

The Power of the Avant- Garde

*Now
and Then*

Palais des Beaux-Arts, Bruxelles
29 Septembre 2016–22 Janvier 2017

FR

Guide du visiteur

The Power of the Avant-garde prend place dans une série d'expositions montées par BOZAR en 2016 et consacrées à la signification et aux suites de l'avant-garde. Elle est dans le droit fil de *Theo van Doesburg. Une nouvelle expression de la vie, de l'art et de la technologie* (printemps 2016). Theo van Doesburg est surtout resté dans la postérité en tant que théoricien et promoteur du mouvement *De Stijl*. Il croyait en la communauté entre les différentes formes d'art et il se promenait à Weimar lors des débuts du Bauhaus, un épisode historique sur lequel se conclut *The Power of the Avant-garde*. L'exposition itinérante *Facing the Future. Art in Europe 1945–68* (2016/2017 – Bruxelles, Karlsruhe, Moscou) fait le point de la situation, à mi-chemin entre l'avant-garde historique et l'époque contemporaine. La Seconde Guerre mondiale a remis les compteurs à zéro. Dans toute l'Europe, de nouvelles tendances ont vu le jour. Outre le fait de revenir aux pionniers de l'art abstrait, elles ont sensiblement élargi la définition de l'art et ouvert la porte au *pop art* et à l'art conceptuel. La Guerre froide a bien moins rafraîchi les relations artistiques entre l'Est et Ouest que ce que la propagande transatlantique ne laissait transparaître. L'exposition *PICASSO. SCULPTURES*, qui couvre la période de l'entre-deux-guerres, est le second moment fort de cet automne. Picasso en tête, l'art

occidental du XXe siècle explore les autres continents. Les sculptures de l'artiste espagnol entrent en dialogue avec ses peintures, ses céramiques et sa collection de sculptures africaines. L'avant-garde générera une interaction croissante entre les cultures. En 1954, le mouvement Gutai, très lié au groupe Zéro de Düsseldorf, est apparu à Kyoto et sera l'un des foyers de l'art performance. Il est d'ailleurs l'un des courants centraux de l'exposition *A Feverish Era in Japanese Art. Abstract Expressionism in the 1950s and 1960s* (BOZAR, automne 2017).

Introduction

L'exposition *The Power of the Avant-Garde* explore la notion d'avant-garde. Dans le domaine de l'art, le terme d'« avant-garde » est synonyme de rupture avec des traditions artistiques obsolètes et évoque le passage à une nouvelle compréhension de l'art, à l'aube d'un XX^e siècle marqué par une accélération sans précédent. À l'appui de quelque cent vingt œuvres, l'exposition de Bruxelles examine l'impact des mouvements de la modernité artistique jusqu'à l'époque contemporaine. Le concept de l'exposition intègre par ailleurs une contradiction inhérente à la notion même d'avant-garde qui en effet, appartient également au domaine militaire. Dans la conduite de la guerre comme dans le domaine de l'art, l'avant-garde ne porte pas la charge intégrale du combat, mais vise à des effets de longue durée au moyen de stratégies subtiles et intelligentes. La force de l'avant-garde n'apparaît qu'imperceptiblement sur la scène de l'histoire mondiale, mais produit aujourd'hui encore des effets décisifs. Rétrospectivement, force est de constater qu'elle déploie une influence considérable.

Dans le cadre d'une industrialisation qui empiète sur tous les domaines de la vie et qui voit l'avènement de la machine, l'expérience d'un monde qui change, lentement d'abord, puis de plus en plus rapidement, conduit les artistes à une

réorientation radicale. De nouveaux champs thématiques d'ordre apocalyptique ou prophétique appellent un nouveau langage formel. Les artistes deviennent de véritables sismographes, dont le regard kaléidoscopique capte des bouleversements jusque-là invisibles. Leur production artistique accompagne le processus de mutation sociale.

La structure sociale bourgeoise, autrefois solide, s'effondre. Ce qui était déjà fissuré avant la guerre est à présent complètement anéanti. Une fois la paix rétablie, le Bauhaus propose de construire une nouvelle société. Les innovations formelles comme l'abstraction et le simultanéisme, mais aussi et surtout le nouveau médium cinématographique en tant qu'œuvre d'art totale, font rayonner la puissance de l'avant-garde.

The Power of the Avant-Garde a pour objectif de cerner l'importance de l'avant-garde artistique en s'appuyant sur deux récits intimement liés.

1. Une vue d'ensemble ébauche le canon de l'avant-garde historique et de ses principaux centres de rayonnement. Au fil d'un parcours qui débute avec James Ensor et Edvard Munch, précurseurs encore enracinés dans le XIX^e siècle, on découvre notamment des mouvements comme l'expressionnisme allemand, le futurisme italien, le cubo-futurisme russe et, bien sûr, le Bauhaus, porteur d'un concept artistique inédit, idéologique, élaboré en vue de bâtir une société qui se veut

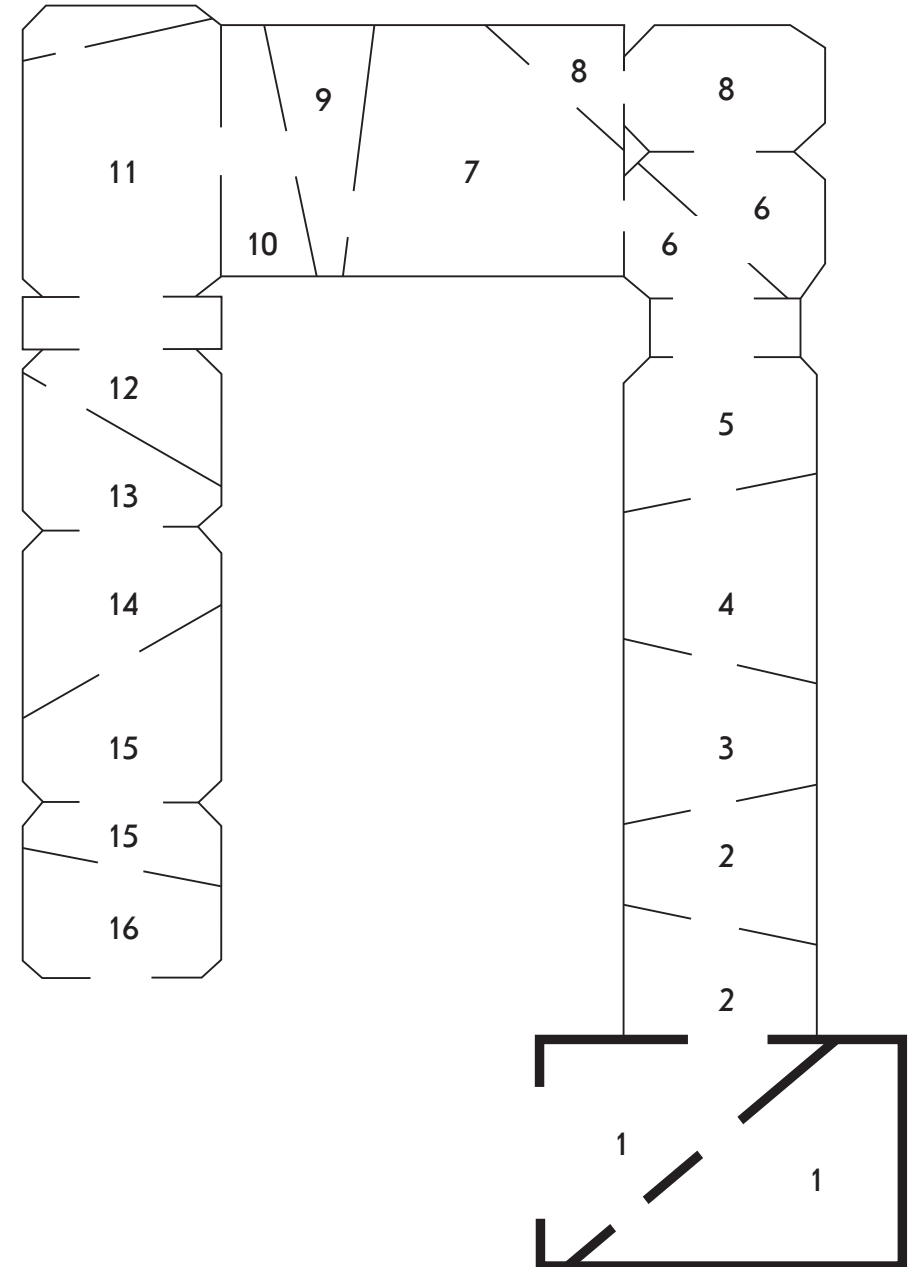
moderne. Indépendamment de leur diversité formelle, les mouvements de l'avant-garde ont en commun la dissolution, la rupture avec les traditions artistiques et la recherche active de nouvelles solutions formelles.

2. Tandems

Ce récit historique est régulièrement ponctué par le regard subjectif qu'un certain nombre d'artistes contemporains portent sur la modernité historique. Invités par le commissaire de l'exposition, ces artistes mettent leurs propres œuvres en dialogue avec des œuvres et des postures historiques, interrogeant ainsi la validité des idées artistiques de l'avant-garde pour la contemporanéité du XXI^e siècle.

* Toutes les citations d'artistes vivants que l'on trouve dans ce guide sont extraites du texte qu'ils ont écrit pour le catalogue de l'exposition. Le commissaire leur a demandé d'expliquer en quoi l'œuvre et/ou l'artiste de l'avant-garde historique choisi pour former un tandem sont encore pertinents et importants pour leur travail aujourd'hui.

1



01

Olafur Eliasson

(1967, Copenhague, DK ; vit et travaille à Berlin, DE et Copenhague)

Ventilateur

1997

En 1997, l'artiste Olafur Eliasson recevait le prix d'art de la Kunsthalle de Brême. Il venait de présenter son dernier travail, *Ventilateur*, un ready-made doté d'un mode d'action stupéfiant, calculé avec une grande précision. Il oscille grâce au vent, comme dépassé par les effets produits par sa fonction et est devenu le pendule de sa propre force incontrôlable, selon une trajectoire aléatoire dessinée dans l'air et par l'air. Sur la toile de fond d'un changement de climat dramatique, ce tourbillon mécanique devient le funeste présage d'une menace qui se rapproche.

L'art d'Olafur Eliasson est mêlé par son intérêt pour les notions de perception, de mouvement, d'expérience incarnée et de conscience de soi. Eliasson s'applique à tourner l'art vers la société. Ne se limitant pas aux musées et aux galeries, son travail s'adresse à tous grâce à ses projets architecturaux et à ses interventions dans l'espace public.

*'Ce qui me fascine tant dans *Femme marchant* d'Alexandre Archipenko, c'est que la sculpture offre au*

*public la possibilité de « terminer » l'œuvre. Elle nous encourage à devenir coproducteurs — lorsque nous nous déplaçons tout autour, nous percevons la sculpture dans son intégralité et cette perception progressive célèbre en quelque sorte le mouvement. Mon travail intitulé *Ventilateur* danse autour de la pièce et, par son mouvement, il définit l'espace. Il évoque l'air que nous tenons pour acquis, le sentiment d'un espace et, comme *Femme marchant*, *Ventilateur* rend l'espace tangible, il transforme l'espace négatif en un espace positif.'*

— Olafur Eliasson à propos de Alexandre Archipenko

02

Alexandre Archipenko

(1887, Kiev, UA — 1964, New York, US)

Femme marchant

1912

Aux yeux de l'avant-garde européenne, dans les années qui précèdent immédiatement la Première Guerre mondiale, l'Ukrainien Archipenko personifie l'audace révolutionnaire et la rupture avec les valeurs traditionnelles et ce, davantage que Brancusi ou Duchamp-Villon,

des sculpteurs alors peu remarqués. Archipenko lui-même date *Femme marchant* de 1912 et considère cette œuvre comme le grand tournant de sa carrière. Cette femme qui marche, s'appuyant sur ce qui semble être un parapluie fermé, est faite de cylindres et de cônes. L'espace pénètre la sculpture, non pas à travers les bras et les jambes, comme l'usage le demandait alors, mais précisément à travers les parties les plus essentielles du corps : le torse et la tête.

03

Gerhard Richter

(1932, Dresde, DE; vit et travaille à Cologne, DE)

48 Portraits

1972 (Édition de 1998)

En 1972, Gerhard Richter est le seul artiste à représenter la République fédérale d'Allemagne à la Biennale de Venise. Il peint une série de 48 portraits pour la salle centrale du pavillon d'exposition allemand. Il déclarera par la suite que ce projet, dans les cartons depuis bien longtemps, n'aurait pu trouver sa forme aboutie sans les conditions spécifiques imposées à Venise par le contexte architectural et historique.

Le pavillon allemand de la Biennale de Venise avait été transformé en 1938 dans le style néoclassique pour satisfaire aux contraintes esthé-

tiques imposées par les nazis, et comprenait, précédant l'entrée, un *pronaos* monumental et surdimensionné. Depuis les années 1970, ce parti pris idéologique a suscité de nombreuses réponses artistiques, notamment celles de Joseph Beuys en 1976 et de Georg Baselitz en 1980. Reste que l'artiste qui a interagi le plus radicalement avec le bâtiment a sans doute été le Germano-américain Hans Haacke qui, en 1993, fit briser en éclats le sol en marbre pour son installation *Germania*.

Gerhard Richter a trouvé une forme plus subtile de confrontation avec ce lieu historiquement chargé. Les *48 Portraits* qu'il a peints dans ce cadre particulier échappent à première vue à toute forme d'idéologie, de message et d'interprétation. L'artiste s'est laissé guider par des critères purement formels. Ses tableaux sont exécutés dans des tons gris d'après des photographies en noir et blanc de personnalités qui figurent dans des encyclopédies du fait de leurs réalisations scientifiques ou culturelles. Richter finira par réduire une première sélection de trois cents à quarante-huit personnes, dont l'identité ne semble plus jouer aucun rôle spécifique. De plus, il uniformise leur représentation en choisissant un cadrage identique pour chaque portrait, en évitant toute pose extravagante et tout motif vestimentaire criard et en veillant à obtenir partout un fond neutre, clair. Pour des raisons d'homogénéité, il renonce aussi à tout portrait de femme. C'est surtout cette décision qui plus tard lui

vaudra régulièrement des reproches, alors que l'accueil de l'époque n'avait rien relevé à ce sujet. Dans l'exposition, Richter présente ses *48 Portraits* sous la forme d'une longue frise installée juste au-dessus de la tête du spectateur. Pour ce qui est de l'ordre de présentation, il organise la séquence de telle façon que la direction des regards passe graduellement d'une représentation de profil à une représentation de face, pour finir à nouveau sur un profil.

Richter a fait tout ce qui était en son pouvoir pour rendre sa série de motifs aussi neutre, indifférente et égalisée que possible. De ce fait, les dimensions historique et politique de son cycle de peintures, qui à la fois nous fournit le portrait de plusieurs générations et illustre une histoire qui nous est familière, s'en trouvent voilées. Les quarante-huit personnalités ne sont pas toutes connues du spectateur, mais on sait que chacune a réalisé quelque chose d'exceptionnel dans son domaine. Gerhard Richter fait lui-même partie d'une génération qui a grandi sans père dans les années d'après-guerre et même plus tard, il n'a pu accepter le père comme modèle de référence. Le mutisme, l'aliénation, la critique et le rejet ont été les conséquences de ce conflit de générations. C'est en réaction à ce manque que Richter propose dans les *48 Portraits* d'autres modèles capables de fonder une identité. Dans une interview réalisée trois décennies plus tard, Richter déclare : « J'y verrais bien plutôt le problème du père.

