

JEAN-PIERRE RANSONNET

↳ LIEUX ET LIENS (1972-1980)

JEAN-PIERRE POINT

IL Y A QUELQUE CHOSE DE BEAU
DANS LES OBJETS QUI NOUS ENTOURENT.

STAYIN' ALIVE

DISCOVER THE COLLECTIONS

MERCI FACTEUR !

MAIL ART #5

(GRAND) POSTE LIÉGEOISE
JACQUES CHARLIER, POL PIÉRART & JEAN SPIROUX

LE PETIT MUSÉE

L'ART MÉNAGER... !?

PROGRAMMATION 18.02 > 23.04.2023



GUIDE DU VISITEUR

SOMMAIRE

04

Salle Pierre Dupont
(rez-de-chaussée)

JEAN-PIERRE RANSONNET
& LIEUX ET LIENS (1972-1980)

10

Salle Pierre Dupont (1^{er} étage)

JEAN-PIERRE POINT
IL Y A QUELQUE CHOSE DE BEAU
DANS LES OBJETS QUI NOUS ENTOURENT.

16

Grande Halle

STAYIN' ALIVE
DISCOVER THE COLLECTIONS

28

Annexe

MERCI FACTEUR! MAIL ART #5
(GRAND) POSTE LIÉGEOISE
JACQUES CHARLIER, POL PIÉRART
& JEAN SPIROUX

30

Petit Musée

L'ART MÉNAGER... !?
Une proposition didactique de l'équipe
de médiation du BPS22

JEAN-PIERRE RANSONNET

& LIEUX ET LIENS

(1972-1980)

Salle
Pierre Dupont
rez-de-chaussée

Commissaire : Dorothee Duvivier

L'exposition s'ouvre sur une photographie de l'artiste enfant. Dans un jardin, un petit garçon porte une robe blanche et une coiffure de jeune page. Son visage est empreint de curiosité, de crainte et de malice. Écrit à la gouache, « l'interrogation » pose la question du chemin parcouru par l'artiste lorsqu'il commence à travailler, au début des années 1970, sur son village natal, Lierneux, ainsi que sur la mémoire des lieux et des liens qu'il y a créés dans son enfance : *À quoi sert-il d'évoquer un lieu, des souvenirs, des personnes... ? En quoi est-on aidé, est-ce nécessaire, doit-on s'en passer, est-ce une démarche justifiée et, plastiquement, comment en rendre compte ? [...] J'étais en recherche, tout simplement [...] Et donc, je repartais toujours de ce que je connaissais le plus intimement : ce que j'avais vécu, et ressenti. Le temps, la présence, l'absence, l'affection, la mort... Les émotions pures. Ce qui, au fond, est la base-même de la peinture, selon moi... Mais que je désirais exprimer autrement que par la peinture.*¹

Dès le début de ses études artistiques à Saint-Luc (1965-1968), à Liège, Jean-Pierre Ransonnet s'imprègne du climat avant-gardiste des années soixante et septante. Si l'après-guerre est marquée par le doute et la tentative de définition de l'existence, le monde plonge alors dans une euphorie économique : les médias de masse (radio, télévision, publicité, magazines, etc.) connaissent un développement fulgurant, le Pop Art s'internationalise et les procédés de reproduction photomécanique se généralisent. En réaction à cette société de consommation grandissante, Guy Debord combat l'endoctrinement et le fétichisme de la marchandise² ; Roland Barthes démonte les constructions idéologiques petites-bourgeoises de la société moderne³ et l'essor des sciences humaines se répand petit à petit dans la production artistique. Cette nouvelle ère post soixante-huitarde se recentre, par ailleurs, sur l'individu. Le récit personnel rétrospectif devient un genre littéraire à part ; le « Narrative Art » marque un retour à la narration en combinant photographie et texte ; Harald Szeeman rend célèbre l'expression « Mythologies individuelles » tout en ouvrant le champ de l'art à une profusion de formes esthétiques et une grande variété de démarches artistiques.

En 1972, visitant la Documenta V de Cassel, Jean-Pierre Ransonnet découvre les œuvres de Christian Boltanski et Jean Le Gac. Influencés par les sciences humaines, ces deux artistes français incarnent la tendance à une construction imaginaire de l'identité, à une quête de l'intime aux marges de la fiction, à l'ère des médias et de la facticité identitaire. Poussé par son ami pho-

topographe Guy Jungblut - qui vient d'ouvrir la galerie Yellow Now, à Liège - Jean-Pierre Ransonnet rejette la peinture, remplace le « e » de son nom par un « a » et entame ses premières recherches sur les traces mnésiques : *Je change le nom du père comme dirait Lacan. Je quitte mes parents, les amis, le village, je me marie, bref je quitte les lieux à partir desquels je vais pouvoir travailler, puisque je les ai quittés.*⁴

Avec les moyens pauvres dont il dispose, il commence à rédiger la liste des personnes connues de son village natal, Lierneux. Partant de ce qu'il connaît le plus intimement, les choses banales du vécu et de l'enfance, cet exercice de mémoire l'amène ensuite sur les lieux : la maison d'abord, les chemins et les rues de Lierneux, puis l'école, le terrain de foot, l'étang, le cimetière, le lieu-dit de la Pierre de la Falhotte et, plus tard, le voyage en train vers ce « retour au pays ».

Comme Roland Barthes, Michel Leiris ou Henry Miller, Jean-Pierre Ransonnet questionne le fractionnement de la mémoire et de la pensée. Il utilise la forme littéraire du fragment qui ramène au parcellaire - et donc au morcellement de l'être -, au dérisoire - et donc à l'universalité. Des surréalistes mais également du pataphysicien André Blavier et de l'oulipien Georges Perec, il tient le goût des jeux du langage. Quoiqu'il écrive, on ne peut s'empêcher d'être pris par l'enchaînement des mots, des lettres et même des sons.

La manière dont il trace les mots importe ici aussi. A la main, jamais à la machine, il fait un choix esthétique en opposition à la mécanisation des choses et à l'esthétique conceptuelle et administrative de l'époque. *Je ne vendais rien, ni photographie, ni tableau, je n'avais aucun succès. Et je m'en foutais ! [...] Je jouais avec les formes pour ne pas m'emmerder et pour éviter de tomber dans l'esthétique ou les pseudo-concepts théoriques qui fleurissaient un peu partout*⁵. De la même manière, ses clichés, en noir et blanc, sont instinctifs, amateurs, pris à l'aide d'un appareil standard. Si Jean-Pierre Ransonnet photographie les gens de sa génération qu'il rencontre à Liège lors de vernissages, chez des amis, à la librairie Hallart ou à la Fondation André Renard où il travaille alors, il n'est pas photographe mais peintre. La photographie lui sert uniquement de support à une recherche graphique ; elle est une manière de dire autrement – en relation avec le dessin, le texte et une certaine ironie – à une époque ouverte au mélange des modes d'expression.

En 1979, Jean-Pierre Ransonnet abandonne ses recherches photographiques et retourne à la peinture ; même si la lecture de *Roland Barthes par lui-même* et de *L'Âge d'homme* de Michel Leiris le conforte dans l'idée de publier ses souvenirs⁶. Souvent considérée comme une période de recherche, d'étape obligée ou de débuts incertains, la poétique mémorielle entreprise par Jean-Pierre Ransonnet entre 1972 et 1980 apparaît, aujourd'hui, des plus pertinentes et actuelles en regard d'un retour à la matérialité observé chez la jeune génération d'artistes plasticiens et en opposition aux images lissées et uniformisées de la révolution numérique du début du 21^e siècle.

