ici une question politique sous ses aspects apparemment les plus banals (une clôture, des images d'objets domestiques, une chaussure, un chemisier). Les œuvres font partie d'une installation présentée en 1989 au New Museum à New York. L'artiste y décrit divers aspects du camp de femmes pour la paix à la base aérienne Greenham Common, dans le sud de l'Angleterre, devenu symbole d'un mouvement de désobéissance civile et de paix.

Le mouvement débute en 1981 par une marche pour protester contre la décision du Gouvernement Britannique de garder des missiles américains sur des terrains pourtant établis depuis 1845 comme "bien communal". Suite à une chaîne de lettres, 30.000 femmes arrivent à Greenham le 12 décembre 1982 et encerclent les quinze kilomètres de périmètre de clôture du camp militaire en se tenant par les bras. Le 30 décembre 1982, certaines utilisent même des échelles pour franchir les fils barbelés de la clôture, se hissant au sommet des silos abritant les missiles et dansant pendant des heures. Attirant l'attention des médias, des femmes de toutes générations et milieux sociaux confondus s'engagent dans cette campagne anti-missiles américains, menée en continu de 1981 à 1989, et créent le *Women's Peace Camp*, qui restera actif jusqu'en 2000. Ce mouvement solidaire à Greenham est devenu un modèle international et une source d'inspiration pour les militant.e.s politiques du monde entier.

Produite au cours d'une résidence d'un mois à New York, la série d'œuvres sur ce sujet raconte tout autant l'histoire de cette base aérienne anglaise confrontée à la créativité stratégique et à la ténacité de ces femmes, que les effets produits par un changement dans la propriété et le rapport à la terre.

Homeworkers: Mrs. McGilvrey and the Hands of Law and Experience

1978/1980

Crayon et encre sur papier, photographies argentiques noir et blanc montées sur carton

—
Courtesy de l'artiste et ADN Galeria, Barcelone

Après la fermeture forcée de son exposition à Londres, Margaret Harrison se tourne vers l'activisme et pense la relation entre genre et classe dans une perspective féministe. Seule ou en collectif (avec d'autres artistes comme Conrad Atkinson, Mary Kelley ou Kay Hunt), elle mène une réflexion sociologique sur les changements des conditions de travail des femmes suite à la Loi sur l'Égalité des Salaires de 1970 (Equal Pay Act). Elle interviewe et photographie des femmes dans des usines, ou ici à leur domicile, pour exposer les difficultés qu'elles rencontrent.

Madame Gilvrey est l'une d'entre elles : elle assemble à son domicile des formulaires d'impôts, tâche externalisée par le gouvernement central et rémunérée de façon dérisoire. Comme le traduisent des extraits de témoignages traçant des lignes sur les mains dessinées au centre de l'image, ces femmes se trouvaient dans une telle précarité qu'elles n'avaient pas d'autre choix que d'accepter ces commandes et n'obtenaient pas leur salaire si le travail n'était pas terminé à temps, voire étaient renvoyées si elles demandaient une augmentation.

“ J'ai dû traverser une phase presque de l'ordre du documentaire pour tenter de comprendre comment fonctionnait le monde. Nous étions toutes intéressées par la politique et par l'art politique à cette époque. ” M. H.

Homeworkers

1977

Acrylique, impression sur papier, lin, crayon graphite, foulard de laine, trois broches en métal, gants de ménage, 29 boutons en plastique et laine sur toile

—
Collection Tate : acquisition 2011

Homeworkers est la pièce maîtresse de ce projet multidisciplinaire documentant la situation de femmes, non syndiquées, effectuant des travaux manuels à domicile. L'œuvre, en deux parties, comprend une grande toile sur laquelle cohabitent une étude du cas de Mrs. McGilvrey (voir ci-dessus), des coupures de journaux et des données historiques sur le mouvement ouvrier.

Les mots « femmes », « exploitation » et « discrimination » sont écrits au-dessus d'une rangée de mains symbolisant l'aspect manuel du travail à domicile. Sous ces mains sont collées des publicités pour des produits dits féminins - principalement des produits de maquillage. Entre celles-ci, l'artiste a écrit des dates significatives de l'histoire du travail, telles que les lois de 1972

sur les contrats de travail, celles de 1974 sur les syndicats et les relations de travail ou la loi de 1974 sur la santé et la sécurité au travail. Des vêtements et accessoires (gants, broches, boutons, etc.) sont également cousus sur la toile. L'artiste y a juxtaposé leur prix de vente, le nombre d'heures de travail requis pour leur production et la rémunération touchée par les travailleuses pour ce faire. Enfin, au bas de la toile, une sorte de manifeste, intitulé « Un travailleur à domicile : un organisme de bienfaisance royal et un ministère » ; titre soulignant les bénéfices engrangés sur l'exploitation de ces femmes, exige l'amélioration de leur condition.

Margaret Harrison dresse ainsi un tableau des conditions de travail de certaines femmes à une époque où de nombreux emplois faiblement rémunérés passent dans le domaine domestique et où la sous-traitance et les mouvements des capitaux sont utilisés pour manipuler et réprimer les travailleurs. Ce faisant, elle affirme aussi son engagement et un discours politique fort.

Good Enough to Eat (2)

1971

Crayon et aquarelle sur carton

—

Collection particulière

Good Enough to Eat (4)

1971

Aquarelle, gouache et crayon sur papier

—

Collection particulière

Good Enough to Eat

1971-2011

Crayon et aquarelle sur papier

—

Courtesy de l'artiste et ADN Galeria,
Barcelone

Dans ces œuvres regroupées autour du thème de l'objectification de la femme, Margaret Harrison s'approprie le style des pin-up du dessinateur Alberto Vargas, connu pour ses publications dans le magazine *Playboy* dans les années 1960-70. Ces dessins ont été réalisés en réaction à une émission de radio du chroniqueur Jimmy Young qui présentait, chaque matin, une nouvelle recette, n'hésitant pas à comparer les femmes à des éléments comestibles. L'artiste a ironiquement tourné en dérision cette équation en dessinant des femmes lascives faisant office de tranches de viande dans des sandwiches anglais, ou encore enlaçant un citron juteux. Il s'agit de clones de Betty Page, mannequin rendue célèbre par ses photographies de pin-up.

Il est intéressant de mentionner que les femmes exagérément sexualisées, soumises et "bonnes à manger" ne choquèrent pas les censeurs de l'exposition de Margaret Harrison, à Londres, en 1971. Ils n'y virent pas d'éléments gênants, et encore moins l'ironie, contrairement aux dessins parodiant des hommes.

“Quand j'ai demandé à la galeriste (au moment de la fermeture de mon exposition en 1971) ce que les gens n'avaient pas aimé, elle a répondu : “Les images d'hommes. Ils ont pensé que les images des femmes étaient OK, mais que celles des hommes étaient dégoûtantes.” M. H.

Mrs. Softie (I)

1971

—

Courtesy : The British Council Collection

Mrs. Softie (I) est l'une des œuvres controversées que Margaret Harrison réalise en 1971. "Elle [cette œuvre] ne semble pas très différente de ce que les artistes pop faisaient à l'époque, mais mes pensées étaient ailleurs, je les entendais parler tout le temps des femmes et de la nourriture, parler des femmes comme de recettes". L'artiste prend alors l'expression au mot : les femmes sont souvent décrites comme de la nourriture ? Elle les met, littéralement, dans la nourriture.

Le titre de l'œuvre "Softie" désigne en anglais, une personne gentille, douce, qui n'est pas forcée, qui recherche les choses agréables dans la vie et qui peut être facilement persuadée de faire ce que vous voulez. Il traduit bien le regard masculin qui objectifie la femme et l'assigne non seulement à une douceur (le cornet de glace), mais, à travers lui, à un certain rôle : une féminité consumériste et sexy, une parfaite inanité.