C'est d'ailleurs un problème typiquement allemand de l'après-guerre : les pères manquaient, à bien des égards, ils étaient totalement absents ou marqués et avaient perdu leur statut, leur valeur. Cela génère une inquiétude et un manque d'assurance qui a sûrement contribué à me faire peindre ces 48 hommes. »

—Dietmar Elger

04

Avant-Garde militaire

La première salle fournit le prologue de ce récit proposé par l'exposition *The Power of the Avant-Garde*. L'accent porte ici sur la notion même d'avant-garde, ainsi que sur l'expérience de la violence au XX^e siècle. A l'origine, le terme « avant-garde » appartient au domaine militaire, où il désigne une troupe réduite, envoyée avant le gros des effectifs afin de ménager l'espace et le temps nécessaires aux réactions adéquates. A partir du début du XIX^e siècle, le terme est de plus en plus souvent utilisé pour qualifier des mouvements politiques qui s'entendent comme combattants et progressistes. Alors que la pratique de l'avant-garde militaire perd rapidement de son importance dans les tranchées de la Première Guerre mondiale, le terme se déve-

loppe parallèlement pour désigner des idées radicalement nouvelles dans les arts plastiques, l'architecture, la littérature et la musique.

Outre la requalification du terme d'avant-garde, la Première Guerre mondiale marque bien entendu d'autres tournants. A l'ère de la mécanisation et de l'industrialisation, cette Première Guerre étend considérablement l'échelle de son massacre, par ailleurs rendu anonyme et systématisé par la bureaucratie, à un degré jusqu'alors inconcevable. L'artillerie incarne le plus distinctement cette puissance de destruction : presque deux tiers de tous les soldats tués et blessés l'ont été suite à des tirs d'artillerie. Dans cette violente prééminence du matériel sur l'homme, la dynamique, l'accélération et le temps jouent un rôle décisif. Les armements sont produits à un rythme effréné et les nouvelles, transmises de plus en plus vite. En cas d'attaque aux grenades à gaz, la vie et la mort se jouent souvent à la seconde près. Le succès des opérations combinées de l'infanterie et de l'artillerie exige une synchronisation précise. L'avilissement de l'individu, transformé en « matériau humain » et la perte graduelle de tout ordre temporel et spatial conduisent à un déracinement psychosocial croissant. La perte des références familiales et l'accélération sans précédent de la violence sous toutes ses formes constituent l'une des raisons qui ont conduit à la fragmentation des sociétés civiles et politiques après la fin de la Première Guerre mondiale, et qui ont

finalement ouvert la voie à la seconde catastrophe du XX^e siècle.

La scénographie du prologue s'attache à décrire ce rapport entre l'expérience de la violence et la fragmentation socio-politique. Au centre de la salle, on peut voir l'explosion d'une grenade dans l'instant qui suit la détonation. Les éclats de différentes tailles sont suspendus à des fils de nylon invisibles et font l'effet d'une sculpture flottant dans l'espace. La mise en scène renvoie aux racines militaires de la notion d'avant-garde, à la puissance destructrice des armes, mais aussi aux formes d'expression artistiques de l'avant-garde, qui rompent radicalement avec l'ordre ancien, comme ce fut par exemple le cas du déconstructivisme. A côté de cette pièce sont également présentées une montre de gousset qu'un soldat allemand transforma en montre-bracelet — vraisemblablement en 1915 — pour pouvoir lire l'heure à son poignet, ainsi qu'une grenade. Le système de retardement « K.Z. 11 » est l'élément d'une grenade de fabrication allemande, ici découpée à des fins pédagogiques. Le détonateur pouvait être réglé à la seconde près pour que la grenade fasse tout son effet. Cette pièce est elle aussi représentative du diktat de la mesure du temps pendant la Première Guerre mondiale. Avec un peu d'imagination, sa forme peut aussi évoquer une sculpture du futurisme avant-gardiste.

—Matthias Rogg

2

Rodin, Ensor, Munch, Dumas, Odenbach: Fragmentation et transparence

C'est la représentation de torses isolés — autrement dit la sculpture comme fragment —, qui inaugure chez Auguste Rodin (1840-1917) « l'âge d'airain ». La société bourgeoise, avec sa structure et son ordre établi, commence à vaciller. Le sculpteur français renonce déjà à toute expression gestuelle avec le torse d'un *Homme qui marche* (1907) limité à la seule représentation du corps en mouvement. Avec *Main droite crispée*, il rend la tension et la fragilité humaine en se concentrant uniquement sur une main et un avant-bras tournés vers le haut.

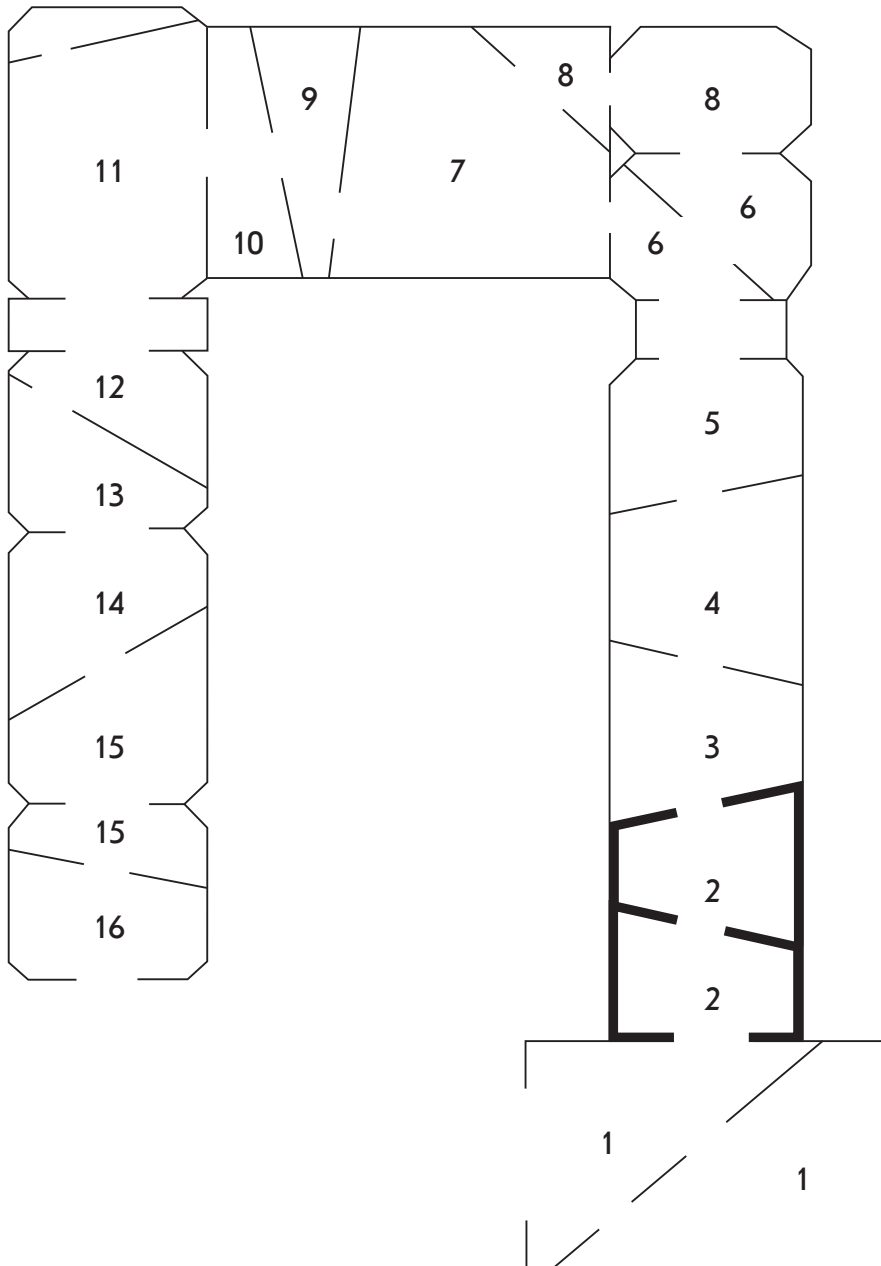
Les peintures de James Ensor (1860-1949) livrent une vision de la société où ses contemporains tentent de dissimuler sous divers masques et déguisements leur méchanceté et leur caractère petit-bourgeois.

Marcel Odenbach (né en 1953, Cologne, Allemagne) est attiré par la description que fait Ensor de la malice des hommes cachée sous leurs masques et déguisements. Dans ses œuvres réalisées sous forme de collages sur papier, l'artiste, surtout connu en Europe pour ses œuvres vidéo, ouvre une brèche dans la surface, la façade du motif, révélant ainsi

les strates sémantiques sous-jacentes. *Laissés et accrochés* s'inscrit dans la tradition des représentations de juges chez Ensor, Rouault et d'autres artistes.

Dans les tableaux qu'il peint à Christiania (Oslo) après 1924 et plus tard à Berlin, le peintre norvégien Edvard Munch (1863-1944) entre très tôt en conflit avec les règles académiques. Combattant solitaire par excellence, il deviendra par la suite le grand modèle de la modernité et un représentant majeur de l'avant-garde. La série lithographique *Alpha et Oméga* a vu le jour en 1909, au cours d'un séjour en clinique psychiatrique. Pour accompagner le portrait de Käte Perls, épouse du juriste, écrivain et futur marchand de tableaux Hugo Perls, Munch avait proposé le titre suivant: *La Madeleine repentante*. Le portrait peint à même la toile est développé à partir du dessin préliminaire en couleur des yeux, de la bouche et du nez. L'art de Munch réside aussi dans la caractérisation pénétrante et précise de la constitution psychique de son modèle, sans faire appel à des éléments de décor naturalistes.

Pour Marlene Dumas (née en 1953 au Cap, en Afrique du Sud) c'est la manière particulière du peintre, le mouvement dynamique des touches, qui la fascine et qui fait que la toile respire l'angoisse.



05

Marcel Odenbach

(1953, Cologne, DE ; vit et travaille à Düsseldorf, DE)

Laissés et accrochés 2013

Quatre robes de magistrats sont accrochées à un portant métallique. Dans le tiers inférieur de l'image, on note des coulures verticales d'encre rouge. En se rapprochant de l'œuvre, on discerne une série de rognures de papier qui complètent la garde-robe de la Cour fédérale de cassation de Karlsruhe en y ajoutant des extraits de documents historiques. Les douze intervalles qui séparent les crochets du portant présentent des photos en noir et blanc de procès célèbres de crimes nazis, comme celui d'Eichmann. En même temps, d'autres images découpées rappellent les simulacres de procès du III^e Reich. Ce travail a été inspiré à Odenbach par son activité de professeur à l'Académie des beaux-arts de Karlsruhe, d'où l'on jouit quotidiennement d'une vue sur la cour d'appel du Land. *Laissés et accrochés* s'inscrit dans le sillage direct d'œuvres antérieures qui traitent du travail de mémoire en République fédérale d'Allemagne.

'Pour un enfant de Cologne ayant grandi entre l'Église et le carnaval, il n'est peut-être pas tout à fait sur-

prenant que je sois tombé dans ma jeunesse sur James Ensor. Ce furent d'abord son style et son humour, plus tard aussi sa position critique, indépendante, voire politique, qui m'ont convaincu. L'espace vital d'Ensor était extrêmement restreint. S'il n'a guère quitté sa petite ville d'Ostende, les grands thèmes du XX^e siècle ont joué chez lui un rôle fondamental : l'Église, l'État, la Justice, la mort, etc. sont des sujets de réflexion récurrents dans ses peintures et ses dessins. Il se peut que la mer, le regard vers le lointain lui aient ouvert les yeux sur le monde. La maison de famille avec le magasin de souvenirs est devenue dans ses tableaux un véritable miroir de l'époque. Cela m'a donné du courage en tant qu'artiste ! Ensor m'a permis de comprendre que le fardeau autobiographique pouvait devenir un fonds riche, propre à nourrir un travail personnel.'

— Marcel Odenbach à propos de James Ensor

06

James Ensor

(1860, Ostende, BE — 1949, Ostende, BE)

L'Assassinat (1888)

Sorciers dans la bourrasque (1888)

Les Mauvais médecins (1895)

La gravure intitulée *L'Assassinat* décrit une scène terrifiante. Un homme couché sur une table se fait scier le bras. Son sang ruisselle dans un récipient. Autour de la victime, les quatre hommes qui arborent une allure orientale de fantaisie rappellent les médecins persans Iston, Pouffamatus, Cracozie et Transmouff, qui apparaissent sur une eau-forte homonyme de 1886. Cette œuvre a été inspirée par des histoires sanglantes écrites par un certain nombre d'auteurs, dont Edgar Allan Poe, Iwan Gilkin et Georges Eekhoud.

La gravure *Sorciers dans la bourrasque* est une illustration saisissante de l'univers fantastique de James Ensor. Au milieu d'une tempête, une étrange et énorme sorcière engendre à la chaîne de monstrueuses sorcières nues.

La gravure satirique *Les Mauvais médecins* de James Ensor tire son

origine de la peinture homonyme de 1892 (coll. Université libre de Bruxelles). La thématique se raccroche à une vieille tradition iconographique qui dépeint les médecins comme des charlatans et des personnages cupides, étroitement liés à la mort.

07

Marlene Dumas

(1953, Le Cap, ZA ; vit et travaille à Amsterdam, NL)

La Blonde, la brune et la femme noire 1992

Comme souvent dans l'œuvre novatrice de Marlene Dumas, c'est le corps féminin qui est le sujet du triptyque *La Blonde, la brune et la femme noire* (1992). Cette œuvre comprend trois tableaux montrant chacun un buste féminin, représenté à partir d'un point de vue quelque peu voyeuriste et suivant une composition à chaque fois identique. En utilisant pour les trois panneaux la même source photographique, à savoir un cliché de l'artiste elle-même, cette œuvre va au-delà des conventions de l'autoportrait : elle « évoque la politique de la couleur et la couleur des tableaux », ainsi que le déclare Dumas dans son livre de 1998 : *Sweet Nothings*. En abordant sur un même plan les stéréotypes picturaux et raciaux, cette œuvre critique

tout autant une histoire de l'art formée pour les hommes que l'actualité politique.

'Munch, c'est pour moi le modernisme et l'existentialisme, l'adieu au naturalisme. La subjectivité est privilégiée par rapport au réalisme. Le doute règne.

J'admire plus particulièrement Munch parce que chacun de ses coups de pinceau est visible.

Je suis très touchée par les thèmes que Munch aborde et exprime dans ses titres. Il est à la fois le patient et le thérapeute. Il est le peintre et le penseur.

Alpha et Oméga — un poème, une fable écrite et illustrée par Munch — est une œuvre très belle, très sensible. Il peint des histoires d'amour modernes, non seulement entre les hommes et les femmes, mais aussi entre la nature et nous. Les difficultés que nous éprouvons face à l'affection, à l'aliénation, à la mort. Regardez toute la tendresse qui émane de l'ours et d'Oméga lorsqu'ils se prennent dans les bras, regardez la description par Munch de ses yeux qui passent du bleu au noir lorsqu'elle observe son amant (ou ses amants). J'en suis même jalouse.