¹ DELAUNOIS, Alain, *Conversation avec Jean-Pierre Ransonnet*, Gerpinnes, Éditions TANDEM, 2004, pp. 6-7.

² Guy Debord, *La Société du spectacle*, 1967.

³ Roland Barthes, *Mythologies*, 1957.

⁴ DELAUNOIS, Alain, *Jean-Pierre Ransonnet, les lieux, les liens*, Crisnée, Éditions Yellow Now, 2000, p.10.

⁵ Propos de Jean-Pierre Ransonnet recueillis par Georges Goosse lors de l'entrevue radiophonique « Curiosité », diffusée le 25 janvier 2023 sur RTC radio (Liège). Consultable en ligne.

⁶ Deux ans plus tard, il publie *Couverture*, aux Éditions Yellow Now, un recueil d'anecdotes, de faits remémorés, en dessins et phrases courtes, évoquant son enfance dans les Ardennes belges.

LES LIEUX

À travers l'anecdote et la mémoire, Jean-Pierre Ransonnet décrit – sans conceptualiser ni systématiser – le rapport physique et émotionnel qu'il a tissé avec les lieux, les objets, les situations et parfois même avec les odeurs. Ce rapport est empreint de superstition, de curiosité, de désir et de trouble dont l'enfance est le moment privilégié.

Le premier lieu des souvenirs est la maison. Il y a d'abord la cave où le père de Jean-Pierre Ransonnet, peintre en bâtiment, entrepose ses peintures et ses outils. Il dit la puanteur des couleurs et des vernis, les premiers essais de peinture avec des vieux pinceaux sur des catalogues de papiers peints, mais aussi les quelques bouteilles de bière vidées en cachette avec son cousin José. A l'opposé, le grenier est le lieu sombre où sont enfouis les secrets. En hiver, dans le noir, il se rappelle du vent qui siffle, du bruit de la pluie sur les petits carreaux et de l'odeur de la poussière.

De la maison, Jean-Pierre Ransonnet se souvient également l'odeur mortuaire des chrysanthèmes, à la Toussaint. Sa mère, qui tenait une boutique au village, épinglait sur chaque pot les noms des clients qui avaient réservé une fleur. Dans le salon et le couloir, la mort jonche le sol : « Petit cimetière dans la maison ».

Depuis la fenêtre de la chambre à coucher, du grenier ou de celle qui donne sur la rue de la gare, l'artiste énumère les vues, décrit le ciel, le temps et se remémore les discussions populaires. La météo est souvent le premier sujet de toutes les conversations, le plus banal. Outre la date, l'heure, le lieu, Jean-Pierre Ransonnet ajoute aux photographies des références populaires. Par exemple, lorsque le ciel est rose, « Saint-Nicolas fait des couques ». Jeux sur les nuages, les couleurs, le langage... René Magritte n'est pas très loin.

Plus loin, rue Doyard, dans le jardin des grands-parents maternels, la famille prend la pose. Jean-Pierre Ransonnet écrit y avoir passé les meilleures années de son enfance. Quatre photographies en noir et blanc servent un exercice de mémoire sur l'évolution du temps et des souvenirs. L'artiste analyse l'image, les personnes photographiées, la vue arrière, puis seulement les ombres, les noms, le temps, la disparition de certains éléments dans le souvenir jusqu'au moment où ne restent que les sensations.

D'autres lieux de vie sont présents. L'école primaire, que Jean-Pierre Ransonnet n'aimait pas beaucoup : les cours, la lecture, mais aussi la récré, les bagarres, les filles, les copains. Pour faire oublier ses mauvais résultats scolaires, Jean-Pierre Ransonnet se consacre au football ; ce qui le rend très populaire au village. Il restitue dans ses oeuvres l'ambiance des matchs, le mauvais état du terrain, les cris et les injures lancés depuis les gradins.

Situé au cœur de la Haute Ardenne, Lierneux comprend des forêts, des prairies et une rivière principale, La Lienne. Ces sites naturels accueillent les jeux (construction de digues, chasse aux libellules), les rendez-vous entre copains et les premiers ébats amoureux. De nombreux sentiers de promenade appellent la déambulation, le ressourcement et les réflexions sur le temps, la difficulté de l'être, la mort. Ces chemins mènent au cimetière, à la gare, à l'asile, à la Pierre de la

Falhotte, jusqu'à éloigner Jean-Pierre Ransonnet du centre de Lierneux. L'artiste aborde aussi le voyage et les trajets en train et en voiture pendant lesquels il se retourne pour prendre rapidement quelques photographies du paysage.

LES LIENS

Jean-Pierre Ransonnet lutte contre l'oubli en rédigeant la liste des noms des habitants de Lierneux qu'il a connus, des rencontres déterminantes, de celles et ceux qui l'ont fait vivre et font ce qui le constitue. Lorsqu'il n'est pas pris de listophilie, il caviarde, dans les pages du bottin téléphonique, les noms des habitants de Lierneux qui lui sont inconnus. Par cette méthode, il les efface de sa mémoire afin de ne conserver que les liens de ses souvenirs.

Œuvre de 252 photographies en noir et blanc, *Les Liens*, laisse plus de place à la part de jeu et de hasard. Jean-Pierre Ransonnet photographie, dans une pose banale, les personnes qu'il côtoie lors de vernissages, en vacances, en visite chez des amis ou encore sur ses lieux de travail. Il leur attribue ensuite le nom d'un habitant de Lierneux. Seuls les membres de sa famille conservent leur véritable identité.

LA PIERRE

Au centre de l'exposition, comme au centre de l'œuvre de Jean-Pierre Ransonnet, se trouve la Pierre de la Falhotte, au milieu de champs, qui dominant le village de Lierneux. Depuis des temps anciens, cet énorme bloc de roche s'accompagne de croyances et de légendes. Pour l'artiste, il est symbole de durée à travers les épreuves du temps. Il est avant tout le témoin de son premier rendez-vous amoureux.

Sur ces photographies de la pierre, Jean-Pierre Ransonnet griffonne quelques fois le ciel d'indications de temps et de durée. Il y ajoute quelques graffitis au pastel. Parfois, elle prend un visage humain. Les jeux de langage et de hasard sont fréquents autour de la Pierre de la Falhotte. Hors de toute logique, sans souci esthétique, Jean-Pierre Ransonnet intègre des mots qui sont des états émotionnels (l'absence, l'attente, l'amitié...) à des images photographiques de la pierre prises sous différents angles et à différentes distances.

Dans la série *Homme à la pierre*, l'artiste est photographié à côté de la pierre. Dans une seule et même position, toujours de dos, ou dans un dialogue entre son corps, la pierre, l'écriture et l'émotion du moment. Mimant, tout à tour, la présence, la banalité, la douleur, la nostalgie, le silence... il change, à chaque image, de position.

l'

Le « l' », tracé en écriture cursive, se retrouve dans tous les inventaires auxquels l'artiste est attaché : lieux, liens, Lierneux, la pierre, l'étang, l'arbre, l'être, l'autre, l'ailleurs, l'œuvre, l'école, l'église, l'asile, l'aide-mémoire, l'amitié, le temps, la mort, l'oubli, l'éternité, l'absolu, l'instant, l'alphabet, l'A, l'absence, l'attente, l'angoisse, l'été, l'abri, l'intime, l'érotisme, l'amour, l'abandon, l'existence...