Take One Lemon

2010

Sérigraphie sur papier

—

Courtesy de l'artiste et ADN Galeria, Barcelone

Voir notice page précédente

LES ŒUVRES

1^{er} ÉTAGE

Craftwork (The Prostitution Piece)

1980

Audio, tissu, techniques mixtes sur papier

—

Courtesy de l'artiste et ADN Galeria, Barcelone

Cette œuvre constitue une pièce majeure de l'artiste, réalisée dans le cadre de l'exposition féministe emblématique curatée par Lucy Lippard à l'Institute of Contemporary Arts de Londres, en 1980. Harrison y met en parallèle la perte des savoir-faire manuels des femmes avec le développement des usines. Provoquant un changement d'activités et une dépendance envers les machines, aussi bien pour vivre que pour produire, cette situation réduisit les possibilités de production collective et circulaire dans le cadre du foyer. Détentrices de savoir-faire fragmentaires, les femmes employées en usine furent naturellement en difficulté lorsqu'elles durent se reconverter suite à la crise industrielle des années 1970 au Royaume-Uni. C'est dans ce contexte que des femmes eurent recours à la prostitution, confrontées à la perte de ressources et à une précarité croissante, comme en témoigne l'enregistrement sonore intégré à l'installation, réalisé avec le Collectif Anglais des Prostituées (*English Collective of Prostitutes*). Pour reprendre les mots de l'artiste et écrivain Chris Crickmay " *le travail de Margaret Harrison a reflété des préoccupations qui, jusqu'alors, n'étaient pas présentes dans les galeries d'art*".

" On a assisté à la déqualification progressive des femmes de la classe ouvrière puisqu'une grande partie du travail effectué traditionnellement et de manière collective à la maison,(...) , est à présent faite de manière éclatée hors de la maison." M. H.

If These Lips Could Only Speak (I)

1971-2010

Aquarelle et crayon sur papier

—

Collection Hubertus, Berlin

Les représentations des hommes par Margaret Harrison (Hugh Hefner, Captain America, etc. avec des seins gonflés, portant bas, corsets et talons) ont posé un problème moral aux autorités britanniques. Malgré la participation de ces œuvres à la tradition paillardes des dessins animés satiriques, elles étaient jugées obscènes.

If These Lips Could Only Speak - littéralement *Si ces lèvres ne pouvaient que parler* - fait référence à une ballade dans laquelle un homme pleure la perte de sa jeune épouse, dont une image parfaite est capturée dans un tableau. Dans le dessin de l'artiste, une femme habillée d'une manière provocante, jambes audacieusement ouvertes. Pourtant son air est rageur. Peut-être se plaint-elle de l'idée que l'on se fait de la sexualité des femmes ? Une sexualité de soumission consentie et consentante. Ici, l'objet sexuel remplacé par de grosses lèvres rouges et charnues menace de répondre.

Allen Jones and the PTA

2010

Aquarelle, crayon coloré et crayon graphite

—
Courtesy de l'artiste et ADN Galeria, Barcelone

En 1969, l'artiste pop britannique Allen Jones crée *Table*, une sculpture érotique représentant une femme transformée en meuble. Coiffée d'une perruque blonde, nue, en dehors de son corset, ses gants et ses bottes de cuir, cette femme se tient à quatre pattes, une feuille de verre appuyée sur le dos. Exposée en 1970 pour la première fois, l'œuvre provoqua des protestations de colère, en particulier de la part des féministes qui la considéraient comme une objectification des femmes.

Margaret Harrison a réalisé plusieurs œuvres en partant d'images de femmes produites par des artistes masculins. Dans sa caricature de *Table*, la femme se tient sur une peau d'ours fixant son reflet dans un miroir posé au sol, rappelant l'obsession des apparences. À côté d'elle, Dolly Parton, la célèbre chanteuse américaine de country, la montre d'un geste moqueur dénonçant et mettant sous nos yeux les mécanismes de la production de l'aliénation féminine au culte de la beauté.

La chanteuse Dolly Parton est connue pour son style de pin-up (coiffure choucroute blond platine, décolleté et tenue de bimbo) qu'elle a cultivé avec soin et qui lui a longtemps valu d'être présente en photo dans les cabines de tous les routiers qui sillonnent les routes des États-Unis aux sons de la musique country. Elle n'en est pas moins une autrice-compositrice de talent, passionaria féministe et philanthrope, qui a su fédérer les Wasp ("White Anglo-Saxon Protestant"), les queers, les femmes et les prolos. Le titre de l'œuvre fait référence à une de ses chansons dans laquelle une femme est critiquée, par l'équipe éducative (P.T.A.) de l'école où étudie sa fille, pour son habillement et son mode de vie jugés peu convenables.

*"Well the note says mrs. johnson, you're wearing your dresses
way too high
It's been reported you've been drinkin' and a runnin' round
with men and goin' wild
Now we don't believe you ought to be a bringin' up your
little girl this way
And it was signed by the secretary, harper valley pta"*

Dolly Parton

I Caught Him in Park Lane, Woman on Hugh Hefner Skin Rug

1971

Aquarelle et crayon graphite sur papier

—

Collection BPS22

Une femme dominatrice est étendue sur un tapis fait de la peau d'Hefner, qu'elle épingle avec le talon de sa botte en peau de crocodile. Tordant le trope sexiste de la femme comme une proie à chasser et capturer comme trophée, l'œuvre joue avec le stéréotype opposé de la femme fatale sexuellement dangereuse. Le titre de l'œuvre, que l'on peut traduire par "Je l'ai surpris sur Park Lane", fait référence à une célèbre rue de Londres longeant Hyde Park où se situe le Mémorial des animaux de guerre érigé, en 2004, à la mémoire des animaux qui ont servi et sont morts dans les guerres et campagnes de tous les temps.

Depuis l'Antiquité, l'esprit masculin est rempli de fausses valeurs sur la compétitivité, la gloire et la force virile. Dans *Trois Guinées*, Virginia Woolf déduit que la seule façon de désamorcer la pulsion guerrière est d'éduquer les hommes et les femmes à sortir d'un système patriarcal basé sur des privilèges (de sexe, de classe, de race). Margaret Harrison se moque ici de la masculinité patriotique et transgresse le binarisme des sexes.

Banana Women

1971

Aquarelle, graphite coloré et graphite sur papier

—

Collection Tate, acquisition 2008

Voir notice des Good enough to eat exposées au rez p.14

Olympia Model Role (Hattie MacDaniel - Vivien Leight)

2010

Aquarelle rehaussée

—

Collection 49 Nord 6 Est - FRAC Lorraine

Olympia Model Role (Lopez - Dietrich)

2010

Aquarelle rehaussée

—

Collection 49 Nord 6 Est - FRAC Lorraine

Olympia Model Role (Obama - Monroe)

2010

Aquarelle rehaussée

—

Collection 49 Nord 6 Est - FRAC Lorraine

Dans cette série d'aquarelles, Margaret Harrison dénonce le racisme et la discrimination sexuelle envers les femmes dans l'histoire de l'art. Elle revisite, en la subvertissant, *l'Olympia* d'Édouard Manet (1863) qui représente, au premier plan, une femme blanche nue au regard provocateur et, au second plan, une femme racisée la regardant. La représentation d'un nu dans un espace domestique et l'incertitude concernant l'origine sociale du modèle (peut-être une demi-mondaine), vont créer un scandale autour de l'image.

Aujourd'hui œuvre reconnue, le tableau est regardé différemment et ses liens avec certaines œuvres du Titien sont devenus visibles. Les questions d'ordre moral, quant à elles, ont glissé dans la catégorie des faux-pas de l'histoire. Harrison pointe ici un autre élément du tableau, révélateur de la capacité qu'ont les images fortes de l'histoire de l'art à renforcer des normes sociales. Plusieurs célébrités, vivantes ou décédées, inter-échangent les rôles racialement définis : les femmes de peau blanche (Vivien Leight, Marilyn Monroe et Marlene Dietrich) figurent en arrière-plan dans le rôle de la servante, tandis que les femmes de couleur (Michelle Obama, Hattie McDaniel et Jennifer Lopez) apparaissent au premier plan dans la position de celles qui sont exposées au regard du public. Ce faisant, l'artiste opère un déplacement radical et attire notre attention sur des questions d'origines ethniques et de classe et sur leur influence sur des décisions de composition, une approche laissée de côté jusque récemment dans l'histoire de l'art.