Oui, il comprend la nuit et ses ombres. Pourtant, ses œuvres sont lumineuses.'

— Marlene Dumas à propos
d' Edvard Munch

08

Edvard Munch

(1863, Ådalsbruk, NO —
1944, Oslo, NO)

Alpha et Oméga

1908-1909

L'album *Alpha et Oméga* voit le jour à Copenhague en 1909. Vingt-deux lithographies illustrent cette fable à travers laquelle Munch porte un regard ironique sur les sexes.

Oméga, compagne d'Alpha, trompe ce dernier avec différents animaux et elle donne ainsi naissance à une nouvelle espèce. Dans un accès de profond désespoir, Alpha finit par tuer Oméga. Les descendants d'Oméga et les êtres fabuleux mi-hommes, mi-bêtes lui font expier sa faute en le tuant à son tour.

Pour certaines feuilles de l'album, Munch s'est appuyé sur des études animalières réalisées au jardin zoologique de Copenhague pendant son séjour à la clinique. Depuis l'automne 1908, Munch était en effet suivi à la clinique du docteur Jacobson pour une profonde dépression.

3

Die Brücke et Der Blaue Reiter

Les groupes d'artistes Die Brücke et Der Blaue Reiter (Le Cavalier bleu) n'étaient pas identifiables à un style ou à une ligne formelle communs; ses membres à l'international et ses artistes associés partageaient en revanche une même exigence d'authenticité dans l'expression artistique et dans la pratique d'un art en phase avec la vie réelle et rejetaient de la même façon les conventions désuètes qui étaient propres aux académies et aux salons.

L'expérience du quotidien — la vie en atelier, la vie en communauté, la vie urbaine — fournit les motifs qu'ils fixent sur la toile, par touches rapides, dynamiques, à l'aide de couleurs pures et expressives. *Les baigneuses* de Heckel et la scène à portée existentielle de Schmidt-Rottluff *Conversation sur la mort* témoignent de cette recherche de l'essentiel. Kirchner formule la tendance progressiste et la revendication idéologique du groupe dans le manifeste publié en 1906 : « Avec la foi en l'évolution, en une nouvelle génération de créateurs et d'amateurs, nous en appelons à l'ensemble de la jeunesse. Et en tant que jeunesse porteuse de l'avenir, nous entendons nous donner une liberté de mouvement et de vie à l'égard de l'ancien pouvoir établi. Font partie de nos rangs tous ceux qui restituent de manière immédiate et non dénaturée ce qui les pousse à créer. »

Der Blaue Reiter (Le Cavalier bleu) se présente comme une association libre d'artistes internationaux. Au-delà du

premier cercle munichoïse constitué par Franz Marc et Vassily Kandinsky, l'on y trouve aussi Gabriele Münter, August Macke et Alexej von Jawlensky. Le nom très symbolique du groupe sert d'abord de titre aux publications et aux expositions organisées à partir de 1911 par Marc et Kandinsky, mais ne tarde pas à devenir le synonyme d'une peinture progressiste et d'une position artistique clairement définie.

Dans le texte théorique *Du Spirituel dans l'art* qu'il publie en 1911—12, Kandinsky avait déjà annoncé cette imprégnation du monde par le spirituel. Les artistes du groupe se voient eux-mêmes comme vivant à une époque de bouleversement social général, où un art régénéré, tel que *Formes colorées I* d'August Macke ou *Vache jaune et blanche devant des maisons* de Heinrich Campendonk — un art expressif produit en dehors des conventions formelles et détaché de la matérialité du sujet — devient la force motrice d'une ère spirituelle.

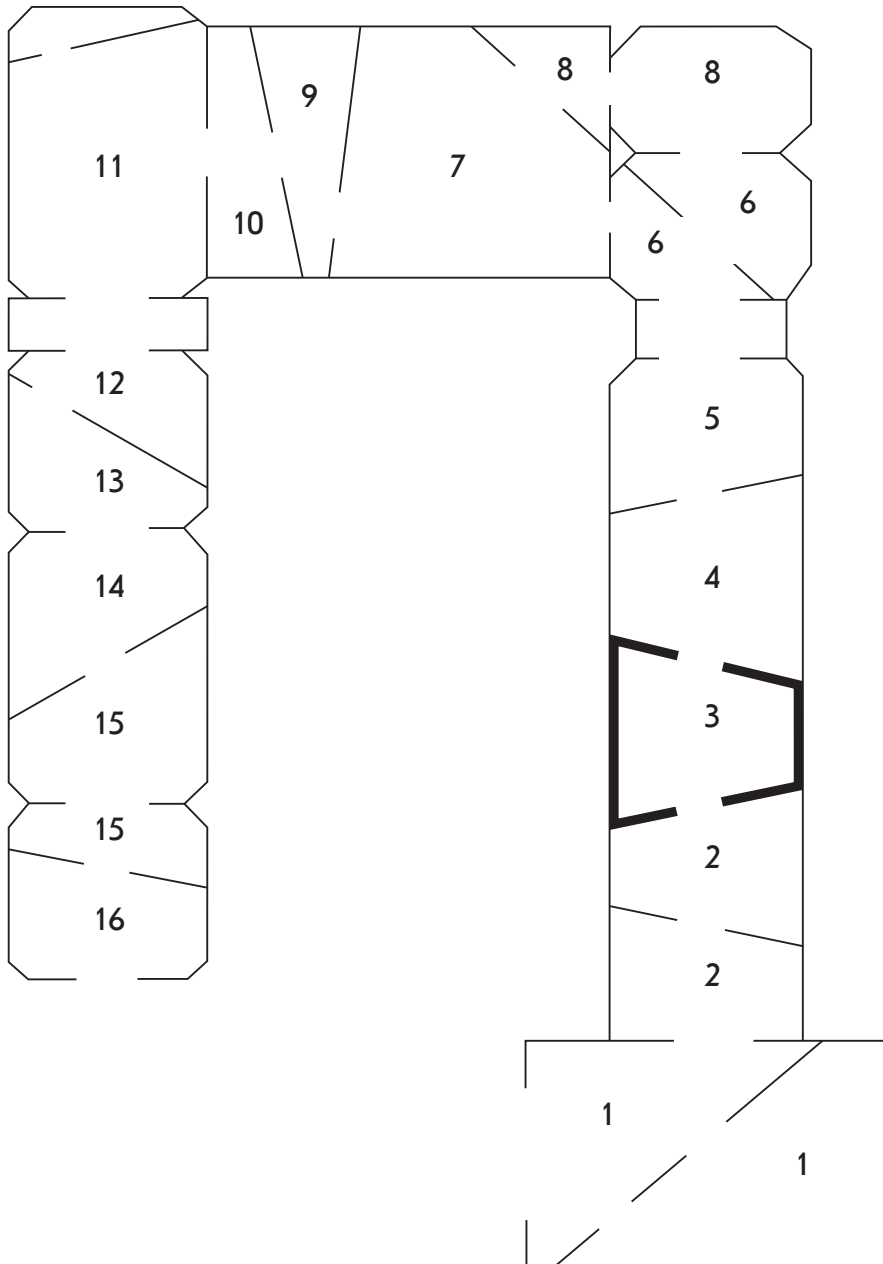
09

Emil Nolde

(1867, Nolde, DK — 1956, Seebüll, DE)

Fétiches
(Figures exotiques I)
1911

Au même titre que l'ensemble de l'avant-garde européenne antérieure



à la Première Guerre mondiale, Emil Nolde a été fasciné par les arts premiers et les arts non européens, qui ont de fait inspiré son travail. Lors de ses fréquentes visites au Musée ethnologique de Berlin, il réalisa de nombreuses esquisses, notamment des deux *kachinas* (esprits issus de certaines traditions amérindiennes) d'Amérique du Nord qui ont servi de base à son tableau *Fétiches*. Cette peinture de Nolde souligne la réduction formelle et chromatique des figures par une composition austère et plane.

10

Karl Schmidt-Rottluff

(1884, Rottluff, DE –
1976, Berlin, DE)

Conversation sur la mort 1920

Dans une pièce couleur rouge-brun plongée dans la pénombre, deux personnes s'entretiennent. Avec leur tête surdimensionnée, les deux figures présentent un type de monumentalité primitive qui trahit encore le modèle des sculptures africaine et polynésienne, que les artistes du groupe Die Brücke ont découvert vers 1905. Schmidt-Rottluff suit ici le schéma d'une œuvre peinte en 1912 par Erich Heckel, dans laquelle deux hommes conversent sous la figure

du Crucifié. Ce symbole chrétien est absent du tableau de Schmidt-Rottluff. L'on y trouve en revanche entre les têtes des interlocuteurs une forme jaune ovale où apparaît une grille noire. Sur le plan figuratif, cette forme doit sans doute s'interpréter comme étant celle d'une lampe ou d'une fenêtre éclairée par le soleil. Dans le contexte d'une conversation sur la fragilité de l'existence humaine, cette forme lumineuse peut aussi être comprise comme le signe d'une consolation dans l'au-delà. Dans une lettre du 28 août 1919 adressée à un ami, Schmidt-Rottluff évoquait « Tout ce supplice des années de guerre qui subsiste encore... ».

11

August Macke

(1887, Meschede, DE –
1914, Perthes-lès-Hurlus, FR)

La Cathédrale de Fribourg en Suisse 1914

August Macke peint cette composition au printemps 1914 pendant un séjour prolongé en Suisse, alors qu'il cherche à démarquer sa création artistique de celle des autres membres du Blaue Reiter – et surtout de Vassily Kandinsky et Franz Marc. Macke fonde son art sur l'impression immédiate de ce qu'il voit. Pour ce tableau,

Macke s'est appuyé sur des études réalisées à Fribourg. Dans cette vue inspirée par les principes de composition impressionnistes, le regard s'avance dans un espace imaginaire jusqu'à la tour de la cathédrale. La tour d'acier qui se dresse au milieu du tableau ne se trouve pas à Fribourg mais se réfère à certains détails de la série des *Tour Eiffel* de Robert Delaunay, que Macke admirait particulièrement. Reste que la palette retenue, avec ses tons bleus, gris, rouges et bruns, joue un tout autre rôle que chez Delaunay, qui combinait quant à lui des tons volontairement dissonants et sans rapport avec l'objet.

12

Gabriele Münter

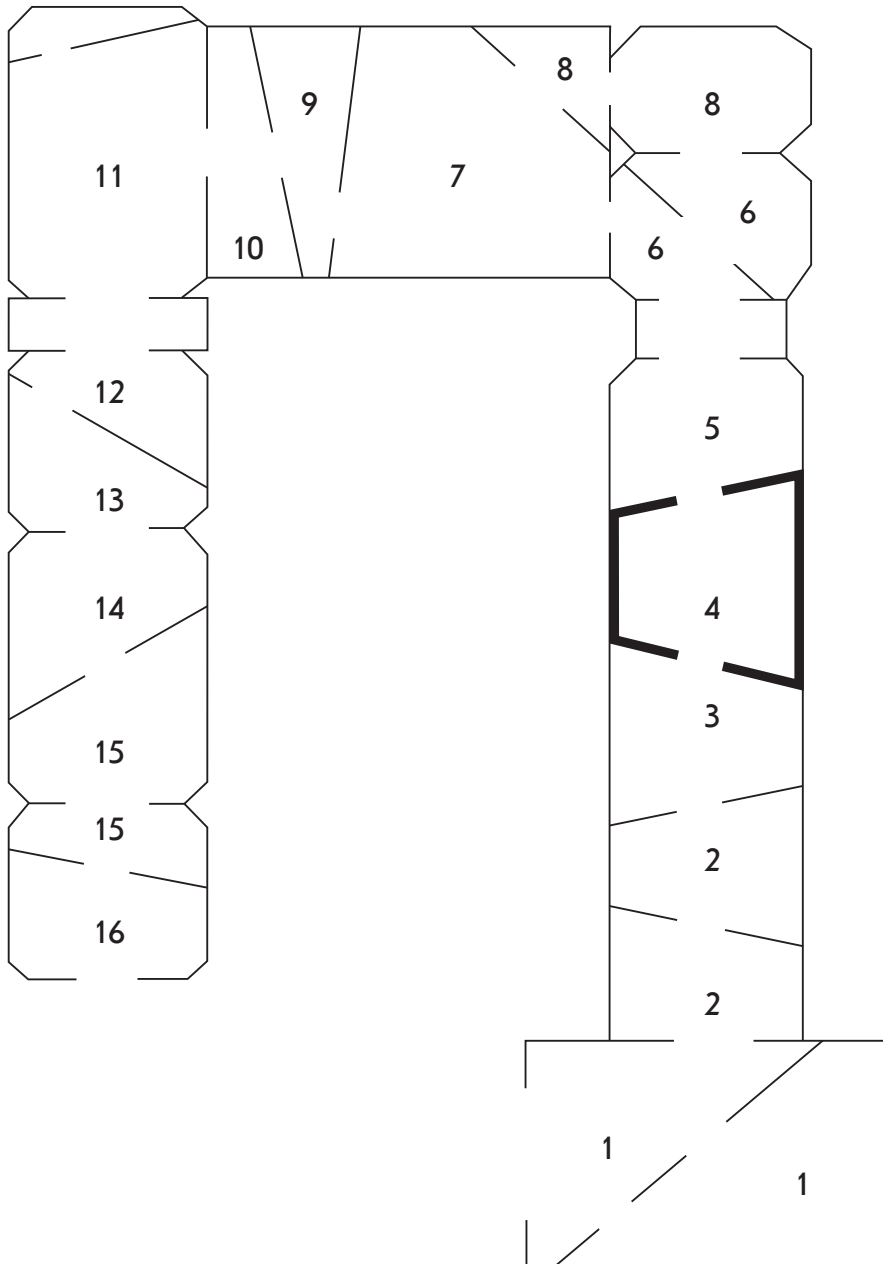
(1877, Berlin, DE –
1962, Murnau am Staffelsee, DE)

Masque noir dans un environnement rose ca. 1912

Gabriele Münter, cofondatrice du Blaue Reiter, fut par ailleurs la compagne de Vassily Kandinsky jusqu'en 1914. Ayant réalisé une série de tableaux de groupe dans le style de l'art folklorique religieux (1910-1911), série qui a apporté une contribution majeure à l'art du Blaue Reiter, son *Masque noir dans un environ-*

nement rose constitue sans doute sa première grande nature morte résolument « profane ». Plusieurs natures mortes de Münter présenteront par la suite des masques dans diverses configurations. Ici, un unique masque noir d'aspect vivant, fortement modelé et expressif, est disposé parmi des sacs et des tissus rose blanchâtre. Cette œuvre était apparemment importante pour Münter, qui choisit de la présenter au Salon d'Automne allemand organisé en 1913 par la galerie Der Sturm d'Herwath Walden.

4



Futurisme et Avant-Garde Russe

« Le Temps et l'Espace sont morts hier. Nous vivons déjà dans l'ère de l'absolu, puisque nous avons créé la vitesse, qui est éternelle et omniprésente. »

Telle est la profession de foi que proclame, dans son *Manifeste du futurisme*, Filippo Tommaso Marinetti, père spirituel du mouvement. En 1909 dans le quotidien conservateur *Le Figaro*, Marinetti ne se contente pas d'exiger sur un ton d'agitateur le rejet d'une culture désuète, il pose sa destruction comme condition de l'émergence d'une société moderne.