Figure énigmatique, rébus conceptuel, énumération, symbole d'ouverture, premières lallations, forme ovale d'un visage... Le « l' » est toujours une minuscule. Minuscule à l'image de nos vies. *L'œuvre prend ainsi son sens dans ce qui paraît insignifiant : elle préserve de l'oubli des lieux et des liens que n'éclaire aucune gloire.*⁷

LA GUERRE

Jean-Pierre Ransonnet est né en 1944, dans la cave de ses grands-parents, durant les bombardements de la Seconde Guerre mondiale. Si l'artiste préfère rester discret sur cette période douloureuse, les allusions à la mort, à la perte, à la souffrance et aux horreurs de la guerre sont fréquentes dans son œuvre.

Série à double sens, *L'aide-mémoire* (laide mémoire) est consacrée à la guerre. Les œuvres oscillent entre fascination et répulsion, vie et mort, guerre et paix, passé et présent avec, en toile de fond, l'angoisse du temps qui passe. Les photographies d'images de télévision, en noir et blanc, montrent des chars, des prisonniers aux yeux révoltés et des corps maigres entassés. Par-dessus, des images colorées de fleurs et de natures mortes découpées dans des magazines d'art évoquent les médaillons funéraires et les couronnes de fleurs qui ornent les stèles du cimetière où Jean-Pierre Ransonnet a joué, enfant.

Rappelant la bande-dessinée ou la pellicule cinématographique, *Le Voyage en train* montre des vues prises depuis la fenêtre d'un train en marche. Sur ces images photographiées de la télévision, des coupures de presse pornographique et des extraits de film sont collés et quelques notes manuscrites évoquent les traces de la guerre et l'angoisse du temps qui passe.

LE SECRET

Teinté d'une douce mélancolie, *Le Secret* ferme l'exposition, rappelant que certains souvenirs restent flous, que certains recoins de la mémoire restent toujours dans l'ombre, que tout sujet est composé de fragments dont il y a toujours une part absente.

⁷ DOUTRELEAU, Martine, *Repères in Jean-Pierre Ransonnet. Une biographie, Crisnée*, Éditions Yellow Now, 2016, pp. 63-65.

JEAN-PIERRE POINT

Salle
Pierre Dupont
1^{er} étage

IL Y A QUELQUE CHOSE DE BEAU DANS LES OBJETS QUI NOUS ENTOURENT.

Commissaire : Pierre-Olivier Rollin

Jean-Pierre Point (Tournai, 1941 - Evre, 2023) s'est souvent défini comme un « enfant de Mai 68 ». En effet, après des études de sculpture à La Cambre (Bruxelles), le jeune artiste dont le travail sur pierre commence à être reconnu –notamment une œuvre pérenne au Musée du Sart Tilman, à Liège– est emporté par le bouillonnement de remises en question de l'époque : critique du monde artistique (fondé sur la marchandisation d'objets uniques) et de l'univers de ce que l'on appelait alors les « mass media », au sein duquel la radio et surtout la télévision prennent une place grandissante (diffusion massive de nouveaux modèles de comportements sociaux, notamment consuméristes via la publicité).

C'est l'époque où il découvre la sérigraphie, technique d'impression artistique qui lui permet de reproduire en série des photographies, de multiplier ce qu'il appelle des « images d'images » en les retravaillant subtilement. La sérigraphie lui permet de renoncer au caractère unique de l'œuvre d'art pour privilégier le multiple, tout en confondant original et copies, deux valeurs fondamentales du système économique de l'art.

Dans un entretien accordé à l'historien d'art Vincent Cartuyvels (publié aux Editions Tandem, en 2010), Jean-Pierre Point précise : « *Mon travail sérigraphique s'inscrit aussi dans ma réflexion sur le statut des originaux et des multiples dans notre consommation culturelle.* Certaines œuvres sont uniques et non-reproductibles ; cela veut dire pratiquement toute la peinture depuis Lascaux. Mais d'autres disciplines sont riches et vraies, tout en étant au départ des multiples : le cinéma, la musique, etc. Personne ne viendrait à dire : « J'ai été voir un " vrai " Fellini » ou, après un concert, « J'ai entendu un " vrai » Beethoven ». « *Multiple ou unique, le vrai problème est de distinguer une expression authentique d'un produit sans âme et d'éduquer à s'interroger sur ce problème.* »

Jean-Pierre Point participe alors d'un vaste mouvement de démocratisation de l'art qui secoue le monde occidental. Il joue au marchand ambulant dans les rues (avec un succès mitigé) ou placarde des affiches proposant ses sérigraphies à bas prix, en vente chez lui (avec un succès

toujours mitigé). Il dira plus tard de cette époque : *« J'espérais contourner ainsi le marché de l'art établi. Mais le public préfère acheter un poster d'artistes connus, comme Matisse ou Niki de Saint Phalle, plutôt que l'œuvre originale d'un inconnu. Il faut d'abord être un artiste célèbre avant que le public ait envie d'acheter les reproductions, même médiocres, de ton travail. »*

DE LA QUADRICHROMIE À UNE POLYCHROMIE

Autre élément important : les images reproduites dans les journaux, les revues imprimées, la télévision ou la photographie (y compris la photographie numérique d'aujourd'hui) le sont par juxtaposition de points de couleurs différentes. C'est la proximité des points, soit visibles à l'œil nu, comme parfois en sérigraphie, soit invisibles, comme les pixels qui aujourd'hui composent l'image numérique, qui donne la tonalité aux couleurs, selon la fameuse « loi du contraste simultané des couleurs », énoncée en 1839 par le chimiste français Michel-Eugène Chevreul (1786-1889). Selon les observations de ce dernier, lorsque deux couleurs sont juxtaposées, le cerveau opère la synthèse entre elles.

La sérigraphie fonctionne de la même manière mais elle est potentiellement plus riche que les médiums évoqués précédemment. En effet, ceux-ci ne fonctionnent que par quadrichromie, c'est-à-dire que l'ensemble des couleurs de la gamme chromatique est reproduit à partir du noir et de trois couleurs primaires (rouge, vert et bleu pour la télévision de l'époque ; cyan, magenta et jaune pour les imprimés) ; ce qui réduit invariablement les possibilités de nuances chromatiques. La sérigraphie peut, quant à elle, utiliser plusieurs couleurs, chacune dans de nombreuses tonalités, offrant ainsi un spectre chromatique bien plus étendu et donc mieux à même de reproduire la richesse colorée du monde qui nous entoure.

Dans plusieurs textes à vocation de manifeste, Jean-Pierre Point va dénoncer cet état de fait qu'il considère être un formatage visuel, appauvrissant le regard par des habitudes de perception assimilées inconsciemment. L'ensemble de sa pratique artistique sérigraphique va alors être une tentative pour inviter le regard à « découvrir » toutes les nuances chromatiques (et poétiques !) de la reproduction sérigraphique, n'hésitant pas à exploiter des couleurs impossibles à reproduire en quadrichromie. Ainsi, sous une sérigraphie montrée dans l'exposition, qui le représente dans son atelier aux murs couverts de ses œuvres, il écrit de son écriture cursive si caractéristique :

« Cette image est une sérigraphie dont les nuances sont obtenues par la combinaison de trois couleurs. C'est le principe appliqué pour la production et la reproduction de toutes les images en couleurs qui nous entourent : la photographie, la publicité, la télévision. En appliquant ce principe, j'ai découvert que chaque photographie peut éclater en une infinité de variations. Mon travail consiste à produire de telles variations, c'est-à-dire à imprimer, avec trois clichés, des centaines d'images différentes. »

Toutefois, Point ne se contente pas toujours de reproduire des images en multipliant leurs couches chromatiques. Il joue également des décalages ou des glissements afin d'affirmer la matérialité et la présence de son médium. Sa critique des reproductions médiatiques porte sur leur caractère uniforme et construit. En laissant apparent le processus de fabrication de ses images, il équilibre les relations entre le sujet représenté et les techniques de représentation.