Perfumed Politics and Cosmetic Bodies (from the Scent of Identity Series)

1994

Aquarelle sur papier

–

Manchester Metropolitan University Special Collections Museum

Scent of Identity. Magnin Store San Francisco (II et III)

1993

Aquarelle sur papier

–

Courtesy de l'artiste et ADN Galeria, Barcelone

Scent of Identity. Magnin Store, San Francisco (I)

1993

Aquarelle sur papier et applique murale

–

Collection Iván Igual Palero

Ces quatre œuvres font partie d'une série de quatorze aquarelles inspirées du tableau *Un Bar aux Folies Bergères* (1881-82) d'Édouard Manet. Margaret Harrison y explore le monde séducteur des grands magasins, fait de reflets et de transparences. Tout comme la serveuse des Folies Bergères du peintre impressionniste, les femmes qui y travaillent attirent le consommateur et vendent, derrière un comptoir. Elles restent anonymes, mais sont bien réelles puisque les œuvres ont été réalisées à partir de photographies prises par l'artiste aux grands magasins Bloomingdale et Macy's à New York.

Derrière l'élégance des espaces, parfaitement accordée aux produits disposés derrière les vitrines, comme autant de promesses de bien-être à consommer, des questionnements sociaux et politiques transparaissent. Les femmes sont présentées dans une atmosphère paisible et attrayante qui contraste avec la réalité de leur condition.

L'artiste rend compte des mécanismes de commercialisation qui impliquent la beauté des femmes, ici placées au même plan que les objets de consommation qu'elles doivent vendre.

Dorothy Wordsworth (The White Foxgloves)

1982

Aquarelle sur papier

—

Courtesy de l'artiste et ADN Galeria, Barcelone

Dorothy Wordsworth (Ferns)

1982

Aquarelle sur papier

—

Courtesy de l'artiste et ADN Galeria, Barcelone

Dorothy Wordsworth (1771-1855) était la sœur du poète William Wordsworth. Ses écrits décrivant la vie quotidienne et la nature dans la région du Lake District furent très appréciés de son vivant. Dorothy refusa néanmoins de se considérer comme auteure et ce n'est que 50 ans après sa mort que ses journaux furent publiés, puis plus tard ses poèmes, correspondances et descriptions topographiques. Dans cette région traversée par une population migrant vers les villes de Manchester et Liverpool où l'industrialisation se développait, Dorothy se fait la témoin des situations et des difficultés vécues par les habitant.e.s. Loin de la grande histoire, elle raconte à travers des faits individuels l'histoire d'une société en mutation. Les impressions consignées dans ses journaux se retrouvent dans de nombreux poèmes de son frère William. Elles retranscrivent avec justesse et concision des événements peu spectaculaires d'une vie âpre.

Harrison rend hommage à son style imagé et à la précision de ses phrases en associant deux passages de ses journaux à des aquarelles de plantes du Lake District où les Wordsworth habitaient. En effet, Dorothy apporta un soin particulier au jardin de leur maison, regardant la nature comme un lieu de refuge et son travail comme un soin discret.

“Dorothy interrogeait ces personnes qui traversaient la Cumbria pour se rendre vers les nouvelles villes industrielles parce que les terres communales dont elles pouvaient jouir librement diminuaient et qu'elles n'avaient plus les moyens de nourrir leurs familles. Elle consignait les témoignages dans ses journaux.” M.H

Singing Roses (Roses and Fists)

2012

Crayon sur papier

—

Courtesy de l'artiste et ADN Galeria, Barcelone

On retrouve ici certains des thèmes abordés par Margaret Harrison dans *Anonymous Was a Woman* : féminisme et socialisme. Le dessin reprend les symboles socialistes de la rose et de la main. Il s'agit d'un hommage à Rosa Luxemburg, théoricienne et militante communiste polonaise morte assassinée. Le dessin est entouré par un texte disposé selon quatre axes qui représentent schématiquement ceux guidant la méthodologie de l'artiste : pratique artistique radicale / activisme / socialisme / théorie.

Son of Rob Roy

1971

Graphite sur papier

–

Collection Tate, acquisition 2008

The Healthier Choice

2017

Crayon de couleur et aquarelle sur papier

–

Courtesy de l'artiste et Ronald Feldman Gallery, New York

Captain America I

1971-1997

Crayon de couleur et aquarelle sur papier

–

Aude Lacroix collection

Now I Have Moved to the Suburbs I Understand my Sexuality

2018

Crayon, aquarelle et collage sur papier

–

Collection Province de Namur

What's That Long Red Limp Wrinkly Thing You're Pulling On?

2009

Crayon de couleur et aquarelle sur papier

–

Courtesy de l'artiste et Ronald Feldman Gallery, New York

Captain America II

1997

Crayon et aquarelle sur papier

–

Collection privée, Suisse. Courtesy : Nicolas Krupp, Bâle

Voir notice page 11

He's Only a Bunny Boy but He's Quite Nice Really

1971-2011

Estampe

—

Collection 49 Nord 6 Est - FRAC Lorraine

Margaret Harrison utilise, depuis les débuts de sa pratique, des figures issues de l'iconographie populaire pour soulever une réflexion autour des codes associés au genre, inversant avec humour les rôles traditionnels. On retrouve ces caractéristiques dans son portrait du fondateur du magazine *Playboy*, Hugh Hefner, en Bunny Boy. Le dessin est stylisé comme s'il posait pour son propre magazine qui incarne, dans les années 1960, une nouvelle utopie érotique populaire. Reprenant une posture soi-disant séductrice ; avec la jambe en avant, les tétons sortant du corset, contrastant avec sa pipe fermement coincée entre les dents, cette figure de Hugh Hefner convoque une réflexion sur le statut des femmes affublées d'oreilles de lapin, qu'il a lui-même imaginées.

Lors de sa première présentation à Londres, en 1971, ce dessin et ceux d'hommes flanqués d'attributs féminins avec lesquels il était présenté ont conduit, en 24h, à la fermeture pour "indécence" de la première exposition de l'artiste. Pendant le vernissage, cette pièce emblématique a été volée (vraisemblablement par des membres du *Bunny Boy Club*) et n'a jamais été retrouvée, ce qui a amené l'artiste à reproduire l'original en 2011.

"J'ai dit à une connaissance de Hugh Hefner à Los Angeles, des années plus tard : 'S'il vous plait, dites-lui que je lui pardonne s'il a le Bunny Boy, mais qu'il me le rende!' Mais ce n'est jamais arrivé..." M.H

High Speed Gas

1971

Aquarelle et crayon graphite sur papier

—

Collection BPS22

L'œuvre *High Speed Gas*, dans laquelle une femme se tient devant une pompe à essence vêtue de sous-vêtements coquins, est un autre exemple de l'objectification des femmes. Ici, la discordance entre sa tenue provocatrice et l'environnement qu'elle occupe démontre les pressions auxquelles les femmes sont soumises pour remplir des rôles multiples et apparemment divergents : objet sexuel, épouse, mère. La déclaration griffonnée sur son corps met en évidence la lutte pour affirmer des conceptions de la féminité différentes de celles inscrites dans les médias.

Marilyn (Young, by the Beach)

1994

Aquarelle sur papier

—

Collection particulière, Bâle

Marilyn (Young, Portrait)

1994

Aquarelle sur papier

Marilyn (Young, Dark Haired)

1994

Aquarelle sur papier

Marilyn (iconic)

1998

Huile sur toile

Marilyn is Dead

1998

Huile sur toile

—

Courtesy de l'artiste et ADN Galeria, Barcelone

Tandis que les portraits de jeunesse de Marilyn Monroe convoquent son innocence, le dernier révèle la violence sourde subie par cette icône de la culture populaire, devenue surface de projection et idéal fantasmé. L'œuvre s'insère dans la réflexion menée par Harrison sur les mécanismes de désir, les critères de séduction et d'exploitation des femmes. En 1953, la parution dans *Playboy* d'une photographie couleur de Marilyn Monroe en page centrale avait créé un engouement sans précédent dans l'histoire du magazine. La nature de ces images touchantes est très contrastée : trois sont "banales" et renvoient aux photographies prises par tout.e un.e chacun.e pendant son temps libre, évoquant une forme d'innocence ; une autre est une image sophistiquée hollywoodienne de Marilyn en gros plan, et la dernière est l'unique photographie publiée de l'actrice défunte. Prise à la morgue, elle porte la trace du numéro attribué au corps à son arrivée. Tandis que les aquarelles capturent sa légèreté de jeune femme, les acryliques sur toile évoquent la femme "idéale" telle qu'elle était présente dans l'imaginaire collectif, puis finalement la mort d'un rêve. Cette fin prématurée, qui fait aujourd'hui encore l'objet de spéculations, questionne les relations entre narration, représentation et réalité.