Une foi absolue dans le progrès et dans ses symptômes — machine, énergie et vitesse débridées, mais aussi agression et danger — voit le présent industrialisé comme une étape dans l'émergence d'un nouveau type d'humanité. La métropole — illustrée par les visions architecturales de Mario Chiattonne et Antonio Sant'Elia — devient le projet utopique de cette nouvelle société. La vie dans les grandes villes en pleine expansion impose les thèmes et les motifs d'un art conforme à son époque : l'industrie, la machine, la vitesse, les sociétés en pleine mutation, la violence, la guerre, l'anarchie, le nationalisme et la jeunesse, le tout réuni en une synthèse à laquelle l'art est censé donner vie. Des pulsations de la culture de masse figurées dans *La Danse de l'ours au Moulin Rouge* de Severini,

à la rébellion de forces sociales nouvelles, comme dans *La Révolte* de Russolo, les artistes futuristes dépeignent le mode de vie d'un présent paroxystique. Le dynamisme et la simultanéité deviennent les maîtres mots d'un langage visuel qui se fait l'écho de la réalité et du potentiel de l'homme nouveau, menant à une rupture nécessaire avec des principes esthétiques désuets. En vertu de cette nouvelle perception d'un monde marqué par l'accélération, la mobilité accrue et la simultanéité, et selon ce principe de fragmentation de l'espace et du temps, les futuristes se dissocient d'une représentation statique du monde. Les corps et les objets se dissolvent en lignes de forces qui les resituent dans la réalité environnante. Les corps s'étendent vers l'espace et la représentation propulse le réel dans un véritable tourbillon.

C'est surtout en Russie que les idées artistiques radicales venues d'Italie trouvent une forte résonance. Sous l'influence des évolutions qui se manifestent à Paris et à Milan, des groupes d'artistes progressistes constitués autour de figures clés comme Natalia Gontcharova, Mikhail Larionov et Kasimir Malevitch développent ce que l'on appelle le cubo-futurisme. Ils ne sont plus intéressés par la déconstruction purement analytique des formes, mais élaborent plutôt un fractionnement des corps, rayonnant dans un espace tridimensionnel.

Dans les deux grandes métropoles russes que sont Saint-Pétersbourg et Moscou, les avant-gardes

russes représentent aussi bien la vie technicisée et accélérée des centres urbains — machines, tramways (Malevitch, *Femme à l'arrêt de tram*, 1913) — que la réalité, perçue comme primitive, d'une population rurale encore largement ancrée dans le XIX^e siècle (Gontcharova, *Le Bain des chevaux*, 1911). Cette polarisation à l'œuvre dans la société de l'Empire russe — pauvreté, guerre et révolte d'un côté, technicisation accélérée et fusion de l'homme et de la machine de l'autre — résulte en une tension qui, en définitive, caractérise le *Zeitgeist* du début du XX^e siècle au sein de toute l'Europe.

13

Umberto Boccioni

(1882, Reggio Calabria, IT — 1916, Vérone, IT)

Formes uniques de la continuité dans l'espace

1913 (Fonte de 2004)

Peintre, sculpteur et théoricien, Umberto Boccioni a été le représentant le plus important du futurisme aux côtés de son instigateur, Filippo Tommaso Marinetti. *Formes uniques de la continuité dans l'espace* constitue son chef-d'œuvre sculptural, l'œuvre dans laquelle ses théories sur le dynamisme plastique lancées dans le *Mani-*

festé de la sculpture futuriste (1912) trouvent leur application la plus accomplie. Exécuté au début de l'année 1913, le plâtre original fut exposé en juin lors de l'exposition personnelle organisée par la galerie La Boétie à Paris. *L'Homme qui marche* d'Auguste Rodin, comme les photographies des athlètes en mouvement d'Eadweard Muybridge, ont fourni de solides modèles d'inspiration. Boccioni a néanmoins pris ses distances avec les formes du naturalisme descriptif, comme avec la reproduction cinématique du mouvement, pour privilégier une plus grande abstraction. Il en résulte une figure d'une force exceptionnelle, où les puissantes masses musculaires sont transfigurées par le dynamisme.

14

Gino Severini

(1883, Cortone, IT — 1966, Paris, FR)

La Danse de l'ours au Moulin Rouge

1913

Gino Severini était grand amateur de dancings, cabarets et théâtres de vaudeville parisiens comme le Moulin Rouge, le Tabarin, le Chat Noir et le Monico. *La Danse de l'ours au Moulin Rouge* évoque une danse importée des États-Unis en 1911, la *Grizzly Bear Dance*, dansée sur un air de ragtime et apportant un rythme,

un plaisir et une excitation inédits sur les pistes. Le « pas de l'ours » était plutôt fruste : des pas appuyés et des mouvements de côté produisaient une gestuelle balourde, en outre ponctuée par les cris de « Voilà l'ours ! ». Tout cela était tout à fait dans le goût du futuriste Severini. Au fond, il était à la recherche d'une « peinture totale » qui puisse donner forme aux impressions sensorielles, comme l'odorat, la chaleur, les sons, la vitesse, la dissolution de la masse. *La Danse de l'ours au Moulin Rouge* réduit le style à sa plus simple expression : une palette très réduite, une composition claire et un espace pictural univoque.

15

Kazimir Malevitch

(1879, Kiev, RU — 1935, Saint-Pétersbourg, RU)

Femme à l'arrêt de tram

1913

Kazimir Malevitch a étudié à l'École de peinture, de sculpture et d'architecture de Moscou. Il a connu une évolution rapide, délaissant l'impressionnisme et le symbolisme, absorbant le travail de Cézanne et de Matisse, avant de prendre une orientation cubiste. L'année 1913 a été cruciale pour lui, grâce à ses contacts avec les poètes futuristes qui préconisaient une

nouvelle poésie « transrationnelle », où les sons sont vidés de toute signification, une approche dont Malevitch aurait développé le versant pictural. Début 1914, lorsqu'est exposée sa *Femme à l'arrêt de tram* en même temps que le travail de Picasso et de Braque, lors de la quatrième exposition *Bubnovy Valet (Valet de carreau)*, il rejette toute forme de logique raisonnée, ne s'appuyant plus que sur l'intuition. Selon ses propres dires, il « sentait les surfaces monter en lui ». Ce sentiment l'a conduit en 1915 à un nouvel art, un art sans objet : le suprématisme.

16

Natalia Goncharova

(1881, Negaevo, RU — 1962, Paris, FR)

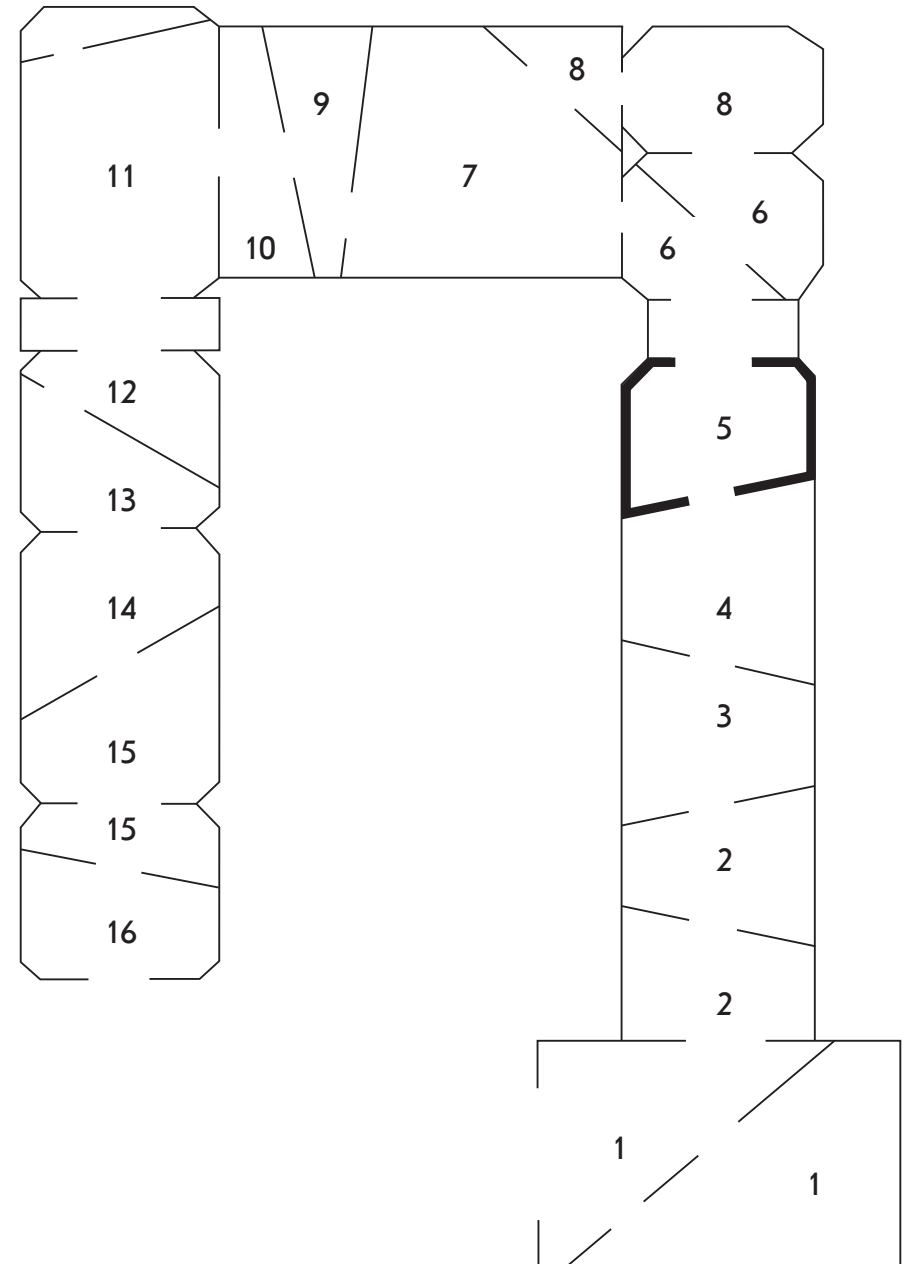
Le Bain des chevaux

1911

Le tableau *Le Bain des chevaux* fut présenté pour la première fois en 1912, lors de l'exposition *Queue d'âne*, parmi d'autres œuvres sur le thème du travail paysan. La sincérité avec laquelle l'artiste exprime ici ses sentiments rappelle les œuvres des maîtres anonymes de l'art *lubok* (artisanat folklorique russe), tout en la préservant par ailleurs des dangers de la stylisation, incompatible avec une création authentiquement artistique. Les artistes professionnels

utilisent des techniques inhérentes au style primitif, pour nourrir leur besoin de gaieté naïve et de joie des couleurs pures. Les figures des paysans de Gontcharova sont statiques, angulaires et maladroitement, tout en étant dotées d'une force et d'une énergie primitives.

5



Communication : Le fil est rompu John Baldessari, Jeff Wall, Franz Kafka

Les deux œuvres exposées, *Téléphone (pour Kafka)* (1991) de John Baldessari et *Odradek* (1994) de Jeff Wall, contiennent toutes deux une référence forte, mais quelque peu cryptée, à Franz Kafka. Max Brod, un ami proche de Franz Kafka, évoque l'intérêt littéraire de celui-ci : « Il rejetait tout ce qui sentait l'effet, l'intellectualisme, les créations artificielles de la pensée. Comme exemple de ce qui lui plaisait, Kafka citait un passage de Hofmannsthal : "L'odeur de pierres mouillées dans l'entrée d'une maison", puis se taisait longuement, sans rien ajouter, comme si cette divagation en apparence anodine parlait d'elle-même. » Cette citation pourrait servir d'indication pour l'*Odradek* de Jeff Wall.

Téléphone (pour Kafka) consiste en un montage de deux bouts de pellicules de films différents qui, assemblés, créent un nouveau récit. Le matériau de base dont se sert l'artiste établi à Los Angeles, sont les films rejetés par l'usine à rêves des studios hollywoodiens. Les extraits de films dénués de tout lien racontent une nouvelle histoire, induite par le titre de l'œuvre. Au centre se trouve le premier téléphone portable à l'as-

pect préhistorique, dont émane une atmosphère déplaisante reflétée dans les yeux écarquillés de « l'interlocuteur ».

Comme référence artistique, Baldessari a choisi Marcel Broodthaers. La vitrine de *La Signature de l'artiste* de 1972 trouve tout naturellement sa place au Palais des Beaux-Arts, autrefois si souvent fréquenté par l'artiste belge. Le chapeau noir et le carnet d'adresses (avec le numéro de téléphone de Kafka, en l'occurrence) célèbrent son identité.

Inspiré par la nouvelle de Kafka *Le souci du père de famille* (1917), Jeff Wall s'est rendu à Prague à la recherche de la mystérieuse entité dénommée Odradek. L'*Odradek* de Jeff Wall montre avec la plus méticuleuse exactitude une scène quotidienne, présentant dans un style en quelque sorte monumental un événement banal, mais non moins énigmatique et non élucidé : Où se cache Odradek ?

Ce que Baldessari a formulé en 1996 lors d'un entretien réalisé avec Hugh M. Davies dans le cadre d'une exposition à San Diego, s'applique à ces trois artistes (Franz Kafka, John Baldessari et Jeff Wall) : « Le but de l'art est de nous maintenir en perpétuel déséquilibre. »

17

John Baldessari

(1931, National City, US; vit et travaille à Santa Monica, US)

Téléphone (pour Kafka) 1991

Sur un vaste plan vierge, deux motifs découpés issus de l'imagerie cinématographique ont trouvé leur place : à gauche, une scène découpée en forme de boomerang montrant un homme et une femme dans une piscine ; dans le coin inférieur droit, une tête d'homme de profil apparentée à une photo d'identité. La tête de la bimbo aux seins mi-nus est coupée par le bord ; l'identité de l'homme est masquée par un cercle de couleur jaune. Lorsqu'on s'interroge sur le point commun entre les deux motifs, la réponse pourrait être : le vide, le mur blanc qui sert de support à l'œuvre, la distance. Au spectateur qui s'interroge, Baldessari fournit un petit indice pour une lecture possible avec le titre *Téléphone (pour Kafka)*. La surprise de l'homme aux yeux écarquillés est provoquée par la sonnerie du téléphone, par le télescopage entre l'usine à rêves hollywoodienne et les récits énigmatiques de Kafka.

'L'œuvre de Marcel Broodthaers m'a beaucoup influencé. Je l'ai ren-

contré. L'étendue et la diversité de son œuvre sont pour moi un modèle que je m'efforce de suivre.'

— John Baldessari à propos de Marcel Broodthaers

18

Marcel Broodthaers

(1924, Bruxelles, BE – 1976, Cologne, DE)

La signature de l'artiste 1972

En signant une œuvre, l'artiste la parachève, en certifie l'authenticité et atteste sa propre paternité. Depuis le début du XX^e siècle, la signature a aussi servi à conférer à l'œuvre d'art son statut en tant que telle. Dans cette œuvre, les éléments manuscrits de la signature sont remplacés par un arrangement d'objets qui chacun à leur manière renvoient à l'artiste. Le travail sur différents systèmes de signes caractérise tout l'œuvre de Broodthaers, qui fut d'abord actif comme auteur et poète et ne devint artiste plasticien qu'en 1964. *La Signature de l'artiste* ne renonce pas non plus totalement aux outils linguistiques. Sur la première page de son carnet d'adresses, Broodthaers a dressé et signé l'inventaire de la vitrine.