ENTRE ÉCRITURE ET IMAGE

L'intérêt de Jean-Pierre Point pour les multiples ne pouvait que l'amener à s'intéresser aux affiches publicitaires et aux techniques de communication visuelle ou, pour être plus précis, aux relations qu'entretiennent l'écrit et le visuel. Souvent, l'écrit intervient dans ses compositions, sous forme de titres ou de phrases. Point privilégie alors son écriture cursive afin de générer un nouveau paradoxe qui interroge la nature de son médium : par opposition à l'écriture normalisée, l'écriture cursive apparaît comme une forme de l'expression individuelle ; écriture qui a d'ailleurs longtemps fait l'objet des interprétations psychologisantes par cette pseudo-science qu'est la graphologie. Une fois sérigraphiée, elle perd une partie de son unicité mais reste différente d'une écriture normalisée, telle que l'artiste l'utilise pour ses écrits théoriques.

La question des rapports entre écriture et image, également caractéristique de l'art des années 70, a naturellement conduit Jean-Pierre Point vers le graphisme. Il a ainsi réalisé plusieurs affiches pour des manifestations culturelles comme des spectacles du Plan K, l'ouverture du Musée du Sart Tilman, etc. Il réalisera également plusieurs livres d'artistes et recueils de sérigraphies, travaillant ses couleurs de manière à les rendre impossibles à reproduire en quadrichromie.

ENTRE PUBLICITÉ ET INTIMITÉ

À plusieurs reprises, Jean-Pierre Point aura l'occasion d'occuper des espaces publicitaires. Ainsi, en septembre 1974, il occupe trente panneaux, à Bruxelles, qu'il remplit d'une image reproduite en sérigraphie montrant une vue prise dans la rue. « *Il m'a semblé évident, expliquait-il plus tard, que la publicité était le grand art public de notre société marchande. Mais un art académique qui suit les codes de l'art pompier du XIXe siècle. Cela me paraissait dès lors être un emplacement de choix pour une grande sérigraphie qui représenterait la rue ou l'environnement urbain et n'aurait rien de commercial.* »

Quelques années plus tard, c'est un ciel chargé de nuages menaçants, dans une composition baroque où semblent se disputer masses sombres et rares éclaircies lumineuses, qui apparaît sur les murs de Bruxelles et de Bertrix. Intitulée *Belgique Chérie*, cette œuvre est alors considérée par son auteur comme « l'anti-Club Med » : Le célèbre club de vacances s'était alors fait connaître (et le fait toujours) par des affiches montrant des ciels saturés de bleus artificiels (comme les saturent aujourd'hui les appareils photos des smartphones). L'artiste lui oppose une noirceur constituée de nombreuses nuances de noir. Une version plus réduite, marouflée sur toile, est présentée dans l'expo.

C'est pourtant dans l'intérieur domestique de sa maison familiale que Jean-Pierre Point a puisé le plus souvent son inspiration. Ses sérigraphies montrent des scènes de vie quotidienne,

notamment avec ses enfants, saisissant des moments intimes, isolant des détails communs. Il développe une sensibilité particulière à son environnement dont il célèbre la beauté simple, trop souvent ignorée ou oubliée à force d'être trop côtoyée. Jouant subtilement des rapports de couleurs, usant d'une sensualité particulière aux matières, il produit des œuvres sérigraphiées qui apparaissent comme autant d'illuminations du quotidien.

La grande majorité des œuvres de l'exposition provient d'ailleurs de la maison où vivait Jean-Pierre Point. Elles y scandaient le rythme de la vie familiale. On comprend dès lors le titre de l'une de ses sérigraphies qui a donné celui de son exposition au BPS22 : *il y a quelque chose de beau dans les objets qui nous entourent.*

JEAN-PIERRE RANSONNET

JEAN-PIERRE POINT

ECHOS CONTEMPORAINS

Rassemblant une cinquantaine d'œuvres, s'étalant des années 70 aux années 2000, l'exposition de Jean-Pierre Point fait écho à celle de Jean-Pierre Ransonnet. Toutes deux témoignent de ce que l'on pourrait appeler un « réflexe de défense », commun à deux artistes (mais il y en eut bien d'autres à cette époque), face à la prolifération des images uniformes, rendue possible par le développement de nouveaux moyens de reproduction industrielle des images. L'un et l'autre participaient d'un mouvement plus vaste qui a vu les artistes opposer des formes de résistance (sérigraphie, retouches manuelles, inscriptions, filtres colorés, etc.) à l'uniformité des images diffusées par les médias.

Si ce phénomène nous apparaît aujourd'hui caractéristique des années 70, il n'en trouve pas moins un écho contemporain. En effet, à l'heure où les smartphones multiplient d'une manière exponentielle les possibilités de prises de vue et que les réseaux sociaux sont des canaux de diffusion comme il n'y en a jamais existé auparavant, de nombreux artistes développent des stratégies de mise à distance de ces images, privilégiant d'autres supports et les chargeant de nouvelles complexités ; soustrayant ainsi leur production à la consommation immédiate qui caractérise les incessants flux d'images. Diversifier afin de rendre la complexité du monde, plutôt qu'uniformiser et simplifier, exiger une attention plus soutenue plutôt que consommer rapidement avant de jeter, sont peut-être les recommandations actuelles que continuent à nous adresser ces deux artistes.

Pierre-Olivier Rollin, directeur du BPS22

STAYIN' ALIVE

Grande
Halle

DISCOVER THE COLLECTIONS

Commissaire : Pierre-Olivier Rollin

Qu'est-ce qui peut relier, à près d'un siècle d'écart, deux dandys aussi antinomiques que Paul Valéry (1871-1945) et Yves Adrien (1951)? Réponse: Une commune aversion pour le musée, considéré comme une nécropole! Pour le premier, écrivain, érudit touche-à-tout et exemple même du « héros intellectuel national » durant l'entre-deux-guerres, le musée tient du temple et du salon, du cimetière et de l'école... « *Une civilisation ni voluptueuse, ni raisonnable peut seule avoir édifié cette maison de l'incohérence. Je ne sais quoi d'insensé résulte de ce voisinage de visions mortes. Elles se jaloussent et se disputent le regard qui leur apporte l'existence.* » écrit-il, en 1923, dans *Le Problème des musées*. Pour le second, critique rock, écrivain, théoricien du punk et du post-punk, la question est sans appel: « *Musée n'est-il pas le mot le plus mort du monde? Si.* » L'Art n'y est alors que chose lugubre (*NovôVision. Les Confessions d'un cobaye du siècle*, 1980).