"J'ai jamais lire sur sa vie et je me suis demandé : comment a-t-il été possible qu'une des femmes supposées être l'une des plus belles femmes du monde ait pu rester à la morgue pendant sept jours avant que quelqu'un vienne réclamer son corps ?" M.H

The Last Gaze

2013

Huile, collage papier sur toile et rétroviseurs

—
Middlesbrough Collection at MIMA, Middlesbrough Institute of Modern Art

Cette œuvre de Margaret Harrison prend comme point de départ un tableau préraphaélite de 1894, *La Dame de Shalott* du peintre John William Waterhouse, mettant en image un poème d'Alfred Lord Tennyson de 1842 sur l'histoire d'une femme condamnée à regarder le monde à travers un miroir, sous peine d'être frappée par une malédiction. Dans cette nouvelle version, le personnage fait face à son double en noir et blanc et porte un vêtement brodé de figures de comics américains et d'icônes de la culture pop (Elvis Presley, Marilyn Monroe, etc.). Par le biais de l'ornement, l'artiste fait glisser le personnage vers l'imagerie contemporaine. Le tableau est accompagné d'un ensemble de rétroviseurs qui renvoie à l'histoire du poème. La fragmentation de l'image par les miroirs donne le sentiment de regarder et d'être regardé en retour par Lady of Shalott, nous interrogeant sur ce que nous avons le droit de voir ou ce que nous nous autorisons à regarder.

“ Dans l'histoire, Lady of Shalott se détourne des miroirs et ose regarder directement Sir Lancelot “ ... La malédiction s'abat sur moi”, pleura-t-elle. De nombreuses historiennes féministes ont interprété cela comme une métaphore de la façon dont étaient perçues les femmes à l'époque Victorienne. Si elles sortaient de leur cadre classique (ou ce qui était supposé être un cadre classique) elles allaient réellement au-devant de problèmes.” M.H

Anonymous Was a Woman. From Rosa Luxemburg to Janis Joplin

1977-1991

Acrylique sur toile et photographies

—

Collection de la Province de Hainaut - Dépôt BPS22, Charleroi

Rosa Luxemburg (1871-1919) : militante communiste polonaise

Annie Beasant (1847-1933) : libre-penseuse féministe anglaise

Eleanor Marx (1855 -1898) : écrivaine et militante socialiste anglaise

Annie Oakley (1860-1926) : célèbre tireuse nord-américaine

Bessie Smith (1894-1937) : chanteuse de blues afro-américaine

La fiancée de Frankenstein : imaginée par Mary Shelley (1797-1851), romancière anglaise qui a créé Frankenstein

Marilyn Monroe (1926-1962) : chanteuse et actrice nord-américaine

Janis Joplin (1943-1970) : chanteuse nord-américaine

Dans la veine de l'essai *Une chambre à soi* de l'écrivaine anglaise Virginia Woolf, Margaret Harrison examine la position de la femme artiste dans la société et rend hommage, dans cette pièce, à huit femmes mortes prématurément. Elle parle de la violence contenue dans l'invisibilité sociale imposée aux femmes, ici concomitante de la violence structurelle à laquelle ont été exposées ces figures publiques féminines historiques. L'artiste invite à s'interroger sur les liens entre la violence de leur disparition et les pressions extérieures qu'elles subissaient en tant que femmes à succès, dans un monde où les critères de la réussite étaient fixés par les hommes.

Cette œuvre a été produite dans le cadre de la première exposition consacrée à la création contemporaine d'artistes femmes en Europe (Künstlerinnen International 1877-1977 / Internationale d'artistes femmes 1877-1977, château de Charlottenburg, Berlin). Elle s'adresse sans distinction aux femmes anglaises et allemandes, discréditées de la même manière de part et d'autre des frontières, juxtaposant leurs destins dans un contexte élargi afin de rendre compte du caractère universel de leur exclusion.

“ Pendant trop longtemps, les femmes ont été exclues de l'Histoire et interdites d'y prendre part. Ma recherche, je l'espère, retrace les débuts de la conscience féministe de ces concepts d'une lutte active et progressive pour nous réintroduire dans l'écriture de l'Histoire. ” M.H

Beautiful Ugly Violence

2003-2004

24 dessins : aquarelle et techniques mixtes sur papier

—

Courtesy de l'artiste et ADN Galeria, Barcelone

Beautiful Ugly Knives

Beautiful Ugly Kettle

Beautiful Ugly Scissors

Beautiful Ugly Hand gun

Beautiful Ugly Hammer

Beautiful Ugly Stones

Beautiful Ugly Telephone

2003 - 2004

Huile sur toile

—

Courtesy de l'artiste et ADN Galeria, Barcelone

Margaret Harrison souligne, dans cette série d'huiles sur toile, l'habitude qu'ont les médias et le cinéma de magnifier la violence par sa mise en scène. Elle reprend cette esthétisation à son compte pour mieux la dénoncer, présentant des compositions équilibrées et froides de natures mortes composées d'objets ayant servi d'armes contre des femmes victimes de violences domestiques. Les peintures sont accompagnées de retranscriptions d'entretiens conduits avec des prisonniers dans le cadre d'un programme de réinsertion appelé *ManAlive*. Ils reviennent sur les circonstances dans lesquelles ils ont commis des actes de violence à l'encontre de leurs compagnes ou de leurs familles, et ce qu'ils ont ressenti. À ces retranscriptions se superposent des dessins à l'aquarelle d'objets domestiques, eux aussi apparemment inoffensifs.

Cette pièce a été créée à l'occasion de l'exposition personnelle de l'artiste à Intersection for the Arts (San Francisco, 2010) et certains dessins ont été présentés lors de l'exposition collective *WACK ! Art and the Feminist Revolution* (Los Angeles, Washington, New York, 2007).

“La violence ne se trouve pas toujours où l'on pense. Elle se cache derrière beaucoup de beauté, de belles maisons et de beaux objets. C'est ce que j'ai tenté de représenter à travers cette série de revolvers, couteaux, etc, placés sur des tissus précieux, comme une métaphore de la violence invisible..” M.H

RUPTZ (1975-1977)

DES FOUS QUI SERONT DES CLASSIQUES

**GRANDE
HALLE
REZ-DE-CHAUSSÉE**

20.02 > 23.05.2021

Commissaire : Pierre-Olivier ROLLIN

Cette exposition consacrée au groupe Ruptz est la première en Belgique. Rien de surprenant à cela : formé par Marc Borgers (1950), Anne Frère (1947) et Jean-Louis Sbille (1948), ce groupe n'a eu qu'une existence très éphémère et ses membres ne se sont jamais préoccupés de leur postérité. Pourtant, ils ont signé une dizaine d'actions intenses qui en font aujourd'hui le groupe d'artistes belge le plus radical des années 70. Mais de ces actions, pour la plupart menées à la galerie Détour, à Jambes, il ne reste que peu de traces : quelques mentions dans les ouvrages généraux sur l'art belge, deux ou trois articles dans la presse locale, des cassettes vidéos aujourd'hui illisibles, et une dizaine de cadres rassemblant des traces de leurs différentes actions.

Ces cadres ont été retrouvés au début des années 2000 et ont été cédés au BPS22. Sertis d'encadrements d'aluminium comme le voulait l'esthétique froide de l'Art conceptuel, ils comprennent des photos, des documents, des croquis des actions ou installations, des fragments de textes, et constituent, avec quelques archives, les seules traces aujourd'hui visibles de l'activité de Ruptz. C'est à partir des documents qu'a été reconstituée l'histoire du groupe dont témoigne cette exposition.

Ce qui est frappant, c'est que Ruptz était clairement ancré dans les préoccupations esthétiques et conceptuelles de son époque : la Performance et plus spécifiquement le Body Art, dont la première caractéristique était de mettre à l'épreuve le corps humain par une série d'actions, afin d'affirmer l'unité insécable de la chair et de l'esprit. Ensuite, l'Art vidéo, pour enregistrer les actions ou comme medium spécifique, que Ruptz a été un des premiers groupes belges à utiliser. Enfin, des tendances plus discrètes de l'art contemporain, comme l'Esthétique de la communication qui portait alors sur les conséquences de l'apparition de nouveaux moyens de communication de masse et qui aujourd'hui encore, dans un monde ultra-connecté comme le nôtre, suscite des interrogations qui restent pertinentes.