'Le rejet n'a pas d'existence sans ce qui semble être son opposé. Je pense donc qu'il est tout aussi valide de parler de réinventions et de redécouvertes, sans oublier de parler de préservations. Une partie des problèmes qui surgissent non seulement dans les années 1920, mais aussi dans les années 1820 ou même 1750, sont encore présents aujourd'hui, ils ne sont toujours pas résolus, nous nous débattons encore avec eux. C'est pour cela, je pense, qu'il m'a semblé légitime à un moment donné de revenir à la peinture de la vie moderne. Entre le moment où Baudelaire le pose comme programme et aujourd'hui, il existe une continuité qui est celle du capitalisme même. Tant de théories ont été élaborées quant à l'évolution du capitalisme ; il a changé mais il est toujours là, changé, renouvelé, sur le déclin et combattu par d'autres moyens. L'opposition au capitalisme et sa critique — tout ce qu'on qualifierait de « culture anticapitaliste » — sont également apparues et fondent le concept de modernisme et d'art moderne. J'ai l'impression de travailler dans et avec une dialectique du capitalisme et de l'anticapitalisme, lesquels ont tous deux une histoire ininterrompue au sein de la modernité, tout en étant la modernité.'

— Jeff Wall, Entretien avec T.J. Clark, Serge Guilbaut et Anne Wagner (1990), dans: Jeff Wall, eds. Thierry de Duve, Arielle Pelenc et Boris Groys, Phaidon Press, 1996.

19

Jeff Wall

(1946, Vancouver, CA ; vit et travaille à Vancouver)

Odradek, Táboritská 8, Prague, 18 July 1994

1994

En un lieu réel (au 8 de la rue Táboritská) et à un moment déterminé (le 18 juillet 1994), Jeff Wall a donné corps au contenu à la fois tangible et énigmatique du récit de Kafka « Le souci du père de famille », ainsi qu'à l'idée qu'il se fait de l'atmosphère du texte. Comme au cinéma ou au théâtre, sa photographie imbrique différents points de vue sur le lieu, l'époque et l'action. Passé et présent s'y superposent pour donner au texte une résonance sémantique ouverte. L'apparition d'Odradek se présente comme une perturbation sous la surface de notre quotidien. Dans l'image cinématographique de Jeff Wall, l'influence du subconscient, du caché, du refoulé sur notre conception et notre compréhension de la réalité, telle que Kafka l'a exprimée dans son texte, se traduit par une transition fluide entre le documentaire et la fiction, la lumière et l'ombre, la précision et le flou, le visible et le supposé.

20

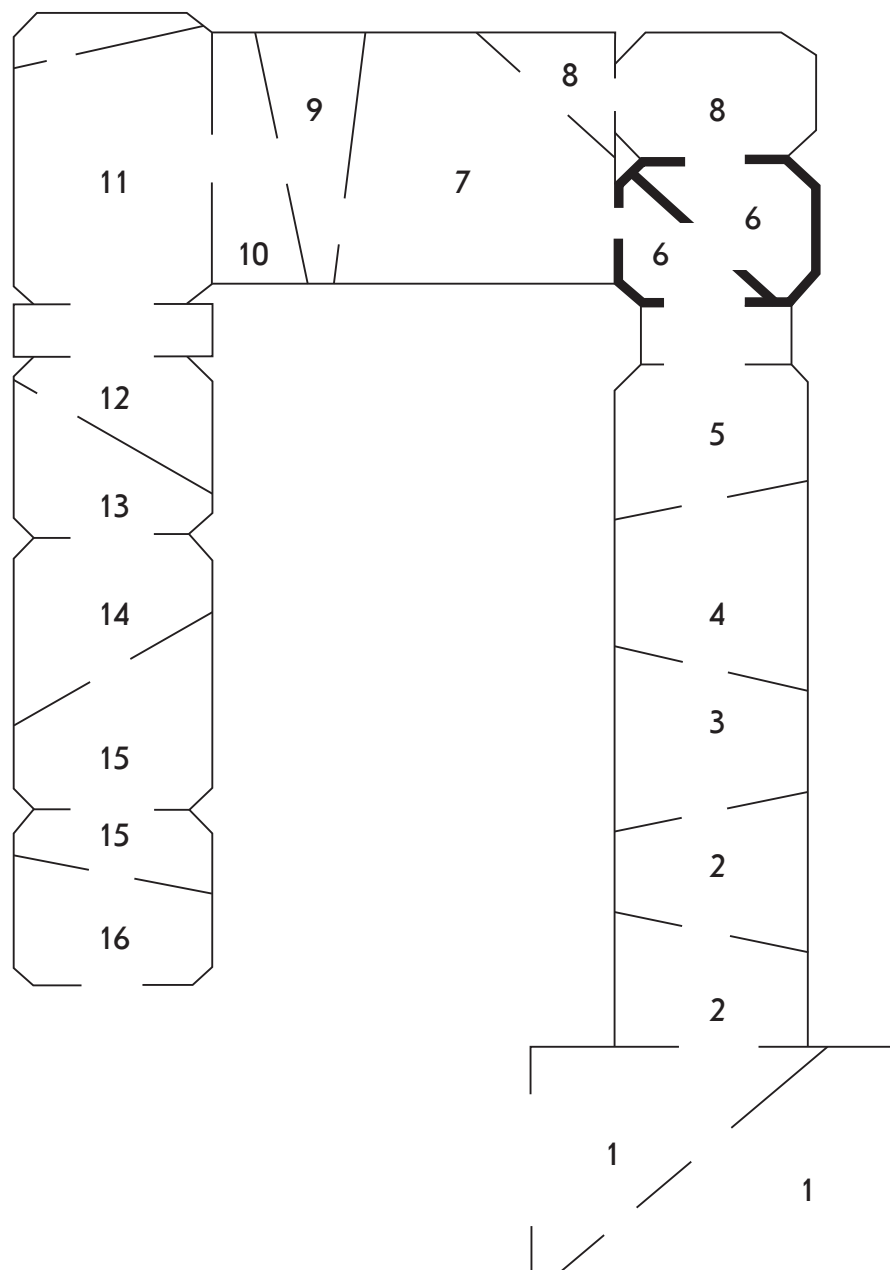
Franz Kafka

(1883, Prague, CZ - 1924, Klosterneuburg, AT)

Le souci du père de famille 1917

*Le souci du père de famille a été publié pour la première fois en 1920 dans le recueil de nouvelles *Un médecin de campagne*, c'est-à-dire, contrairement à la majeure partie de son œuvre littéraire, avant la mort prématurée de Franz Kafka. Le père de famille - narrateur fictif du récit - y évoque le mystérieux Odradek, qui fait régulièrement des apparitions dans sa maison. Les efforts pour comprendre cet être restent vains et se soldent par un échec. Pas plus son nom que sa forme ou son comportement ne permettent de décrypter le sens de son existence. Pour le père de famille comme pour le lecteur, Odradek restera une énigme.*

6



Entre représentation et symbole : Léon Spilliaert, Koen Vermeule, Louise Lawler

Le pastel de Léon Spilliaert *Jeune fille et chien* date de 1913, peu avant que n'éclate la Première Guerre mondiale. L'artiste belge vit alors à Bruxelles, mais il puise ses motifs dans le monde de la ville côtière d'Ostende, où il avait vécu jusque-là. La jeune fille et l'animal apparaissent dans une faible lueur nocturne, se détachant sur la plage. Leur présence, à la fois tangible et vacillante, provoque un sentiment d'inquiétude.

Presque cent ans plus tard, Koen Vermeule peint *Rêveur à Tokyo*. Cette peinture plus grande que nature montre un touriste japonais épuisé, assis au repos sur un banc. Vermeule place son visiteur de musée comme une sculpture au centre du tableau. *Rêveur à Tokyo* va à contre-courant de l'idéal d'un tourisme culturel international, qui profite de la mobilité sans limites de l'homme. L'attention du spectateur n'étant pas illimitée, la visite du musée se transforme ici en un passage obligé auquel le rêveur se soustrait habilement. Dans l'œuvre de Vermeule, l'attention se porte avant tout sur l'individu plongé en lui-même, isolé du monde environnant, échappant à un présent de plus en plus technicisé.

Dans *Femme avec Picasso*, Louise Lawler ne dresse pas le portrait du

musée en tant que lieu de culture, mais représente l'univers des maisons de ventes. Dans ce travail photographique en quatre parties, l'artiste se concentre sur la main d'une femme qui présente la *Guitare* de Picasso. L'attention porte toutefois moins sur l'œuvre et la femme en question que sur le thème de l'offre. L'art est ici une marchandise. Tout comme le regard cubiste de Picasso sur la réalité, la perception est ambivalente et dépend du temps ainsi que du point de vue du spectateur. Avec la quadruple répétition du motif, elle reproduit subtilement la ressemblance croissante entre le marché de l'art et le monde du commerce et de la publicité.

21

Koen Vermeule
(1965, Goes, NL; vit et travaille à Amsterdam, NL)

Rêveur à Tokyo
2010

Au centre du rectangle austère et monumental de l'image est assise la figure juvénile du *Rêveur à Tokyo*, affublé d'un sac à dos et de vêtements d'été, épaules affaissées vers l'avant, avant-bras posés sur les genoux, tignasse tombant sur le visage comme une capuche. La lumière qui entre dans cette scène et son reflet sur le sol du musée contribuent à instaurer une atmosphère mélancolique. Le tableau offre un aperçu de la vie moderne. En superposant volontiers

aspects quotidiens, narratifs et métaphysiques, Koen Vermeule combine les thèmes et les motifs en suivant une démarche picturale. Si les habitants des métropoles s’y sentent isolés, leur soif de vivre n’en transparait pas moins jusque dans leur lassitude.

‘Je puise mes sujets dans l’univers qui m’est proche, à l’image de Spilliaert pour qui Ostende, aux confins de la terre et de l’eau, était une « mer à boire ». Son œuvre porte elle aussi sur le temps mais n’y est pas liée. Je la regarde comme si elle avait été créée hier. J’ai voulu saisir un moment de la journée comme on le ferait d’une image extraite d’un film. Nous ignorons ce qui précède et ce qui va inéluctablement suivre. Le temps s’est arrêté, l’espace d’un instant. Comme dans une peinture de Spilliaert.’

— Koen Vermeule à propos de Léon Spilliaert

22

Léon Spilliaert

(1881, Ostende, BE — 1946, Bruxelles, BE)

Jeune fille et chien

1913

Prenant de la distance avec l’univers symboliste qui régnait dans ses œuvres de jeunesse, Léon Spilliaert, après une

recherche profonde et introspective opérée à travers une série d’autoportraits (1907-1908) et suite à sa participation à des expositions à Bruxelles, traduit par diverses expériences les tendances artistiques de son époque. Il introduit des compositions nouvelles où vision, forme et couleur sont renforcées et où le trait de crayon sur le carton se fait plus expressionniste. La distribution spatiale et la construction des plans de profondeur se basent sur le déploiement d’une figuration simple sur fond neutre, comme en témoigne *Jeune fille et chien*. Contrastant avec l’horizontalité de la mer, la forme fluide de la jeune femme se prolonge avec la silhouette puissante de l’animal ; un même élan vital les unit.

023

Louise Lawler

(1947, Bronxville, US ; vit et travaille à New York, US)

Femme avec Picasso

1986

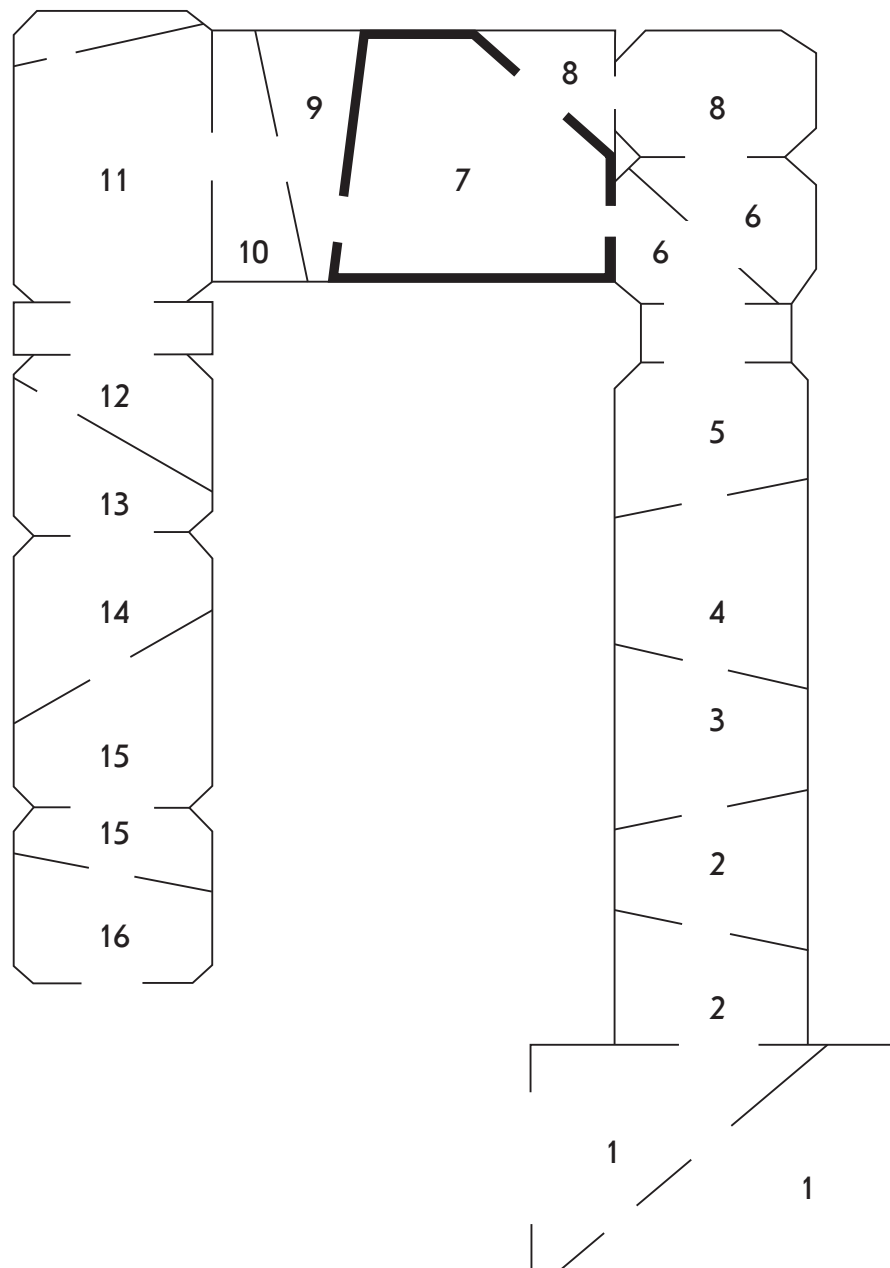
Au centre de la représentation photographique —montée en série de quatre exemplaires identiques sur un mur —, on peut voir ce qu’indique le titre *Femme avec Picasso* : une jeune femme en chemisier nid d’abeille blanc, portant un fin collier de corail, tient dans sa main gauche une sculpture cubiste de Pablo Picasso réalisée

en 1912. Confectionnée à partir de carton découpé, papier collé, toile, ficelle et peinture à l’huile, la fragile *Guitare* fait partie du fonds premier de la sculpture avant-gardiste des débuts du XX^e siècle. De la jeune femme, la photographie ne montre que la bouche entrouverte, le mouvement flou de la main droite et l’attitude de présentation. Cette œuvre de Lawler porte sur la présentation d’œuvres d’art, le lieu et le contexte social de leur exhibition — peut-être dans une maison de ventes ?