À contre-pied de ces idées mortifères, *Stayin' Alive. Discover the Collections* invite à découvrir les œuvres des collections du BPS22 pour en partager la vitalité et les lignes de force. Conçue comme une succession de petits segments formels, narratifs ou sémantiques, l'exposition favorise les relations entre les œuvres, les unes se répondant aux autres, s'enrichissant de leur coexistence mutuelle et déroulant leurs potentialités au gré des rapprochements proposés. A travers une quarantaine de peintures, installations, photographies, dessins ou vidéos, tirées des collections de la Province de Hainaut et du BPS22, pour la plupart jamais montrées, *Stayin' Alive. Discover the Collections* considère le musée comme un lieu essentiel de l'activation de l'art et de son partage avec le plus grand nombre.

Le titre de l'exposition, *Stayin' Alive*, repris du hit des Bee Gees, assume la référence au disco où la fièvre de la fête ne sert qu'à oublier, un temps, le désarroi et le désenchantement. Ainsi, derrière leur aspect parfois poétique, faussement festif ou séduisant, les œuvres abordent toujours des questionnements sociétaux actuels: migrations, nouvelles spiritualités, questionnements identitaires –notamment de genre–, métissages, épuisement économique, crise environnementale, etc.

CARLOS AIRES

TELEJOURNAL V

2019

Installation - assiettes en porcelaine. Collection Province de Hainaut (acquisition 2021)

Dans *Telejournal V*, Carlos Aires a extrait des images des journaux télévisés espagnols. L'artiste juxtapose différents portraits de soldats et nous montre divers objets relatifs à l'univers de la violence et de la mort : armes, crânes, visages masqués, soldats en train de monter la garde, de viser ou de tirer. Ces images chocs sont bordées d'un pourtour qui contraste avec la gravité des thèmes évoqués. Dénonçant ici les dérives de la guerre et le spectacle de l'information auquel les médias télévisés participent, *Telejournal V* mêle art et politique et révèle des vérités inconfortables. Aires porte un regard acerbe sur l'actualité, réduisant l'information à un simple support de décoration : des assiettes de porcelaine qui rappellent la céramique de Delft.

JACQUES CHARLIER

COURAGE TO THE LAST

2003

Huile sur toile. Collection BPS22 (acquisition 2019)

Courage to the Last (« Courage jusqu'au bout ») a été réalisée au moment de la fermeture d'un haut-fourneau, près de Liège, par Arcelor. Cette fermeture correspond à un plan de restructuration, annoncé en 2003, qui visait à fermer progressivement plusieurs hauts-fourneaux en Belgique, en France et en Allemagne pour concentrer les investissements de la multinationale ailleurs. L'œuvre traite ainsi de la désindustrialisation de l'Europe, tout en jouant de son ambiguïté : l'industrie a nourri un imaginaire constitutif de l'identité de nos régions, que l'histoire de l'art a largement relayé, mais a été une activité extrêmement polluante et nocive, comme l'expriment les fumées qui se dégagent des cheminées.

CHLOÉ CLÉMENT

BETULA (1, 2 ET 3)

2020

Photographies. Collection BPS22 (acquisitions 2022)

Ces trois photographies sont issues de la série intitulée *Betula* qui tire son nom de la racine latine du mot « bouleau », un arbre présent sur les terrils appauvris par l'exploitation minière. Elle joue avec la lumière, les couleurs, le relief et capture les nuances chromatiques des terrils pour créer un univers fictionnel parallèle au nôtre, *Betula*, où vivraient des êtres qui interagiraient avec les rebuts que notre société industrielle produit sans cesse. Il y a dans ses clichés une certaine forme d'inquiétude et de gravité, un point de vue constamment en alerte. Ses photographies sont, à elles seules, une sorte d'avertissement quant à la menace qui pèse sur l'équilibre environnemental.

ARNAUD COHEN

HUNTING SEASON

2016

Bois calciné, néon. Collection Province de Hainaut (acquisition 2021)

Arnaud Cohen développe un art en lien avec les problématiques mémorielles et écologiques. *Hunting Season* («saison de la chasse»), est une cabane de fortune composée de volets intérieurs du 18^{ème} siècle, calcinés, provenant d'un hôtel particulier parisien. Entre les interstices des volets, une lueur bleutée apparaît discrètement : le mot «Rien» en néon, en écriture cursive, mot que Louis XVI inscrivit sur son carnet de chasse, le 14 juillet 1789. Sous des airs de vanité, cette œuvre dénonce trois choses : le repli sur soi du milieu artistique contemporain, la situation sociale actuelle et les égoïsmes individuels et collectifs à l'ère de la destruction de la planète. Ce «Rien» suggère l'idée que les classes dominantes actuelles semblent ignorer les problèmes du monde, préférant ne «Rien» voir. *Hunting Season* illustre donc subtilement cet instant où le chasseur ne sait pas encore qu'il est devenu la proie.

JACQUELINE DE JONG

NAUFRAGE EN MÉDITERRANÉE

2021

Huile sur toile. Collection Province de Hainaut (acquisition 2022)

L'œuvre de l'ex-membre de l'Internationale Situationniste, Jacqueline de Jong, confronte le spectateur à une réalité en lien avec les phénomènes migratoires actuels. À l'avant-plan de la composition, un fil barbelé en relief emprisonne les sujets représentés, associant le regardeur de manière quasi-physique à leur situation dramatique. Dans un registre expressionniste qu'elle affectionne depuis son plus jeune âge, l'artiste use de couleurs criardes afin de dépeindre ces corps à l'agonie, déformés, disloqués et enfermés dans l'encadrement de la représentation.

MARCIN DUDEK

BLACK STADIUM

2021

Technique mixte sur bois et aluminium. Collection Province de Hainaut (acquisition 2021)

Marcin Dudek traite du désenchantement, des désastres de la guerre civile et de la barbarie. *Black Stadium* («stade noir») est le nom attribué au principal stade de football de Raqqa (Syrie), en référence à la pierre sombre utilisée pour sa construction. Par la suite, ce stade est devenu le siège de l'organisation de l'État Islamique. Il a alors été transformé en prison, devenant un lieu de rétention des plus macabres. Dudek utilise ici des méthodes de *time-lapse* et d'imagerie aérienne pour représenter l'évolution de ce stade si particulier. Reliant l'univers sportif à celui de la guerre, il crée une constellation de carrés blancs qui rappelle les maisons syriennes. Les différents états de l'arène se chevauchent, le stade étant le témoin des aléas historiques les plus mortifères. L'utilisation de bandes brutes de ruban médical évoque le processus de guérison, métaphore des luttes de la région pour sa reconstruction.

ÉRIC DUYNKAERTS

CORBEAU, RENARD, ...

2007

Installation. Collection BPS22 (acquisition 2022)

Cette installation sur un cercle en aluminium matérialise, dans l'espace, l'enchaînement d'analogies de type «A est à B comme C est à D», et ainsi de suite. Au moment où l'enchaînement s'achève, il recommence à son point de départ. La boucle d'analogies fait s'enchaîner des objets, des formes et des figures variés. Tous ces éléments sont placés sur leur armature comme autant de notes de musique, donnant lieu à une sorte de partition plastique. On distingue le corbeau et son fromage, un portrait d'Andy Warhol et une boîte de soupe Campbell, Milou et son os, Bugs Bunny et sa carotte, Proust et sa madeleine, etc. ; autant d'objets hétéroclites et d'associations avec lesquels on est forcé de composer selon notre propre logique.