C'est donc une histoire oubliée mais riche et toujours actuelle que remet en lumière cette première exposition consacrée à Ruptz.

Au Puits Connette

Au début des années 70, une partie de la jeunesse namuroise se retrouve dans un ancien bâtiment sommairement restauré, baptisé "Puits Connette". L'expression, commune à plusieurs villes wallonnes, désigne certains quartiers où étaient jadis situées les maisons closes. Initié par Michel Renard (1948), le Puits Connette répondait aux aspirations d'une jeunesse avide de nouvelles découvertes et d'autres expériences culturelles. C'est là que se sont rencontrés Marc Borgers, Anne Frère et Jean-Louis Sbille. Progressivement, une amitié forte est née entre eux trois, au point de générer l'envie de travailler ensemble.

Miroir et Le Multiple mutilé

Leur collaboration se concrétise, en juin 1975, à la galerie Détour, à Jambes, alors dirigée par Claude Lorent, par la présentation d'un poster énigmatique, légendé par un texte de Sbille. Intitulé *Miroir*, ce tirage montre une femme, vêtue d'une robe blanche et d'un ample collier, émergeant d'un fond noir très intense, comme une apparition spectrale, le regard fixement tourné vers le spectateur. Les carnations sont traitées par un tramage noir subtil, assurant une transition délicate entre le fond noir et l'éclat blanc de la robe auquel répond la sclérotique accentuée des yeux.

L'impression par offset était alors considérée comme un procédé industriel inapproprié à l'usage artistique. Cette image était à la fois vendue dans les magasins de posters et à la galerie où le prix de vente était dix fois supérieur. Mais le poster y était alors numéroté (100 ex), signé et encadré. Seuls quelques exemplaires ont été vendus en galerie. Lors d'une performance, intitulée *Le Multiple mutilé*, le trio a découpé en lambeaux une cinquantaine de posters invendus, avant de les placer dans des récipients de plastique numérotés et signés. Ce sont quelques-uns de ces récipients qui entourent un des posters, que l'on voit dans l'expo. Cet ensemble encadré a été retrouvé au début des années 2000.

Les quatre posters présentés dans l'exposition, tous dans des états différents, posent la question du statut d'une œuvre d'art. Plus précisément qu'est-ce qui fait qu'un objet devient une œuvre d'art ? Est-ce la seule intention d'un artiste ? Ou est-ce la signature d'un artiste ? Est-ce la limitation du nombre d'exemplaires ? Ou encore est-ce le lieu où elle est présentée (galerie, musée, etc.) ? Répondre à cette question revient à définir l'art en termes respectivement culturel, juridique, économique ou sociologique.

Si *Miroir* n'est pas une action formellement signée Ruptz, elle sera ultérieurement intégrée au corpus d'œuvres du groupe. C'est en effet peu après, sur l'insistance de Claude Lorent, que le trio décide de poursuivre sa collaboration sous le nom de "Ruptz"; terme énigmatique, à la fois sonore et brutal, proposé par Sbille, susceptible de signifier n'importe quoi. Ruptz se définit alors comme un "groupe mouvant" auquel d'autres artistes peuvent se joindre à l'occasion mais dont le noyau est constitué des trois membres.

L'Expérience du Présent

La première action signée collectivement par Ruptz est opérée les 23 (de 16h à 24h) et 24 (de 10h à 13h et de 20h à 24h) août 1975, à la galerie Détour, sous le titre *L'Expérience du Présent*. Installé entre deux grands miroirs, Sbille est assis face à un circuit vidéo fermé : une caméra le filme et transmet les images sur un moniteur de télévision qu'observe l'artiste. Les images du circuit fermé sont également diffusées dans la galerie via un second moniteur. L'artiste s'observe dans les miroirs tout en observant sa propre image sur l'écran. Un micro unidirectionnel est placé sur son corps et un autre, multidirectionnel, devant lui. Les sons émis par les micros sont synthétisés et renvoyés dans la galerie et à l'extérieur, en différé, par le musicien Alain Pierre.

Avant de commencer l'action, Sbille s'envoie un télégramme notant l'heure exacte (16h), qu'il recevra 55 minutes plus tard. Au terme de la première journée de performance, à minuit, il enregistre par téléphone (alors fixe), un billet qui sera diffusé le lendemain sur les ondes de la

RTB, dans l'émission *Idem*. Il s'agit du texte qui commence par : " *Mes Tendres...* ". Il est repris intégralement dans le cadre avec le télégramme.

Dans la foulée du Body art, la performance se veut très éprouvante pour l'artiste dont le corps réagit à la diffusion différée des sons. Ainsi, lorsqu'Alain Pierre accélère artificiellement la diffusion des battements de cœur, le corps de Sbille réagit et, pris d'angoisse, se met à suer et à palpiter. Le vécu physique de l'artiste suit les stimulations artificielles. En outre, la réception du télégramme annonçant l'heure avec 44 minutes de retard et la diffusion, sur les ondes, le lendemain, du billet enregistré la veille, confrontent la perception physique de l'espace-temps avec celle, désormais éclatée et différée (ou simultanée) que permettent ce que l'on appelait alors les "nouvelles technologies de la communication" et dont la généralisation suscitait bien des controverses et inquiétudes, par ailleurs toujours actuelles. Parmi celles-ci : Les technologies de la communication ne se substituent-elles pas à nos perceptions corporelles ?

Le Panorama d'Eggishorn

En septembre 1975, Marc Borgers expose, à la maison de la Culture, de Namur, quatre ensembles (mauve, turquoise, vert et doré) de six sérigraphies, tirées d'une gravure extraite d'un vieux guide touristique montrant le panorama (360°) visible au sommet de l'Eggishorn, dans les Alpes suisses. Cette image a été choisie par l'artiste pour sa capacité à représenter une "beauté stéréotypée" dans laquelle le visiteur peut s'immerger. Pour appuyer le caractère stéréotypé de cette représentation, Borgers accentue l'intensité des couleurs et y ajoute des paillettes argentées, flirtant avec le kitsch. Il ne reste aujourd'hui que sept sérigraphies. Elles permettent néanmoins de reconstituer un ensemble complet qui est ici présenté.

Si les sérigraphies sont un projet personnel de Borgers, leur présentation était un projet collectif, réalisé par le groupe qui s'est rendu en Suisse, sur l'Eggishorn. L'installation comprenait : une bande sonore de musique dite "réaliste et synthétique" enregistrée in situ par Sbille et remixée par Alain Pierre ; un film super 8 de vingt-six minutes ; quelques cm³ d'air captés sur place dans des récipients ; des paillettes semblables à celles appliquées sur les sérigraphies, amassées dans des bocaux stérilisés.

Retrouvé récemment, le film 8mm a été tourné dans le massif de l'Eggishorn. Monté en cut, sans transition entre les séquences, il montre des touristes contemplant le paysage, avant de laisser place à Borgers effectuant une série d'actions, dont la saisie de bocaux d'air. Ponctuellement, des séquences s'attardent sur la réflexion de la lumière sur les matières, faisant ainsi écho à la brillance des sérigraphies. Le film se clôt sur une immersion colorée ; les artistes ayant déversé l'encre de sérigraphie directement sur la bobine, selon une pratique fréquente du cinéma expérimental des années 60.

Pourquoi

Dans le cadre de la Première Triennale des Artistes du Namurois, tenue en mars 1976 au Palais des Beaux-Arts de Charleroi, Ruptz propose une installation vidéo conceptuelle intitulée *Pourquoi*. Ils sont alors les seuls, parmi les 25 artistes, à utiliser ce nouveau médium artistique. Le mot "pourquoi" est écrit sur le sol, en sable blanc du Rhin ; tandis qu'une caméra fixe et retransmet l'image du mot sur un écran de télévision. Le mot est progressivement effacé durant le vernissage par les pas des visiteurs qui voient l'écran vidéo, sans regarder où ils posent les pieds. Absorbés par l'écran vidéo et sa force narcotique, ils en oublient leur corps jusqu'au moment où ils comprennent qu'ils détruisent ce qu'ils regardent.