En aucun cas mon travail ne peut être déterminé uniquement par ce que je dis ou ce que je fais. Sa compréhension est facilitée par le travail d’autres artistes, par les critiques, et tout simplement par le contexte à ce moment-là.

— Louise Lawler dans: Douglas Crimp, ‘Prominence Given, Authority Taken, Interview with Louise Lawler’, dans: *October Files*, ed. Helen Molesworth avec Taylor Walsh, vol. 14, Cambridge, MA 2013.

7



Précaire affirmation de soi : Dans l'atelier de l'avant-garde

L'attention soutenue que les artistes d'avant-garde portent à l'homme nouveau les amènent à explorer tout le potentiel physique et spirituel qui lui est propre. Les activités sportives comme le culturisme et la boxe, l'iconographie prométhéenne, la représentation du cœur comme siège de l'empathie sont autant d'éléments qui nourrissent l'imaginaire de l'avant-garde.

La salle est dominée par *La Marionnette* de Bogomir Ecker, symbole de l'aliénation, ainsi que par les multiples masques et déguisements derrière lesquels émerge la figure de l'Homme moderne. Les collages de Fortunato Depero réalisés pour la chorégraphie de Diaghilev destinée au *Chant du Rossignol* (1916-1917) de Stravinsky, structurés par des formes et des volumes colorés, évoquent un thème futuriste cher à Bogomir Ecker : le lien entre la figure humaine et la figure mécanique.

L'« atelier de l'avant-garde » fait par ailleurs surgir une série de figures héroïques comme le *Prométhée* (1911) d'Antonín Procházka (1882–1945) — dieu de la désobéissance représenté sous une forme fragmentée —, ou l'*Acrobate IX* (ca. 1913) de Georges Rouault (1871–1958). Si le héros mythologique Prométhée apporta le feu à l'humanité, bravant en cela la

formelle interdiction de Zeus, père des dieux, l'acrobate et hercule de foire fait l'étalage de ses exploits presque surhumains, tandis que la sculpture *Les Boxeurs* (1914) d'Alexandre Archipenko illustre semblables démonstrations de force et de bravade.

Le portrait sculpté cubo-futuriste réalisé par William Wauer (1866-1962) nous montre le Berlinoise Herwarth Walden (1878-1941), grand impresario de l'art moderne qui assura la promotion des artistes de France, d'Allemagne et des pays voisins. Sa revue *Der Sturm*, mais surtout le *Premier Salon d'automne allemand* qu'il organisa en 1913, comptent parmi les plus importants forums de l'art d'avant-garde.

Le buste en bronze du poète et visionnaire français Charles Baudelaire (1821–1867) créé en 1911 par le sculpteur Raymond Duchamp-Villon (1876–1918), témoigne avec force du rôle que le poète allait remplir auprès de nombreux artistes d'avant-garde, en tant que référence et guide.

24

Bogomir Ecker

(1950, Maribor, SI ; vit et travaille à Düsseldorf, DE)

Marionnette

1995

Les œuvres sculpturales de Bogomir Ecker ont pour point de départ des objets repérés dans la vie quoti-

dienne, que l'artiste recrée et collectionne sous forme de prototypes au sein d'une sorte d'archive, en vue de leur future entrée en scène.

Tel le roi Ubu, surdimensionné, issu de la pièce d'Alfred Jarry interprétée d'abord en 1888 par des marionnettes, la sculpture creuse de couleur rouge domine le centre de la salle et semble attendre l'imprévu.

La sculpture en acier suspendue à des cordes a été précédée d'esquisses de figurines qui montre clairement que leur mouvement est assujéti à des fils. À Bruxelles, place Eugène Flagey, la monumentale sculpture en acier jaune *Longitudi I* « surveillance » la vie publique depuis 2009.

'Robots, marionnettes et outils. La croyance dans la machine exaltée par toute cette troupe d'hommes italiens, de Boccioni, Russolo, Marinetti, Balla à Depero, sent quand même un peu l'huile de moteur. Cet appel à un mouvement incessant, à l'expansion de la vitesse, cette euphorie de la technicisation, ces nombreux manifestes futuristes censés changer le monde, cette crânerie non conformiste, d'une effronterie incroyable et globale, tout cela n'en a pas moins précipité certains de ces protagonistes et adeptes de la machine, comme on l'a vu, dramatiquement, et bêtement, dans l'idéologie fasciste. Nulle part ailleurs l'ambition et l'échec du potentiel utopique de l'art ne sont plus grands qu'ici. Il me semble que dans leur furie,

les futuristes italiens ont tout simplement anticipé, par leur propre échec artistique, l'effondrement à venir des utopies politiques en Europe et qu'ils ont préfiguré le totalitarisme avant qu'il n'advienne.'

— Bogomir Ecker à propos de Fortunato Depero

25

Fortunato Depero
(1892, Fondo, IT — 1960, Rovereto, IT)
Collages pour Le Chant du rossignol
1916—1917

En novembre 1916, l'imprésario des Ballets russes, Serge de Diaghilev, commanda à Fortunato Depero, âgé de vingt-quatre ans, les costumes et les décors du *Chant du rossignol*, spectacle mis en musique par Igor Stravinsky sur des textes de Hans Christian Andersen. Dans son atelier de Rome, il construisit un grand décor en carton-pâte et en métal, représentant une végétation fantastique. Il conçut en outre de nombreux projets de costumes en collages, révélant des vêtements particulièrement colorés, aux formes aussi irrégulières que bizarres. En réalité, ces costumes devaient être fabriqués dans un tissu de la firme turinoise Lenci, cousus autour d'une structure en fil

de fer, de sorte que le danseur doive se déplacer de façon mécanique, avec les gestes raides d'un automate. Mais le projet de Depero resta sans suite : en 1917, pour des raisons non encore élucidées, Serge de Diaghilev lui retira soudain la commande.

26

Roman Signer
(1938, Appenzell, CH ; vit et travaille à Saint-Gall, CH)
Chapeau
1997

Ce film court montre un protocole mystérieux exécuté avec une grande précision. On comprend rapidement qu'il s'agit d'une action exécutée selon un programme défini : l'œuvre intitulée *Chapeau*, portant notamment sur la vive tension entre échec et réussite, est une parfaite illustration de la manière dont une idée ludique comme « attraper un chapeau » peut se muer en acrobatie, cela avec un impact métaphysique. Lorsque le chapeau finit sur la tête de Signer et que la figure romantique de dos présente la pose consciente du devoir accompli, l'énigme est sans doute résolue, mais bien des questions restent en suspens.

'Mon premier séjour en Pologne remonte à l'année 1971. Łódź fut l'une de mes premières destinations.

J'y suis allé parce que j'avais entendu parler du grand musée Sztuki de Łódź. C'est là que je découvris les sculptures de Kobro. Je pense que j'étais naturellement attiré par ses sculptures. Je fus tout de suite fasciné par ses Compositions spatiales.

La sculpture m'avait toujours intéressé et j'avais travaillé comme dessinateur dans un bureau d'architectes. Je pensais même peut-être devenir moi-même architecte un jour. Mais bien entendu, je ne prenais pas les Compositions spatiales de Kobro pour des maquettes architecturales. Ce sont des sculptures.

Plus tard, j'ai appris que Kobro avait fréquenté l'Académie de Saint-Petersbourg et qu'elle était en contact avec les constructivistes. Mais elle avait développé un langage bien à elle.'

— Roman Signer à propos de Katarzyna Kbro

27

Katarzyna Kbro
(1898, Moscou, RU — 1951, Łódź, PL)
Sculpture abstraite (3)
1924 (Réplique de 1976)

Sculpture abstraite (3) fait partie des réalisations les plus précoces de Katarzyna Kbro après son arrivée en

Pologne dans la première moitié des années 1920. Cette œuvre a probablement été présentée à Varsovie et Riga dès 1924, lors de l'exposition du groupe avant-gardiste polonais « Blok », mais elle a été détruite ou a disparu durant la Seconde Guerre mondiale. Durant les années 1970, l'œuvre a été reconstituée sur base de matériaux iconographiques provenant de revues. La forme géométrico-organique de la sculpture et sa composition, caractérisée par un contraste saisissant entre les formes et les matériaux, situent l'œuvre parmi d'autres travaux précoces de l'artiste, inspirés par le constructivisme et le suprématisme. Il s'agit d'une étape essentielle sur la voie de ses *Sculptures spatiales* et ensuite de ses *Compositions spatiales*, suivant en cela une théorie de l'art de la sculpture élaborée par Katarzyna Kobro elle-même et Władysław Strzemiński dans l'ouvrage *La composition de l'espace et le calcul du rythme spatio-temporel* (1931).

28

Otto Freundlich

(1878, Słupsk, PL –
1943, Majdanek, PL)

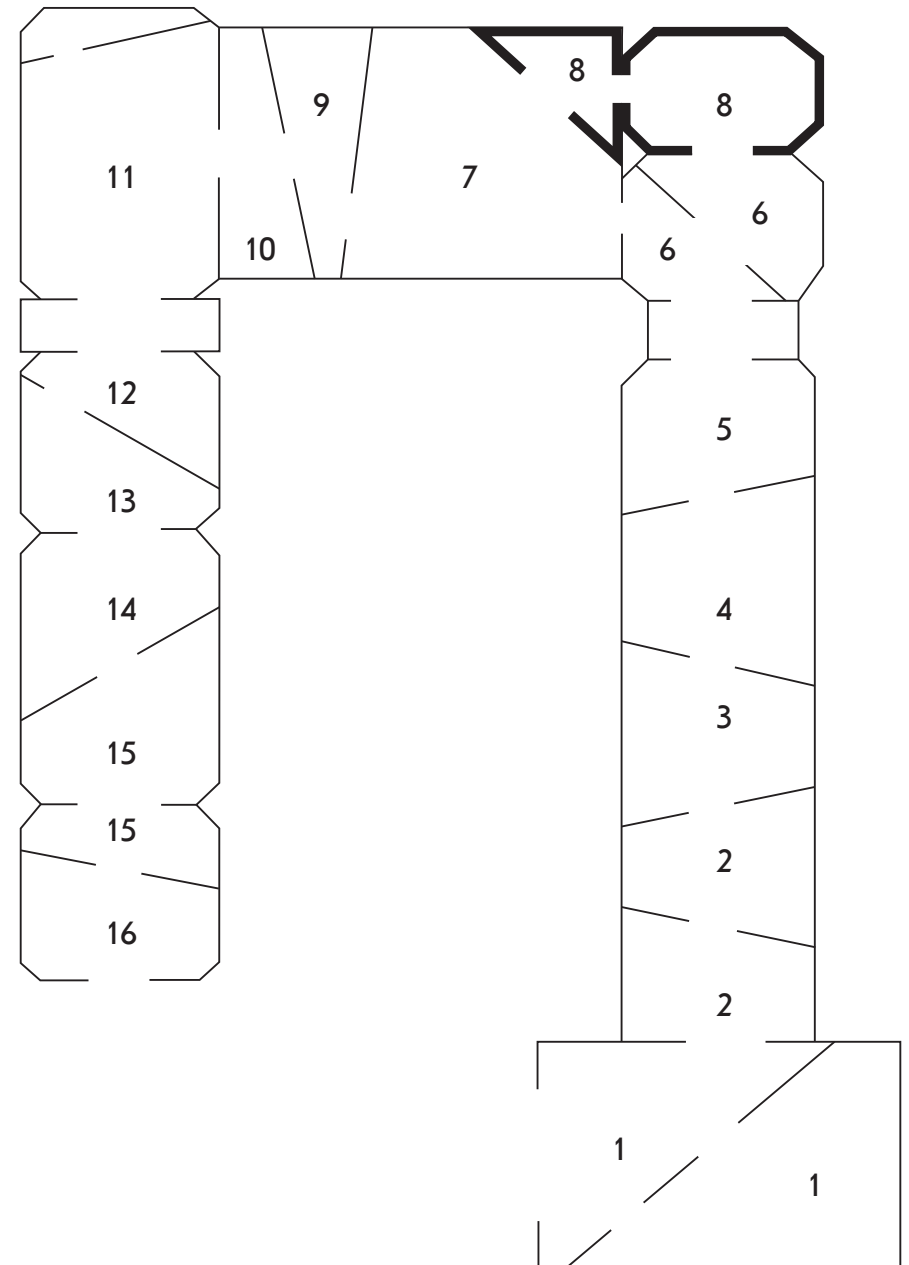
Masque (masculin)

1911

Otto Freundlich est considéré comme l'un des tout premiers créateurs de l'art non figuratif. Il s'installe dans la

cité d'artistes Le Bateau-Lavoir à Paris en mars 1908, et développe un art en marge du cubisme, puisant ses sources dans l'expressionnisme, Paul Cézanne et Vincent van Gogh, ainsi que dans les arts dits premiers. Ce masque réalisé en 1911 est l'une des œuvres issues d'une série d'études commencées en 1906. La tête humaine est, dans la conception de l'artiste, le lieu des échanges entre l'être et le cosmos. Ce travail devait aboutir en 1912 à sa grande sculpture aujourd'hui détruite, *L'Homme nouveau*, une tête primitiviste monumentale qui sera reproduite sur la couverture du catalogue de l'exposition *Entartete Kunst (L'Art dégénéré)* organisée par les nazis en 1937.

8



David Claerbout

(1969, Courtrai, BE ;
vit et travaille à Anvers, BE)

Quatre personnes debout

1999

Par le biais d'un long processus, David Claerbout crée des images poétiques pouvant être décrites comme des hybrides entre photographie et cinéma. Les conditions de réception propres à ces installations visuelles et sonores font surgir de nouveaux champs de la représentation, dans lesquels le passé, le présent et l'avenir s'offrent à la méditation du spectateur.

L'installation *Quatre personnes debout* se base sur une image que l'artiste a légèrement détournée. C'est l'une de ses rares créations qui intègre le son. Ce son monotone, d'une durée de deux secondes, est extrait d'une série télévisée des années 1980, à un moment où une transition entre deux scènes s'avérait nécessaire, mais sans présenter de véritable implication dramatique. Le mouvement y est limité à celui du grain frémissant de l'arrêt sur image de la vidéo. Ainsi, l'image projetée n'est qu'une image arrêtée et le son, celui d'un interlude. Mais à tout moment, les personnages — deux hommes et deux femmes — pourraient briser la composition et reprendre le cours de leur vie. Les éléments

qui composent la photographie sont emprisonnés de façon dynamique dans leur propre quiétude.

'J'ai fait le rapprochement entre l'une de mes premières créations et une œuvre de Mondrian, alors que je réfléchissais à deux aspects majeurs de l'art et de la vie modernes : l'ascétisme et la discipline, dans cet ordre.

Le contexte de Four Persons Standing est nettement bourgeois, si bien qu'il est presque l'antithèse de la réduction esthétique inhérente à l'œuvre de Mondrian. J'ai toujours été frappé par le fait que les révolutions de l'art moderne ont fréquemment été menées sur des toiles qui auraient pu être peintes à la table d'une maison bourgeoise. Four Persons Standing oscille sans cesse entre discipline et hésitation : c'est une image qui rejette toutes les définitions, tout comme l'art moderne de l'entre-deux-guerres constituait autrefois un projet de résistance.'