MOUNIR FATMI

WITHOUT HISTORY - OBSTACLES

2007

Installation - obstacles d'équitation. Collection Province de Hainaut (acquisition 2016)

À l'inverse de propositions directives, les projets de Mounir Fatmi posent toujours le visiteur comme un partenaire, libre de déconstruire et reconstruire lui-même ses modèles. Les barres de saut hippique placées au centre de l'exposition, sur lesquelles figurent des extraits de *L'Art de la Guerre* du stratège chinois Sun-Zi ou Sun Tzu (544-496 AC), sont une métaphore des obstacles de l'existence. Celles-ci s'autonomisent en tant que matériau plastique et servent à exprimer les rapports de l'individu à l'Histoire, à la société, à l'État ou à la nation. L'obstacle se définit peu à peu comme l'épreuve du réel et, par conséquent, comme ce qui mobilise la pensée et le corps des individus. Il devient par extension l'élément dont l'artiste se saisit et qu'il tente d'opposer au monde afin de le comprendre et d'y agir : à la fois moyen d'explorer le réel, échafaudage de théories, de réflexions et de sensations.

FRANCIS FEIDLER

ELASTIKKOMMUNIKATION MIT 20 HOLZBALKEN UND 4 FICHTENHEBEL

1992

Sculpture. Collection BPS22 (acquisition 2021. Provenance : atelier de l'artiste)

MORSCHHECK

1999

Huile sur toile. Collection BPS22 (acquisition 2021. Provenance : atelier de l'artiste)

En 1986, Francis Feidler a formulé le concept d'*Elastikommunikation* qui, rétrospectivement, traverse toute sa production : « *Mon but, explique-t-il, est de créer des situations dans lesquelles la communication entre l'œuvre et le spectateur atteint une certaine élasticité ; cette communication doit échapper à l'écueil des formules stéréotypées pour s'approprier tous les interstices laissés libres.* » Il suggère alors leur équilibre instable dans un état de tension permanente qui devient l'attribut de toutes les œuvres de l'artiste.

Elastikommunikation mit 20 Holzbalken und 4 Fichtenhebel fait partie de ses installations emblématiques. Elle est composée de seize poutres de bois dressées et tenues entre elles par quatre autres poutres, elles-mêmes fixées par deux par des fils d'acier. Les fils sont tendus avec des troncs de sapin utilisés comme leviers, selon une ancienne technique permettant de tendre les fils de clôtures. L'ensemble est instable car les leviers peuvent céder ou glisser, les poutres se désolidariser et tomber...

Morschheck fait partie d'une série de toiles qui représentent des paysages naturels dominés par des ciels tourmentés. Cette œuvre manifeste une tension, entre désir d'abandon romantique dans cette étendue et crainte diffuse d'un déchaînement des éléments prêts à éclater à tout instant. Effleurant les clichés du genre, notamment par la gamme chromatique, la technique picturale presque kitsch, l'artiste maîtrise sa peinture pour l'animer d'une certaine instabilité.

BARBARA SALOMÉ FELGENHAUER

LE BOIS

2020

DEVENIR

2020

Photographies marouflées sur aluminium. Collection BPS22 (acquisitions 2022)

En référence à l'ouvrage *Rêver l'obscur. Femmes, magie et politique* publié en 1982 par l'écrivaine et militante écoféministe Starhawk, les photographies de Barbara Salomé Felgenhauer, issues de son projet *J'ai rêvé l'obscur*, figent les manifestations du cosmos et de la terre. *Le bois* (2020) rend compte d'une volonté de produire une image «anthropofuge», où toute présence humaine demeure absente. À rebours d'une approche anthropocentrée des phénomènes physiques, l'artiste saisit les qualités visuelles, formelles et chromatiques de la nature – une nature toute en nuance qui agit sans cesse selon ses propres lois. L'artiste semble considérer la nature en termes de ressenti personnel et de conscientisation, le paysage se définissant d'abord – et avant tout – comme un espace perçu avec lequel une osmose doit être construite.

Devenir, autoportrait de l'artiste, alerte et condense en un regard toute la gravité du monde qui nous entoure. L'artiste se met ici en scène dans la peau d'une sorcière païenne. Aux confins du féminisme, du paganisme, de l'écologie et de la fiction, les photographies de Barbara Salomé Felgenhauer nous rappellent l'urgence de rétablir les liens d'équilibre entre l'homme, la femme et leur milieu naturel vital.

FELTEN-MASSINGER

IPANEMA II

02/07/2004

Sténopé collé sur aluminium. Collection BPS22 (acquisition 2018)

Cette photographie est issue du dispositif de la «Caravana Obscura» mis en place par le duo d'artistes Christine Felten et Véronique Massinger. Il fait référence à la «Camera Obscura», ancêtre de l'appareil photographique. Comme son nom l'indique, il s'agit d'une caravane de camping transformée en chambre noire géante et mobile, à l'intérieur de laquelle est disposé un papier photosensible (sténopé) sur lequel l'image vient lentement s'imprimer (plusieurs heures sont nécessaires en fonction de l'intensité lumineuse). Les paysages panoramiques de Felten-Massinger interrogent la notion de territoire, non pas pour garder une trace ou un souvenir, mais pour montrer le passage même du temps, la perte, l'oubli et l'effacement. Cette vue de la région d'Ipanema condense, en une image, la lumière d'une journée complète.

LIAM GILLICK

LAST DAY OF PRODUCTION

2007

Sculpture - aluminium peint et plexiglass coloré.

Collection Province de Hainaut (acquisition 2009)

Les œuvres de Liam Gillick s'inspirent généreusement du Minimalisme et du Modernisme (formes géométriques orthogonales autoportantes, matériaux usinés industriellement, autosuffisance, etc.) mais il en fait glisser le sens par des fictions narratives qui interrogent autant le système de l'art que les modes de production industrielle des démocraties libérales. *Last Day of Production* se présente comme le résultat de la dernière journée de production d'une usine qui s'apprête à fermer. Les ouvriers ont alors choisi de s'approprier leurs moyens de production afin de produire quelque chose de différent de ce qu'ils ont fait pendant des années : un objet non-fonctionnel, non-commercialisable, mais répondant – pour une fois – à leurs aspirations et désirs. L'artiste postule ainsi la possibilité d'une utopie postindustrielle.

FILIP MARKIEWICZ

FAKE PROTEST SONGS KARAOKE

2015

Installation. Collection Province de Hainaut (acquisition 2016)

EUROPA MACHT FREI

2015

Crayon sur papier. Collection Province de Hainaut (acquisition 2016)

Fake protest songs karaoke invite à chanter des succès sortis entre les années 70 et 90, avec boule à facettes, podium et micro : Madonna, *La Isla Bonita*; Scorpions, *The Wind of Change*; John Lennon, *Working Class Hero*; USA for Africa, *We are the World*; Sinéad O'Connor, *Nothing Compares 2 U*; Radiohead, *Creep*; Bonnie Tyler, *Total Eclipse of the Heart*. Le personnage sur l'écran de télévision est l'alter-ego de l'artiste : Raftside, un faux auteur-compositeur et une fausse rockstar. L'œuvre s'active en face du dessin *Europa macht frei* qui traite des difficultés et des dérives de nos démocraties – à commencer par l'Union Européenne – en matière de politiques sociale, financière et d'accueil des migrants. Elle évoque les soubresauts de l'Histoire et la tragédie du phénomène migratoire, une « vision » de notre monde actuel qui impose un temps d'arrêt. Ce dessin agit comme un véritable contrepoint au karaoké qui le jouxte. Jouant subtilement de l'anachronisme et des associations de sens, le propos des chansons interprétées par le « faux chanteur » prennent, dans ce cadre, une connotation plus politique et faussement contestataire.