Nature morte

En mars 1976, à l'Université de Bruxelles, Ruptz présente une installation vidéo nommée *Nature morte*. Elle rassemble les composantes classiques du genre (pain, couteau, bouteille et verre de vin, carafe, lapin mort), placées sur une table recouverte d'une nappe à carreaux rouges et blancs brodée. Parallèlement à la table, un grillage métallique traverse le champ d'une caméra vidéo. La mise au point automatique s'effectue alors alternativement sur le grillage et sur les éléments de l'arrière-fond, provoquant une instabilité permanente de la définition de l'image.

Une nouvelle fois, Ruptz utilise au mieux les potentialités techniques dont il dispose : La nature morte, lorsqu'elle est peinte en trompe-l'œil, nécessite des mécanismes perceptifs similaires à ceux de la réalité qu'elle représente. De même, le système de captation vidéo confère à l'image animée une capacité illusionniste qui, jointe à la faculté de saisir et de diffuser immédiatement une scène de vie en mouvement, donne une puissante impression de véracité. Bien plus que la photographie, la télévision, généralisée dans les ménages belges à partir des années 70, va devenir le lieu même de la "Vérité". En effectuant le réglage, tantôt sur le grillage, tantôt sur les éléments de la nature morte, Ruptz dénonce le discours hégémonique du média télévisuel. Une dénonciation qui résonne toujours aujourd'hui, à l'heure de la multiplication des médias sociaux et des "fake news".

ART-TRA

Aidé par quelques ouvriers communaux, Ruptz installe, le 18 mai 1976, sur le toit de la galerie Détour, une banderole de plastique transparent marquée des lettres noires TRA. L'ombre des trois lettres forme par projection le mot ART, sur le boulevard Materne, à Jambes. Le mot ainsi projeté se mélange aux véhicules, aux passants, et se déplace à mesure que le soleil décroît. Cette action éphémère dure quelques heures.

Par cette action, le trio intervient pour la première fois dans l'espace public, celui de la vie quotidienne. Ruptz concrétise ainsi un de ses principes moteurs, propre à l'avant-garde des années 60 : fusionner l'art et la vie. Le groupe vit ainsi son art, plutôt que d'en vivre par la vente d'objets.

Agfamatic 50, Triptyque et le Journal de la Fête

En septembre 1976, à l'initiative du Ministère de la Culture Française, de la Commune de Jambes et de la galerie Détour, se déroule la manifestation artistique *Fêtes 76 Jambes*. Quelques 80 artistes et groupements y participent, disséminés dans toute la ville, dont Ruptz qui présente une nouvelle installation vidéo intitulée *Triptyque*, une expérience relationnelle avec les habitants (*Agfamatic 50*) et une revue participative, le *Journal de la Fête*.

Triptyque est une installation vidéo formée de trois moniteurs disposés en triangle et dépourvus de son. La première séquence (écran A) diffusée en continu était l'enregistrement d'une émission de la RTB, à laquelle prirent part diverses personnalités namuroises. Le spectateur est alors confronté à ses représentants. La seconde image (écran B) est celle du spectateur qui s'observe lui-même par un circuit fermé. Le dernier écran (C) montre Borgers se maquillant et transformant son visage jusqu'à être méconnaissable.

Pour *Agfamatic 50*, Ruptz entendait proposer au public trois approches différentes d'un sujet, en l'occurrence Sbille. La première était celle de passants, pris au hasard de la rue, à qui l'artiste a demandé de le photographier avec un Agfamatic 50, un appareil argentique, commun et simple d'utilisation. La vision, le cadrage, l'angle relèvent du choix des passants, projetant sur l'artiste la perception subjective et rapide qu'ils peuvent avoir de lui ; tout en assumant le statut "d'auteur" de la photo. L'ensemble des 24 photographies est assemblé dans un cadre ; chaque photo étant légendée d'une brève description de son auteur. Un paradoxe naît ainsi de la description de l'auteur, invisible, et du sujet photographié qui se répète.

La deuxième approche devait être celle d'un psychologue qui avait appliqué à l'artiste un test de personnalité. La dernière était policière : l'artiste voulait utiliser un rapport anthropométrique utilisé par la police lors d'une arrestation. Ces deux approches semblent avoir été abandonnées car elles ne figurent pas dans le cadre. Les documents ont toutefois été retrouvés et sont présentés dans les vitrines. L'ensemble entendait illustrer la pluralité constitutive de tout individu.

Indépendamment des actions de Ruptz, Marc Borgers et Michel Renard éditent le *Journal de la Fête*, tabloïd sur papier journal, censé raconter l'évènement. La vision de la manifestation est prise de l'intérieur, dans l'optique de ce que l'on appelait alors les "self-média", idée qui allait donner naissance, dans notre pays, aux télévisions locales. "*Une ville appartient à ses habitants ; ce journal est le vôtre*" annonce le journal. Les textes sont principalement des questions-réponses adressées au public, à l'exception de quelques articles tirés du catalogue de l'exposition. En dépit de la volonté des auteurs, aucun article n'est spontanément proposé par la population.

Inexistemps

Ruptz réalise, le 04 novembre 1976, sa dernière performance, *Inexistemps*. Sbille quitte, en fin de journée, son lieu de travail et se rend au n°13 rue En Roture à Liège, adresse de la galerie Premier Etage. Il doit effectuer à pied les 64 kilomètres qui relient les deux endroits. Au même moment, Marc Borgers, installé à une table de la galerie Premier Etage, note, toutes les trente secondes, sur un rouleau de papier blanc, le temps qui s'écoule entre le départ de Sbille et son arrivée.

Parcourir 64 kms, après une journée de travail, sans être un peu entraîné, est très difficile. Aussi, peut-on penser que Sbille a fait une partie du chemin en auto-stop, comme cela se pratiquait à l'époque. Le concept de la performance n'en restait pas moins pertinent : ressentir physiquement une distance, à mesure qu'il marchait ; tandis que Borgers, resté assis, ressentait physiquement l'écoulement du temps. Il ne reste de cette performance qu'une photo de Marc Borgers, publiée dans un catalogue du Cirque Divers, à Liège, dont est tirée une reproduction.

On pourra rattacher cette dernière performance de Ruptz avec notre situation actuelle : les longs mois de confinement que nous avons traversés, entrecoupés de visioconférences et autres téléchargements de contenus numériques, nous ont rappelé avec une évidence brutale que, malgré le développement technologique, nous ne sommes pas que des êtres virtuels. Au contraire, nous restons, avant tout, des êtres charnels qui vivent et éprouvent avec leur corps.

Faustine-Surface

La première œuvre-objet réalisée par Ruptz est le livre *Faustine-Surface*, publié en novembre 1976 par Yellow Now, à Liège. De format oblong, la couverture rose est marquée d'une image dorée figurant un quartier de tarte, avec, en caractères noirs, les mots "Ruptz Faustine-Surface Yellow Now". Le texte de Sbille, sorte de road trip halluciné, est entrecoupé de photos en noir et blanc, prises par Borgers lors du voyage en Suisse, et continuatrices de ses travaux sur la brillance et l'éclat. Un étrange rapport s'établit entre les images, a priori banales et froides, dont des fragments sont parfois isolés, et le texte imprimé en lettrage doré.

L'Image du Voyageur européen

À partir de 1977, les activités de Ruptz se ralentissent, bien que le groupe participe à l'exposition inaugurale du Musée du Sart Tilman, à Liège, avec ses travaux vidéos anciens. C'est de cette période que date également le collage qui donne son titre à l'exposition. Le trio s'attelle à la préparation du projet *L'Image du Voyageur européen*. Ruptz prévoyait de voyager dans neuf villes européennes, par avion, et d'y soumettre une série de cinq questions portant sur les raisons de vivre et les manières d'appréhender le quotidien, à 500 habitants. Ces réponses devaient constituer un dossier sociologique de chaque ville.

Ce projet, qui n'a jamais vu le jour, se réclamait ouvertement de l'Esthétique de la Communication, formulée par le Collectif d'Art sociologique (Fred Forest, Hervé Fischer et Jean-Paul Thénot), et dont la finalité était de proposer un point de vue artistique et critique sur les nouveaux moyens de communication. *L'Image du Voyageur* entendait souligner que, plus les moyens technologiques de communication sont développés, moins la communication s'établit entre les individus, submergés qu'ils sont dans le flux ininterrompu d'informations diverses. Un constat qui, comme beaucoup d'autres formulés par Ruptz, reste toujours d'actualité à l'heure du "tout et tous connectés".