— David Claerbout à propos
de Piet Mondrian

Piet Mondrian

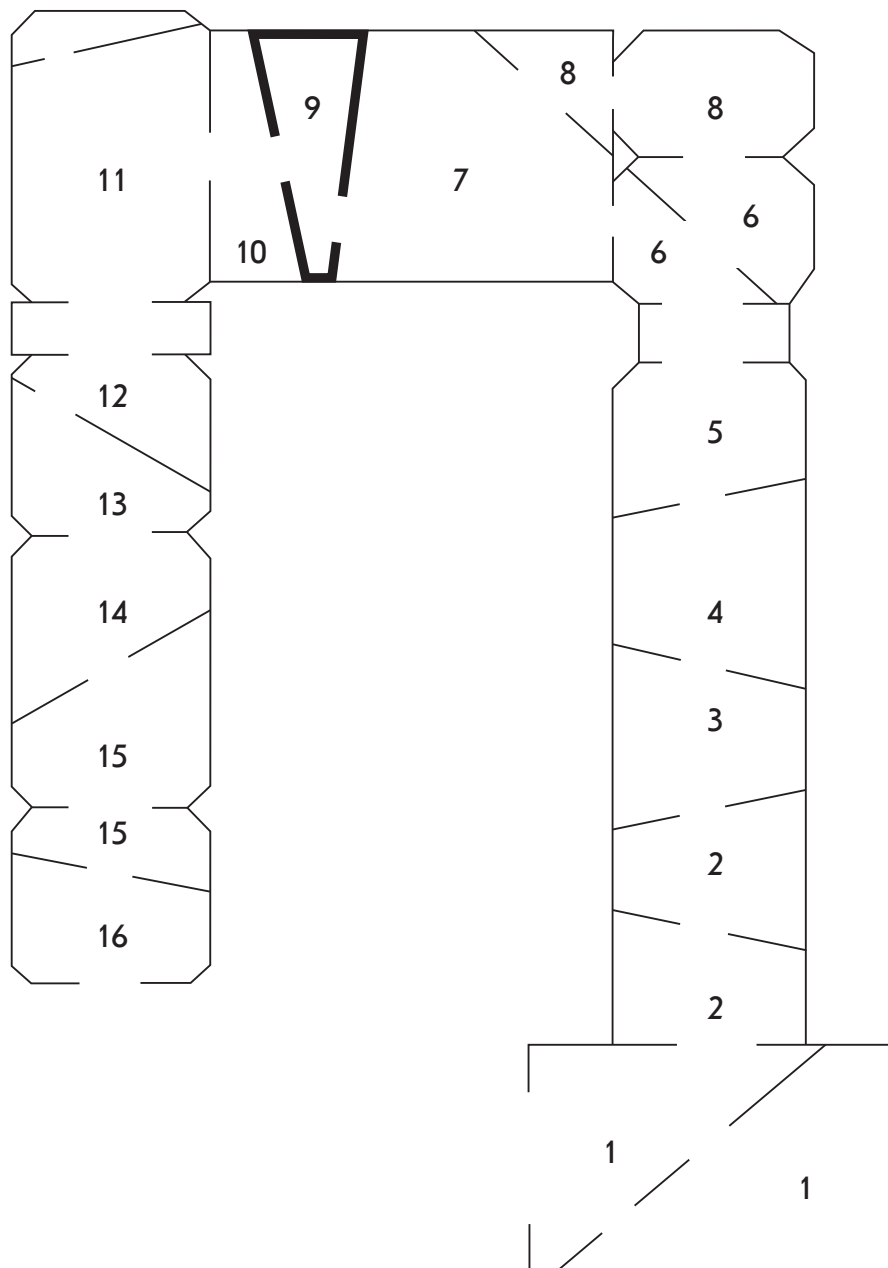
(1872, Amersfoort, NL —
1944, New York, US)

Composition D

1932 (Édition de 1973)

Cette sérigraphie a été créée en 1973 d'après le tableau de Mondrian *Composition D* de 1932. Elle faisait partie d'un album tiré à cent-cinquante exemplaires, comportant trente artistes ayant tous appartenu au groupe international Abstraction-Création (1931–1936) créé à Paris par Van Doesburg. L'histoire de cette sérigraphie témoigne de l'impact toujours aussi tenace de l'art de Mondrian sur les artistes modernes et contemporains et illustre un de ces aléas de « l'ère de la reproduction technique » tels que décrits par Walter Benjamin lorsqu'il évoque la perte de « l'aura ». *Composition D*, par son style concis, aéré, sa composition linéaire et dissymétrique, renforcée par la répartition des trois couleurs primaires, s'avère être une œuvre emblématique de sa période allant de 1921 à 1932.

9



31

Marijke van Warmerdam

(1959, Nieuwer-Amstel, NL ; vit et travaille à Amsterdam, NL)

Fast Forward 2016

Marijke van Warmerdam a choisi pour « tandem » artistique le film de Robert Flaherty *Nanouk l'Esquimau*, qui a servi de point de départ pour un nouveau projet de film : *Fast Forward*. Les horizons vacillants et le mouvement constituent des thèmes centraux dans l'art filmique de l'artiste amstellodamoise. Dans ses œuvres sculptées antérieures, le thème de l'ouverture, en tant qu'effort toujours possible vers un nouveau départ dans la vie, était déjà présent, incarné par l'idée de la boucle. Toujours selon le principe du « lapin blanc sortant du chapeau du prestidigitateur », dans ce nouveau film, une jeune fille sort d'une valise, tout comme les petits enfants, la femme et le chien sortent d'un canoë dans le film de Flaherty.

'À l'automne 1995, j'ai suivi la formation en Histoire du documentaire, offerte par la New School de New York. Lors des premiers cours, je pouvais à peine en croire mes yeux : Lumière, Flaherty, Vertov et bien d'autres encore. D'une certaine façon, leur travail était si proche

de celui que je produisais depuis quelques années. Pourtant, je n'avais jamais entendu parler d'eux. Quel choc ! Surtout après avoir vu une scène de Nanouk l'Esquimau, de Robert Flaherty. Un rameur, une mère et ses enfants sortent d'un canoë, l'un après l'autre, suivis pour finir par un chien. Tels des lapins merveilleux de toutes tailles, tout droit sortis du chapeau d'un magicien ! La scène est sans fin. Elle est impressionnante d'un point de vue pratique : comment ont-ils pu tenir tous ensemble dans le canoë ? C'est aussi une scène assez comique. Elle semble exagérée, manipulée, alors qu'elle est bien réelle. Nanouk l'Esquimau m'a fait forte impression à l'époque et j'ai ressenti la même chose lorsque je l'ai revu tout récemment. C'est même lui qui m'a inspiré un nouveau film, Fast Forward, où le voyage en soi est plus important que la destination finale.'

— Marijke van Warmerdam
à propos de Robert Flaherty

32

Robert Flaherty

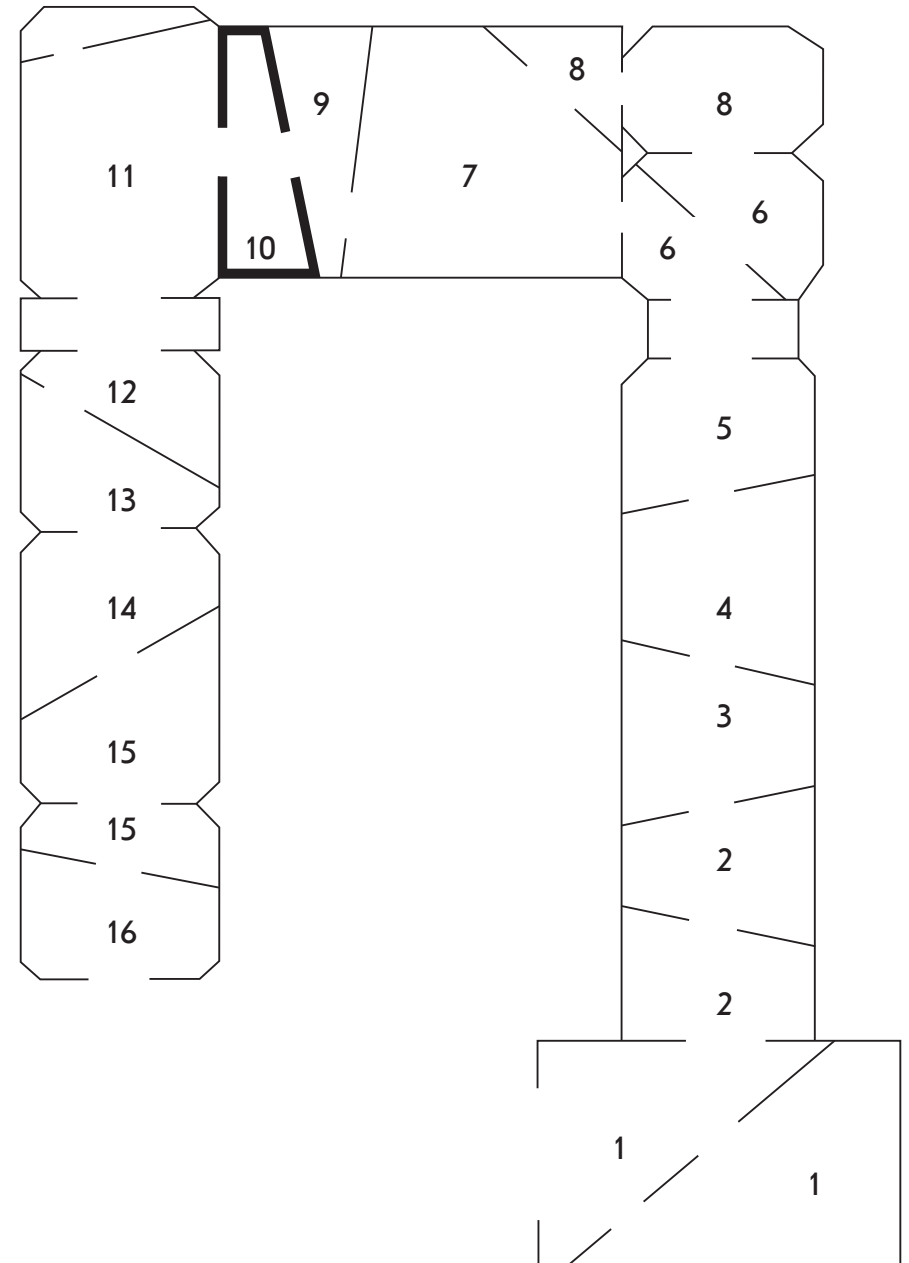
(1884, Iron Mountain, US – 1951, Dummerston, US)

Nanouk l'Esquimau 1922, 76'35" (extrait : 3')

Chiens de traîneau, pêche, chasse aux phoques... : au fil des saisons, telle

est la vie d'une famille d'Inuits dans le Grand Nord canadien. Flaherty fut un pionnier du cinéma ethnographique et *Nanouk*, le premier chef-d'œuvre du genre. Au final, une œuvre d'une réelle humanité et d'une grande beauté plastique.

10



L'avant-garde belge

En Belgique, l'avant-garde n'a véritablement pris son envol qu'après la Première Guerre mondiale. Des artistes tels que Marthe Donas et Georges Vantongerloo ont émigré pendant la guerre et ont ainsi été en contact direct avec de nouveaux mouvements artistiques. En Belgique, ces mouvements sont pour l'essentiel passés inaperçus. Vers la fin de la guerre, les artistes revenus en Belgique aspiraient à de nouveaux élans. C'est ainsi qu'un groupe s'est formé dans la région d'Anvers autour du poète et critique Paul van Ostaijen, avec des artistes comme les frères Oscar et Floris Jaspers, Paul Joostens et Prosper De Troyer.

L'écho tardif des courants constructivistes et l'appel flamand à l'émancipation se sont mutuellement renforcés. Ainsi, une exposition du cercle artistique « Doe Stil Voort » est organisée à l'été 1918 dans l'enceinte du Musée d'Art moderne de Bruxelles, sous les auspices du Vlaamse Raad, qui avait proclamé en fin 1917 l'indépendance politique de la Flandre. Après l'Armistice signée en novembre 1918, nombre des artistes qui y furent exposés sont reconnus comme étant les premiers peintres abstraits en Belgique : Jozef Peeters, Victor Servranckx, Prosper De Troyer, Felix De Boeck et Edmond Van Dooren. Comme dans une cocotte-minute, les mouvements d'avant-guerre

et le nouvel art émergeant dans les pays neutres se rencontrèrent. Cela a conduit à des œuvres protéiformes qui, dans un laps de temps assez court, ont exploré des directions multiples et variées.

Outre Anvers, Bruxelles est également devenu un foyer de l'avant-garde dès 1919. Le Centre d'art sur le Coudenberg — à côté de l'actuel Palais des Beaux-Arts — rassemblait en son sein la peinture, l'architecture, la littérature et les arts appliqués. Le 13 mars 1920, Theo van Doesburg y tint une conférence sur le mouvement De Stijl devant un public d'une quinzaine de personnes, dont René Magritte, Pierre-Louis Flouquet, Victor Servranckx et Georges Vantongerloo. Selon le poète Pierre Bourgeois, cette conférence fut « le point de départ de tout ». La Belgique se dotait de son propre « Bauhaus » créant de nombreux ponts entre architecture, beaux-arts, arts appliqués, arts graphiques, littérature et théâtre.

33

Marthe Donas

(1885, Anvers, BE — 1967, Audregnies, BE)

Tête cubiste

1917

Vers 1920, dans une série d'expositions présentées en Europe ainsi qu'en Amérique, le nom de « Tour

Donas » apparaît régulièrement. Derrière ce pseudonyme mystérieux — et en outre asexué — se dissimule une artiste anversoise, Marthe Donas. Installée à Paris, elle fait partie d'un réseau international d'artistes, avec son compagnon Alexandre Archipenko. Son travail est publié dans des revues d'avant-garde telles que *De Stijl*, *Noi*, *Mécano*, *Sélection* et *Der Sturm*. Le jeu de volumes et de vides, dans des formes concaves et convexes, de même que le rendu ingénieux de la brillance et des courbes du métal plié attestent la rapidité avec laquelle elle a développé son propre dialogue avec l'art d'Archipenko, rencontré à Nice en 1917.

34

Prosper De Troyer

(1880, Destelbergen, BE — 1961, Duffel, BE)

La Toilette animée VI

1920

Prosper De Troyer est le doyen des artistes qui sont à la base du renouvellement de l'art aux alentours de 1919. Depuis son magasin de peinture basé à Malines, il établit rapidement des connexions entre les groupes d'avant-garde d'Anvers et de Bruxelles. Fin 1919, il prend contact avec Theo van Doesburg afin d'obtenir les œuvres emblématiques de la nouvelle tendance. « A présent je

voudrais voir apparaître l'homme fort de notre temps. L'homme qui vole. L'homme et la femme électriques » écrit-il à Filippo Tommaso Marinetti le 20 janvier 1920. De Troyer aboutit très vite à une synthèse personnelle du cubisme et du futurisme. Il capture cette nouvelle beauté du mouvement et de la technique dans des peintures et des dessins au style dynamique. Il apporte une touche futuriste aux scènes domestiques caractéristiques de sa période impressionniste : des femmes qui jouent de la musique, font de la couture ou se peignent les cheveux. Après quelques compositions purement abstraites, il parvient à partir de 1922 à un style figuratif mettant en scène des personnages construits de manière géométrique.