ANITA MOLINERO

TINA

1998

Sculpture - matériaux trouvés. Collection Province de Hainaut (acquisition 2019)

Anita Molinero compose des œuvres à partir de rebuts trouvés. Elle accepte toute la brutalité de l'objet jeté pour ce qu'il est, sans essayer de le sacréaliser ou d'y ajouter une charge symbolique. Inquiétante, souvent agressive, son œuvre s'inscrit dans un registre urbain et industriel influencé par l'histoire de l'art et le cinéma de science-fiction. *TINA* est constituée d'une chaîne soudée et d'anneaux de rideau de douche semblant porter un vêtement féminin en peau animale. Elle évoque Aunty Entity, la dirigeante impitoyable d'une civilisation post-apocalyptique jouée par Tina Turner dans *Mad Max: Beyond Thunderdome*. Mais *TINA* est aussi l'acronyme de l'expression «There Is No Alternative» («Il n'y a pas d'autre choix»), utilisée, dans les années 80, pour imposer le libéralisme économique à l'échelle de la planète.

JOHAN MUYLE

WE DON'T KNOW HIM FROM EDEN

1998

Installation. Collection BPS22 (acquisition 2022. Provenance : atelier de l'artiste)

Cette installation animée est composée de plusieurs portraits exécutés par des *ciné-banners*, les anciens peintres d'affiches de cinéma, à Madras, en Inde. Réalisée pour la Biennale de Sao Paulo, en 1998, elle comprend en son centre un double portrait de l'artiste (homme et femme), inspiré d'un tableau peint par Le Dominiquin dans lequel on voit Adam désignant Ève du doigt, afin de se disculper. Utilisant des jeux de mots et des séquences sonores, l'œuvre invite à une remise en cause discrète des conventions d'autorité.

AIMÉ NTAKIYICA

VERBA VOLANT, SCRIPTA MANENT

2000

Installation – annuaires téléphoniques suspendus. Collection Province de Hainaut (acquisition 2000)

Verba volant, scripta manent emprunte son titre à la locution latine «*Les paroles s'envolent, les écrits restent*», proverbe antique qui invite à la prudence quant il s'agit de consigner par écrit des paroles prononcées. Toutefois, les écrits que montre l'œuvre d'Aimé Ntakyica ne sont que des annuaires de téléphone dont la fonction première est de permettre la discussion orale ! Cette œuvre s'inscrit dans la série des « Arbres à palabres », réalisée à la fin des années 90 par l'artiste, qui se voulaient des lieux de discussions et d'échanges interpersonnels. Métaphoriquement, l'installation évoque un envol d'oiseaux, comme une invitation à l'accomplissement individuel.

CLAUDE RUTAULT

AMZ N°80

1987-1991

Huile sur toile. Collection Province de Hainaut (acquisition 1991)

Claude Rutault est l'auteur d'une œuvre à la croisée de l'art conceptuel et de la peinture radicale. Fidèle au principe du « *Do it Yourself* » si cher aux années 70, il cherche avant tout à déjouer la notion d'œuvre d'art en la dépossédant de sa valeur d'objet, en désacralisant le geste artistique. L'artiste conçoit ses propositions autour de ce qu'il appelle des « définitions-méthodes », soit un protocole pour réaliser soi-même les œuvres de l'artiste. Dans *AMZ n°80*, outre que les sept toiles doivent être de la même couleur que le mur sur lequel elles sont accrochées, leur format est déterminé par la distance qui sépare l'atelier de l'artiste du lieu d'exposition et par le nombre de propriétaires d'œuvres de cette série. Avec humour, cette démarche désacralise la peinture en remettant en cause les principes qui la fondent : auteur, authenticité, facture, etc.

CINDY SHERMAN

UNTITLED #120, 1983

(tirage de 2022)

UNTITLED # 124, 1983

(tirage de 2022)

Photographies. Collection BPS22 (acquisition 2022. Provenance : Vanhaerents Art Collection)

Artiste connue pour se mettre en scène dans des stéréotypes véhiculés par le cinéma, la peinture et la photo de la société américaine, Cindy Sherman poursuit ici l'étude de l'identité féminine au travers de sa propre image travestie. La photographie est pour elle un dispositif à la fois artistique et critique : elle dénonce de façon frontale le triomphe de modèles qu'imposaient jadis la télévision et la mode (qui l'a beaucoup sollicitée au début des années 1980 – période au cours de laquelle ces deux photographies ont été réalisées) et qu'imposent aujourd'hui les réseaux sociaux. Sans jamais recourir à d'autres modèles qu'elle-même, elle se glisse dans la peau d'une femme qui semble atteinte de troubles psychiatriques. L'autre photographie la montre incarner une personne vêtue d'une tige violette, couleur longtemps associée à la pénitence et à l'affliction.

DOMINIQUE THIRION

***MONTAGNES (11), LE CHAMP DE BATAILLE (7), LES FILLES (5),
LA PANTHÈRE AU CARRÉ BLANC (1), PLEINE LUNE (4), CIAO (14), COUPLE (8),
FANTÔMAS (2), 2 (12), L'UN (17)***

2014

Huile sur toile. Collection Province de Hainaut (acquisitions 2015)

***JEU DE BILLES 01. COMBINAISON ALÉATOIRE EN 7 POINTS (10),
JEU DE BILLES 02. COMBINAISON ALÉATOIRE EN 7 POINTS (13),
JEU DE BILLES. COMBINAISON ALÉATOIRE EN 6 POINTS (6),
JEU DE BILLES. COMBINAISON ALÉATOIRE EN 8 POINTS (16)***

1994

Pastel sec sur fibre de verre encollée sur toile.

Collection Province de Hainaut (acquisitions 2015)

RICH BITCH (3), LA FLÈCHE BRISÉE (9), MAGIC OR MIRAGE ? (15)

2012

Huile sur toile. Collection Province de Hainaut (acquisitions 2015)

Dominique Thirion apprécie la liberté du geste que lui offre la peinture. Si l'artiste recourt régulièrement à une collection d'images pour ses peintures, elle privilégie avant tout l'expérience liée au lieu où elle peint. Ici, cette réalisation s'inscrit en partie dans l'abstraction gestuelle. Des formes géométriques jaillissent de fonds colorés. La dualité est également un aspect récurrent de son travail. Les images ou les idées à la base de ses œuvres agissent uniquement comme des impulsions que l'artiste transforme dans une recherche picturale à la fois spontanée et maîtrisée.

VALFRET (CYPRIEN MATHIEU)

SAUVAGE

2019

Illustrations originales du livre *Sauvage* - Edition FRMK 2021. Collection Province de Hainaut (acquisition 2020)

Avant d'être un livre édité par les éditions FREMOK, *Sauvage* est une série de petites peintures ; comme une multitude de moments, d'arrêts sur image qui, mis bout à bout, révèlent une longue prise de conscience : celle d'un CRS tiraillé entre ses pulsions contradictoires. Le CRS, identifiable par son équipement anti-émeute, apparaît vers 2014 dans les dessins de Valfret, à une époque où les troubles se généralisent un peu partout dans le monde (mouvement des Indignés, révolutions du Printemps arabe, émeutes en Grèce, etc.) et génèrent une présence de plus en plus massive de forces de sécurité. Il décide de contrer cette violence par davantage de douceur, de nature, et par des choses qui lui font du bien, et tente de repenser notre rapport à l'insurrection par la poésie et l'humour.