Soldes. Fins de Séries

À partir de 1978, les trois membres de Ruptz éprouvent le besoin de passer à autre chose. Aidés de Michel Renard (1948), ils se consacrent alors à l'édition de la revue *Soldes Fins de séries*, magazine de format tabloïd d'inspiration post-punk qui s'inscrit dans la vague des publications alternatives de l'époque, abordant aussi bien des problématiques de société (ex. les radios libres) que la BD, la mode, la musique, le cinéma, des sujets décalés, etc. Le ton est libre, souvent proche du "gonzo journalism"; tandis que le graphisme est innovant, parfois tranchant mais toujours à la pointe des esthétiques nouvelles. On retrouve, au gré des numéros, des interventions de personnalités comme Jean-François Octave, Michel Frère, Filip Denis, Jean-Pierre Verheggen, etc.

La liberté de ton et l'audace graphique ont fait de *Soldes* un magazine culte, aujourd'hui considéré comme l'équivalent belge des créations du collectif français Bazooka. Le quatuor a produit dix numéros qui sont autant de balises d'un "esprit *Soldes*"; avant de "solder" cette autre aventure par des fêtes à Bruxelles, Paris et New York et, une nouvelle fois, de se consacrer à autre chose... Car, comme le reconnaît aujourd'hui Anne Frère: "*Si Ruptz et Soldes ont été intéressants, c'est parce qu'ils n'ont pas cherché à durer à tout prix. On a arrêté chaque fois qu'il le fallait.*"

Editant, depuis quelques années, la nouvelle revue *Soldes Fins de Séries Almanach*, Marc Borgers a ravivé l'esprit du magazine initial, tout en l'adaptant aux réalités du monde contemporain. Pour cette exposition, il propose une installation vidéo immersive qui plonge le spectateur dans ce fameux "esprit *Soldes*". Un nouveau numéro de cette revue sera également produit à l'occasion de cette exposition.

Un catalogue est également en préparation et sortira à la fin de l'exposition.

PETR DAVYDTCHENKO PERFTORAN

GRANDE
HALLE
REZ-DE-CHAUSSÉE

20.02 > 23.05.2021

Commissaire : Pierre-Olivier ROLLIN

Le Perftoran est un sang synthétique mis au point en URSS, à la fin des années 70, interdit par les autorités soviétiques et finalement commercialisé à grande échelle par une société privée américaine, depuis les années 2000. C'est ce titre – et l'histoire symptomatique à laquelle il se réfère – qu'a choisi de donner, à son dernier projet, l'artiste russe Petr Davydtchenko (1986), né à Arzamas-16, une ville militaire fermée de Russie, et montré une première fois en Belgique lors de l'exposition *Us or Chaos*. A cette occasion, il avait présenté une installation vidéo qui documentait son mode de vie en marge du système où, refusant de tuer quoi que ce soit pour vivre, il se nourrissait exclusivement de fruits tombés, de légumes abandonnés et d'animaux morts, retrouvés le long des routes.

Lorsque s'est déclenchée la pandémie de COVID-19, Davydtchenko s'est interrogé sur le rôle d'un artiste face à une telle catastrophe. Sa réponse a alors été de consacrer toute son énergie et son imagination à la recherche d'un vaccin, qui serait gratuit et libre de droits, libéré de tout brevet ; à l'inverse de ceux des multinationales pharmaceutiques. En ce sens, son vaccin idéal serait, pour lui, un vaccin agissant *“non seulement contre le coronavirus, mais également contre la cupidité des groupes d'actionnaires régissant les grandes entreprises pharmaceutiques.”*

Et l'artiste de poursuivre sa réflexion : *“La crise mondiale liée à la pandémie de COVID-19 a mis à nu les inégalités dans la société libérale capitaliste. Les populations les plus pauvres et les minorités sont plus exposées à la contagion et sont touchées de manière disproportionnée par la maladie, tandis que les plus riches multiplient leurs richesses. Les gouvernements du monde entier ont engagé des centaines de millions d'argent des contribuables pour trouver un remède au COVID-19. Mais, malgré ces interventions publiques, des multinationales telles que Pfizer ou GSK ont refusé de participer à une proposition de l'Organisation Mondiale de la Santé qui garantirait que les médicaments contre le COVID-19 seraient sans brevet et distribués équitablement à ceux qui en ont besoin. Le PDG de Pfizer, Albert Bourla, a qualifié cette initiative de 'non-sens'. Les gouvernements britannique et américain ont également rejeté les tentatives de l'OMS de créer un 'pool mondial de brevets' qui, selon le directeur général de l'OMS, aurait pu fournir un accès équitable aux technologies vitales dans le monde.”*

Travaillant avec des scientifiques, épluchant les rapports médicaux de l'OMS, rencontrant des victimes de la maladie dont certains de ses proches, il a cherché à donner forme à son projet utopique, n'hésitant pas à se frotter aux multinationales productrices de vaccins, au risque de censure sur Internet, de pressions en tout genre et de poursuites judiciaires pour exercice illégal de la médecine. Il a lui-même expérimenté ses vaccins jusqu'à poser un geste symbolique fort, lors d'une performance largement diffusée sur les réseaux sociaux où il mangeait intégralement une chauve-souris – désormais considérée comme l'origine indirecte de la pandémie – afin d'en "*ingérer les anticorps naturels*" et de dénoncer ainsi les monopoles détenus par les industries pharmaceutiques sur la production de vaccins brevetés, bien que nécessaires à l'humanité entière.

Avec des scientifiques qui l'ont ponctuellement aidé, notamment lors de ses expositions à Trevi, Palerme et Ljubljana, l'artiste a alors produit un vaccin personnel, à base notamment de propolis. La propolis est une matière résineuse fabriquée par les abeilles dont les vertus anti-infectieuses sont déjà exploitées par l'industrie pharmaceutique. Il a ainsi offert son vaccin à des personnes qui le souhaitent, notamment à Bergame, l'une des villes d'Italie parmi les plus touchées de la pandémie. Il en a également envoyé à des dirigeants politiques du monde entier. Ces performances ont toutes fait l'objet d'une documentation spécifique qui constitue la seule trace de ces différentes actions, menées en période de confinement.

Pour cette exposition, Petr Davydtchenko occupe une partie importante de la Grande Halle du BPS22 où il a déployé des éléments de son "laboratoire" et les reliquats de ses interventions précédentes : tables, combinaisons anti-sceptiques, vidéos de performances, etc. rassemblés dans une scénographie minimaliste qui rappelle l'asepsie des cliniques ou des laboratoires médicaux. La salle est rythmée par deux grandes peintures murales reprenant le logo du Parlement européen entouré de slogans volontaristes, comme "Driving Innovation across the Nation", "Science for a Better Life", "More Control, less Risk" ou "A Promise for Life".

Autant de slogans qui rappellent que, derrière l'urgence sanitaire et psychologique qui nous concerne tous individuellement, se (re)jouent également les enjeux de nos sociétés démocratiques : Jusqu'à quel point accepte-t-on de sacrifier nos droits pour assurer notre protection ? De quelle protection avons-nous réellement besoin ? Comment s'équilibrent les pouvoirs entre les gouvernements élus et les techniciens ? La souveraineté d'un Etat ou d'un groupe d'Etats est-elle compatible avec une dépendance industrielle sur des biens de première nécessité ? Un tel vaccin ne devrait-il pas être libre d'accès pour tous ? Les Etats qui ont investi des centaines de milliers d'euros dans la recherche d'un vaccin ne devraient-ils pas exiger qu'il soit considéré comme un bien commun ? D'une manière générale, pourquoi autorise-t-on la spéculation sur ces biens de première nécessité, comme la nourriture ou les médicaments, au risque d'en limiter voire d'en interdire l'accès à des milliers d'individus ? En d'autres termes : Peut-on tout commercialiser ou certaines matières devraient-elles échapper aux lois du marché ?

Autant de questions qui, comme bien d'autres, restent ouvertes mais que des mois de pandémie obligent à reposer avec acuité.

MERCI FACTEUR ! MAIL ART #2 : ERIC ADAM & BERNARD BOIGELOT

20.02 > 23.05.2021

Commissaire : Pierre-Olivier ROLLIN

Deuxième étape du cycle consacré au Mail Art en Belgique francophone, cette nouvelle exposition focalise sur la correspondance de deux artistes singuliers et très liés l'un à l'autre : Eric Adam et Bernard Boigelot. Une amitié entre deux *Mail artists* qui génère une abondante correspondance poétique, largement empreinte d'humour.

Si les artistes modernes du début du 20^e siècle ont régulièrement édité et utilisé des cartes postales illustrées, la paternité de ce que nous appelons "Mail Art" est traditionnellement attribuée à l'artiste américain Ray Johnson (1927-1995) avec la création de la New York Correspondance School, en 1962. Il s'agit alors d'utiliser la correspondance postale pour s'envoyer des lettres illustrées, des enveloppes caviardées, des dessins, des collages, des photographies, des objets, etc. Toutes les techniques sont autorisées pour personnaliser les envois – en particulier le détournement des attributs officiels des postes : timbres, cachets et enveloppes qui deviennent de véritables moyens d'expression – et en faire ainsi des créations uniques, partagées gratuitement, sans préoccupation mercantile. La Belgique n'y a pas échappé, avec

une production abondante à partir des années 70 qui, comme partout, s'est raréfiée à la fin des années 90 avec la standardisation des envois postaux et l'apparition d'Internet.

Le travail d'Éric Adam (1963, Rocourt) se développe autour de la gravure, de la micro-édition poétique et du Mail Art. Dans ce domaine, il a surtout privilégié des échanges dont la qualité poétique se dégage autant du contenu que d'une grande variété de contenants. Micro-éditeur, il entretient également des relations avec d'autres auteurs, multipliant les échanges littéraires et constituant par l'échange une importante collection de petites éditions ; lesquelles forment une sorte de "bibliothèque parallèle" au monde de l'édition standardisée. De ses autres échanges ressort une grande sensibilité qui se manifeste dans des réalisations délicates et drôles, souvent très soignées plastiquement.

Une forte amitié lie Adam à l'autre artiste présenté, Bernard Boigelot (1953, Namur) ; c'est ce qui explique l'importance qu'ils occupent l'un et l'autre dans leurs collections respectives. Leurs échanges mettent en évidence une autre caractéristique du Mail Art : la générosité. Acte gratuit, le Mail Art implique souvent un travail considérable pour concevoir un envoi qui n'a d'autre finalité qu'être offert à un correspondant, parfois inconnu. En attestent certaines créations, comme une baigneuse évoluant dans une piscine faite de perles bleues ou une série d'enveloppes gigognes invitant à être prestement ouvertes.

Bernard Boigelot a développé une pratique personnelle du Mail Art, à l'écart des grands rassemblements. Privilégiant des relations fortes avec ses correspondants, il a constitué une collection d'envois qui révèlent un profond sens de l'humour. Cela se remarque dans une série d'enveloppes dont l'adresse du destinataire est perturbée parce que les lettres sont à l'envers ou codées, voire remplacées par une carte géographique, etc. Il est également l'auteur de cette lettre-ruban, enfoncée dans une bouillote, qu'il a adressée à Eric Adam, mettant la Poste au défi d'assumer son slogan publicitaire de nouvel an : " Si la Poste le Vœux, la Poste le peut ! ". Le miracle de ces échanges tient au fait que tous les envois présentés sont arrivés chez leurs destinataires !

Parallèlement à ces échanges, Boigelot a développé une pratique qu'il appelle " Art postal " où il décline des anciens timbres belges. Ils sont découpés, roulés et recollés, parfois recomposés ou agrandis par sérigraphie pour reconstituer une image colorée et exposée du jeune roi Baudouin. Loin de la rigueur des philatélistes se décline ainsi une œuvre singulière qui n'est pas exempte de réminiscences de l'enfance.

LE PETIT MUSEE

DEDANS ET DEHORS...!?

Le Petit Musée est un espace didactique, au sein du BPS22, où les œuvres sont présentées à hauteur de regard d'enfants. Ceux-ci peuvent y découvrir des pièces de la collection de la Province de Hainaut, choisies en fonction de thématiques actuelles. Cet espace invite à un dialogue entre les enfants et les œuvres, mais aussi entre les générations.

L'exposition aborde le rapport entre le dedans et le dehors, faisant écho aux longues semaines de confinement. L'abri – qu'il soit solide, léger, mobile, précaire ou permanent – est une préoccupation essentielle à travers le monde. Et s'il y a plusieurs manières de concevoir l'habitat, habiter revêt toujours une dimension existentielle.

Dedans et dehors...!? traite de la maison réelle et de la maison fantasmée, des différentes façons d'habiter un lieu et des liens que l'on entretient avec lui. Comment un espace brut se transforme-t-il peu à peu en lieu de vie ? Quelle partie de la maison habite-t-on le plus ? Comment la maison évolue en fonction des circonstances ? Quelles sont les émotions qui naissent dans les différents espaces ? Et, parce qu'un chez-soi c'est aussi l'environnement, l'exposition questionne ce qu'on projette sur l'extérieur lorsqu'on est forcé à rester à l'intérieur. Comment cette contrainte modifie notre rapport entre la maison et le monde extérieur ? Que voit-on de chez nous ? Que nous dit cette vue du monde ?

Aux côtés des œuvres de la collection, l'artiste Ania Lemin propose une installation sur le thème de l'abri. Elle est aussi l'illustratrice du guide du petit visiteur grâce auquel les enfants peuvent découvrir le Petit Musée de manière ludique.

Artistes : Priscilla BECCARI, Alain BORNAIN, Anne BOURGUIGNON, Isabelle CAMBIER, Magali CHAPITRE, Mehdi CLEMEUR, Gaston COMPÈRE, Nathalie D'ELIA, Arsène DETRY, Fernand GOMMAERTS, André LEFEBVRE, Ania LEMIN, Peter MARTENSEN, Claude PETIT, Giancarlo ROMEO.

- 01 Alain BORNAIN, *Exi t/ Exist*, 2010, néon
- 02 Claude PETIT, *Façade*, 1991, crayon sur papier
- 03 Arsène DETRY, *Lessive*, 1952, huile sur toile
- 04 Gaston COMPERE, *Sans titre*, sans date, encre de chine sur papier
- 05 Fernand GOMMAERTS, *Sans titre*, sans date, fusain sur papier
- 06 Priscilla BECCARI, *Enfant avec cage sur la tête*, s.d., encre de chine et écoline sur papier
- 07 Isabelle CAMBIER, *Sans titre (Maurage 94)*, 1994, photographie
- 08 André LEFEBVRE, *Au pays des merveilles "Anderlues"*, 2003, photographie couleur
- 09 Giancarlo ROMEO, *Travaux au BPS22 de mai à septembre*, 2000, photographie couleur
- 10 Nathalie D'ELIA, *Sans titre*, s.d., photographie sur papier
- 11 André LEFEBVRE, *Au pays des merveilles "Jurbise"*, 2003, photographie couleur
- 12 Laurent MOLET, *C'est presque l'amour*, 2019, collage sur papier
- 13 Mehdi CLEMEUR, *L'arbre aux fruits étranges*, 2000, cyanotype sur papier
- 14 Magali CHAPITRE, *Souvenirs envolés*, 1999, photographie sur aluminium
- 15 Magali CHAPITRE, *Rencontre Léa 1*, 1999, photographie sur aluminium
- 16 Anne BOURGUIGNON, *Portrait de famille 1*, 1995, photographie sur aluminium
- 17 Louis KALFF, *Lampe de table décorative sur pied*, 1970, Philips. Collection Philippe Diricq – BPS22
- 18 Peter MARTENSEN, *Sans titre*, 1988, huile sur toile
- 19 Ania LEMIN, *The bird inside*, 2019, technique mixte sur toile
- 20 Ania LEMIN, *Les kits maison*, 2015, installation
- 21 Ania LEMIN, *Textes et illustrations du livre "Même(s), M'aime(s), Différent(s) x Abri(s)"*, 2018, Impressions sur mdf et prints retravaillés
- 22 Ania LEMIN, *Sans*, 2018, installation
- 23 Ania LEMIN, *Abris, Ne pas oublier l'R*, 2017, Acrylique et collage sur triplex

Les bandes-son de l'exposition du Petit Musée ont été réalisées par Flavien GILLIÉ.

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

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 et 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)

Graphisme : heureux studio

PARTENAIRES

49 Nord Frac
6 Est Lorraine



uhoda