ERIK VAN LIESHOUT

SANS TITRE

2004

Dessin - technique mixte sur papier. Collection Province de Hainaut (acquisition 2015)

Profondément marqué par le contexte politique et social de son pays natal (les Pays-Bas), Erik van Lieshout met en lumière des problématiques qui taraudent notre monde contemporain. Avec une honnêteté brutale et une once d'impétuosité, il traite de questions fondamentales telles que l'immigration, l'exil, le racisme ou encore la lutte des classes. L'artiste s'inspire de photographies de manifestations extraites des *mass media*. Réalisée en 2004, cette œuvre traite des politiques populistes et nationalistes qui fracturent la société. D'un trait vif et vigoureux, son geste exacerbe la clameur de la foule. Cette œuvre est rehaussée de couleurs vives qui galvanisent la surface et amplifient l'effet de fureur qui émane de la représentation. Son geste franc confère à ses dessins une impression de mouvement qui restitue au spectateur l'atmosphère contestataire de l'événement évoqué. Ici, l'artiste a représenté deux individus, assis, en marge d'une manifestation agitée. Un membre du Ku Klux Klan figure à l'arrière-plan, rappelant que la lutte pour l'égalité doit se mener frontalement.

MARIE ZOLAMIAN

LES CRACS DES CHEVALIERS

2012

Installation - 1 dessin de l'artiste, 5 dessins d'enfants, enregistrement sonore en arabe (31:44 minutes). Collection BPS22 (acquisition 2023)

Le projet intitulé *Les Cracs des chevaliers* trouve son origine lors d'une performance réalisée à l'occasion de l'ouverture de la biennale Qalandya International (Palestine, 2012). À cette occasion, Marie Zolamian a rencontré, au château d'Abwein (village situé à 37 km au nord de Ramallah, en Palestine), six jeunes adolescents et enfants : Mou'az (12 ans), Mazin (10 ans), Nazir (10 ans et demi), Omar (10 ans et demi), Yassin (11 ans), Younis (12 ans) et Ahmad (ouvrier du château). Ces six jeunes se sont livrés à une visite guidée du château. L'artiste a enregistré leur récit et l'a restitué dans un film sans image, où seules se laissent entendre les voix (tandis que la traduction apparaît sur l'écran noir). Les jeunes livrent tour à tour des histoires où s'entrecroisent faits historiques et vécu personnel, mais aussi superstitions, mythes, rites ou anecdotes liées à l'occupation israélienne. Ce film est accompagné de dessins qui portent en eux la charge historique de ce lieu, de ses passages et de ses recoins mystérieux, et sont autant de portes d'entrée vers ce château invisible.

MERCI FACTEUR !

MAIL ART #5

(GRAND) POSTE LIÉGEOISE

JACQUES CHARLIER,
POL PIÉRART & JEAN SPIROUX

Commissaire : Pierre-Olivier Rollin

Clin d'œil à un bâtiment emblématique de la Cité Ardente, ce cinquième opus du cycle d'expositions consacrées au Mail art en Belgique francophone s'arrête sur la scène liégeoise ; assurément l'une des plus actives du royaume. L'occasion d'y recroiser quelques figures centrales du mouvement : Jacques Charlier, Pol Piérart et Jean Spiroux.

Grande personnalité belge, incarnant bien malgré lui une forme d'officialité au sein de cette sélection, Jacques Charlier (1939) a été rapidement en contact avec les avant-gardes internationales de son époque. Sans avoir le caractère systématique du Mail art, sa correspondance en dessine les contours et les enjeux : la générosité d'échanges entre artistes sur une même longueur d'onde et le besoin de faire partie d'une communauté d'aspiration. On y retrouve des signatures prestigieuses comme Sol LeWitt, Gilbert & George, Ben, Niele Toroni, etc.

Depuis ses débuts, Pol Piérart (1955) mêle écriture et peinture ou images, pour en dégager une forme de poésie du quotidien, empreinte à la fois de tendresse et d'ironie désabusée. C'est donc tout naturellement qu'il s'est adonné au Mail art, n'hésitant pas à détourner des cartes postales ou images reçues. Peut-être moins spontanée et moins aléatoire, sa contribution a souvent consisté à répondre à des invitations pour de nombreuses expositions thématiques.

Formé à l'atelier de peinture de l'Académie de Liège, Jean Spiroux (1938-2021) a renoncé à ce médium durant les années 80 pour s'adonner au Mail art. Cette pratique lui a alors offert une liberté nouvelle, une inventivité qui semblait avoir fini par lui faire défaut les pinceaux à la main. Agissant sous le pseudonyme de Société Anonyme, il a organisé plusieurs expositions importantes de Mail art en Belgique et à l'étranger. Il a été choisi pour réaliser, en collaboration avec le néerlandophone Guy Bleus, autre grande figure du Mail art en Belgique, le timbre dédié à la discipline qu'a édité la Poste belge, en 2003.

LE PETIT MUSÉE

Le Petit
Musée

L'ART MÉNAGER... !?

18.02 > 23.04 ET 20.05 > 27.08.2023



Le Petit Musée est un espace didactique 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.

Au travers de pièces glanées dans la collection de design industriel constituée par le designer belge Philippe Diricq, et acquise par le BPS22, le Petit Musée met cette fois en avant une réflexion sur le rôle du design dans notre vie quotidienne. Cette exposition parle du progrès et du confort que le design apporte, mais également des questionnements qu'il engendre tels que :

- L'évolution des objets qui nous entourent au quotidien a-t-elle, comme on le disait dans les années 60, contribué à la libération de la femme et quelle était la part genrée et sexiste des publicités qui annonçaient une révolution des tâches ménagères ?
- Quelle influence la forme et la couleur des objets peuvent-elles avoir sur nos usages de consommation ?
- Au regard des préoccupations écologiques que nous connaissons, comment les matériaux qui composent ces objets évoluent-ils et qu'est-ce que l'obsolescence programmée ?
- Quelle histoire nous raconte chaque objet à travers différentes générations ?

Cette proposition didactique dévoile ainsi les transformations sociales majeures qui se cachent derrière la petite histoire des arts ménagers.

Aux côtés des objets présentés, des reproductions d'affiches publicitaires et un poste de télévision diffusant des publicités illustrent les clichés de mise à l'époque, tandis que des travaux d'étudiants de première année en Photographie de l'ESA Saint-Luc Liège mettent en scène, dans différentes situations, des objets de la collection de design.

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

TARIFS :

6€ / seniors : 4€ / étudiants et demandeurs d'emploi : 3€ / -12 ans : gratuit
Groupes de minimum 10 personnes : 4€ / personne
Guides : 50€ ou 60€ (week-end) par groupe de 15 personnes maximum.

Gratuit pour les écoles et les associations (visite + atelier) sur réservation préalable.
Découvrez toutes nos activités de médiation sur bps22.be/activites

WEB APPLICATION disponible sur guide.bps22.be

 bps22.be

 guide.bps22.be

 facebook.com/bps22.charleroi

 [@bps22.charleroi](https://instagram.com/bps22.charleroi)

Graphisme : heureux studio

BP
S²²

MUSÉE D'ART
DE LA PROVINCE
DE HAINAUT

BOULEVARD SOLVAY, 22
6000 CHARLEROI
BELGIQUE

BPS22.BE