35

Paul van Ostaijen

(1896, Anvers, BE — 1928, Miavoye-Anthée, BE)

Oscar Jaspers

(1887, Borgerhout, BE — 1970, Bruxelles, BE)

Ville occupée

1921

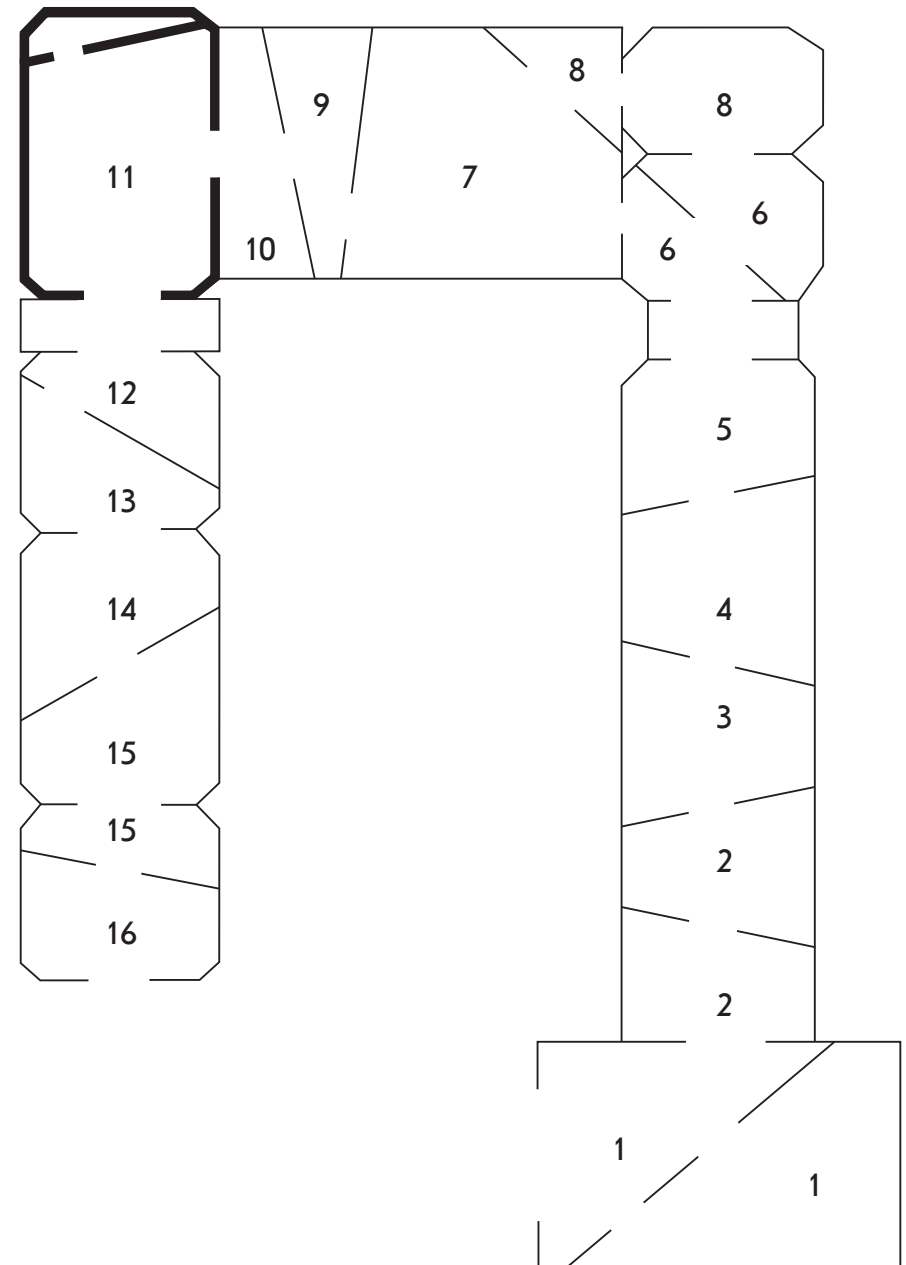
Ville occupée est une sorte de partition, aussi visuelle que sonore. Depuis Berlin, Paul van Ostaijen se replonge dans l'occupation d'Anvers. Il ne s'agit pas ici d'une poésie narrative :

Van Ostaijen évoque la débâcle de la guerre à travers un collage de chansons, de slogans publicitaires et de jeux de mots subtils. À Anvers, le sculpteur Oscar Jaspers — également auteur du bronze que l'on peut voir dans cette salle — compose une typographie rythmique en suivant les recommandations de Van Ostaijen. Jaspers conçoit la couverture en y ajoutant quatre gravures abstraites sur bois et y découpe lui-même les grandes lettres et les titres. En 1920, dans le prospectus de sa revue *Sien-jaal* (jamais publiée), Van Ostaijen avait écrit : « La poésie imprimée, c'est l'art en mots imprimé ».

14 – 18. Rupture or Continuity

En même temps que *The Power of the Avant-garde*, les Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique explorent l'avant-garde belge à travers une sélection de leur vaste collection. Pour plus d'informations, voir à la fin de ce guide.

11



William Forsythe

(1949, New York, US ; vit et travaille à Frankfort, DE et dans le Vermont, US)

Doing and Undergoing

2016

Cette œuvre spécialement conçue pour l'exposition comprend plusieurs chaînes en acier librement disposées dans la salle. Seules les instructions rédigées par l'artiste à l'attention du visiteur, qui est invité à placer les chaînes dans la salle en se servant uniquement de ses pieds, indiquent qu'il ne s'agit pas d'une installation spatiale statique, mais d'une structure ouverte. Composition esthétique et expérience physique du spectateur sont ici directement liées. Dans ses œuvres récentes, William Forsythe, réformateur de la danse contemporaine au cours des dernières décennies, se penche plus que jamais sur les points de jonction entre arts plastiques et arts de la danse. Dans ses pièces chorégraphiques, l'artiste sonde les principes fondamentaux de l'organisation du mouvement dans l'espace. L'une des caractéristiques de ses installations est le plan performatif, qui permet l'interaction avec le spectateur. L'utilisation des objets transforme celui-ci en acteur d'une chorégraphie constamment renouvelée et individualisée.

'Pour moi, il existe au niveau de la méthode un antécédent à cette façon de produire de la matière chorégraphique : il s'agit des 3 Stoppages-étalon de Marcel Duchamp (1913-1914). Les actions spécifiées par Duchamp pour réaliser l'œuvre sont à mon sens le tout premier exemple d'art chorégraphique conceptuel. Notre relation aux 3 Stoppages-étalon se fonde sur notre connaissance de la procédure suivie par Duchamp pour créer son œuvre : tenir un fil d'un mètre à un mètre du sol et le lâcher pour qu'il tombe en direction du sol, ce qui semble préserver l'identité du mètre même si celui-ci ne forme plus de ligne droite. Duchamp reproduit ensuite ces « mètres » qui ne sont plus droits sous forme de règles en bois destinées à être exposées. La mise en œuvre de cette action à la fois originale et ordinaire a produit des objets uniques et discursifs. J'imagine ensuite une simple transposition isométrique qui fait le lien entre ces œuvres : des actions spécifiques qui produisent des objets, dans le cas de Duchamp, et des objets qui produisent des actions spécifiques, dans mon cas.'

— William Forsythe à propos de Marcel Duchamp

Marcel Duchamp

(1887, Blainville-Crevon, FR — 1968, Neuilly-sur-Seine, FR)

3 Stoppages-étalon

1913-1914 (Réplique de 1964)

Quelle est la longueur d'un mètre ? Dès 1913, Marcel Duchamp s'attelle avec ce ready-made à la remise en question du mètre comme unité de mesure. Pour *3 Stoppages-étalon*, Duchamp fait tomber à terre trois fils d'un mètre de long. Il fige ensuite la courbure accidentelle provoquée par leur chute, en produisant des pièces en bois à partir de ces éléments. Il crée ainsi de nouveaux mètres-étalons : des règles en bois qui, paradoxalement, présentent des formes anarchiques et de longueurs différentes. Ces dernières sont de surcroît rangées dans une boîte à outils, poussant jusqu'à l'absurde le principe même d'unité de mesure. Parodiant la rigueur des standards scientifiques, Marcel Duchamp a qualifié cette œuvre de « plaisanterie à propos du mètre ».

Luc Tuymans

(1958, Mortsel, BE, vit et travaille à Anvers, BE)

Soldat

1999

Les tableaux calmes et élégiaques de Luc Tuymans, généralement réalisés à partir de vieilles photographies, d'images cinématographiques ou télévisuelles, s'appuient sur les notions de souvenir et de mémoire collective. Décrivant son procédé, Tuymans explique : « Pour qu'elles produisent de l'effet, les images doivent avoir l'intensité prodigieuse du silence. Il ne s'agit pas de susciter un sentiment de mélancolie mais de faire naître une certaine forme de déjà-vu. » Ses toiles font souvent écho à son enfance en Belgique, dans un pays déchiré par la guerre et hanté par son passé colonial. Créée à partir de la photographie d'un soldat de la Première Guerre mondiale, cette œuvre est un portrait partiel, étrangement ambigu, obsédant, qui suggère que l'histoire de la guerre est davantage oubliée que remémorée.

'J'ai choisi cette œuvre pour une raison évidente, me semble-t-il. Plus que toute autre, elle symbolise la prémonition et le pressentiment que suscitent le mariage de la nature, de l'homme et de la machine, et toutes les conséquences cataclysmiques qui en résultent. Le Cheval majeur est né de cette même prédilection — induite par le cubisme — pour cette œuvre futuriste emblématique que constitue les Formes uniques de continuité dans l'espace qu'Umberto Boccioni crée un an plus tôt, en 1913. Mais alors que l'œuvre de l'italien célèbre la vitesse et le mouvement, Le Cheval majeur relève quant à lui d'une

sphère atemporelle. Cette œuvre est monumentale. Elle montre la métamorphose d'un objet comme un acte de transgression violente, dans ce qui ressemble presque à une animation en « stop motion ». C'est cette concentration d'énergie évoquant une forme d'urgence et de violence qui la rend aussi menaçante et énigmatique comme si, à l'intérieur de cette structure solide, se dissimulait une cavité palpitante, un cœur capable d'exploser à la manière d'une bombe, propulsant la sculpture au rang de mégastructure en expansion.'

— Luc Tuymans à propos de
Raymond Duchamp-Villon

39

Raymond Duchamp-Villon

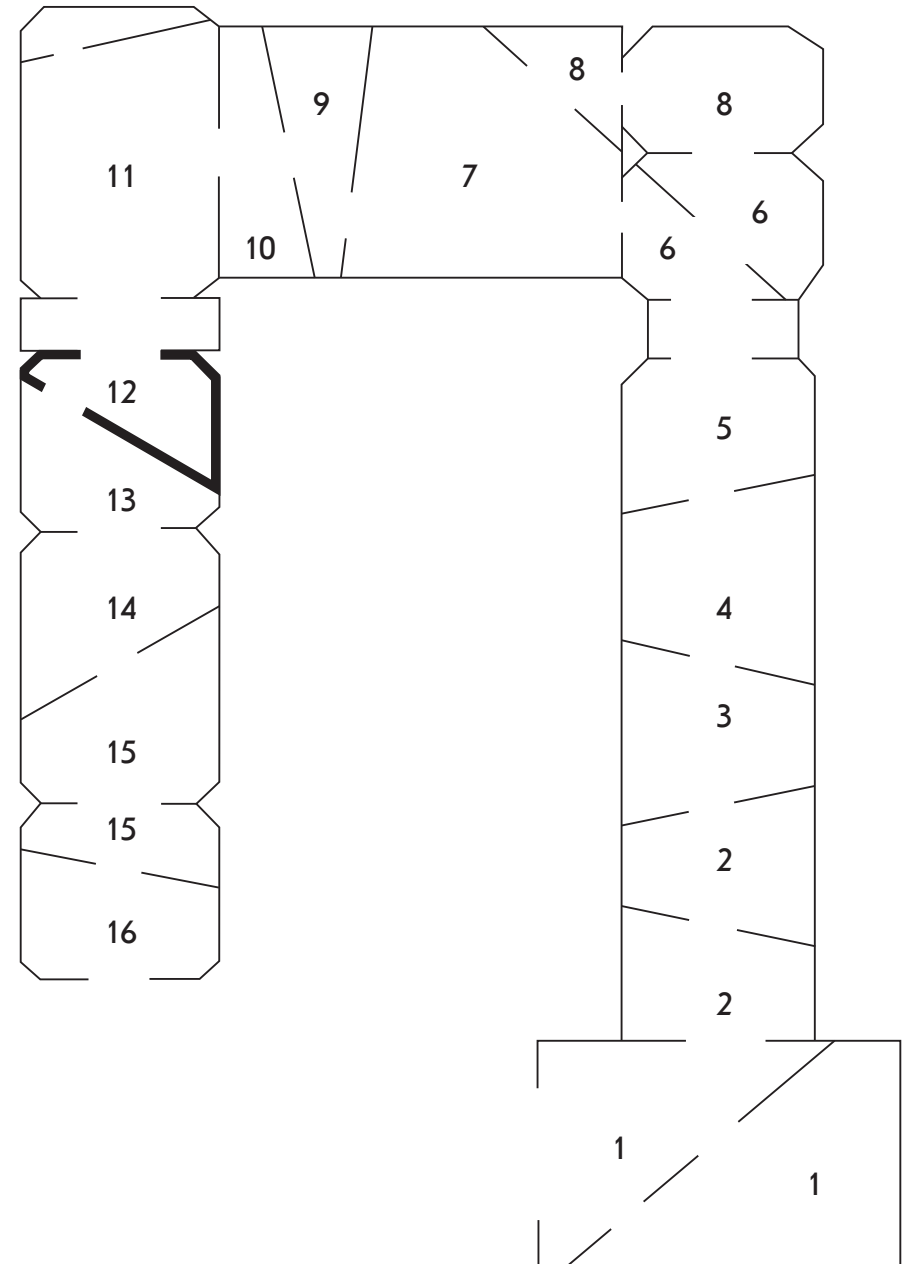
(1876, Damville, FR —
1918, Cannes, FR)

Le Cheval majeur 1914

Raymond Duchamp-Villon, lui-même cavalier passionné, a trouvé dans la rencontre entre la réalité organique et la machine un symbole de la violence de son temps. Cette vision dynamique, la force de l'animal incarnée dans la puissance de la machine, se cristallise dans des formes qui enveloppent l'espace, suggérant

ainsi la vitesse et tous les aspects du mouvement. Il a réalisé plusieurs versions et de multiples études préalables mais décède le 9 octobre 1918, peu de temps avant la fin de la guerre, avant de pouvoir réaliser le cheval de taille actuelle, ce qui fut entrepris par ses frères après sa mort.

12



Cinéma = Avant-Garde

Issu des nouveaux dieux que sont la mécanique, l'optique et la chimie, le cinéma ne s'est jamais contenté d'être un simple produit de la modernité : il en est l'incarnation la plus pure. Il est également le seul média, la seule technique, la seule forme artistique capable de représenter pleinement la modernité dans ses aspects les plus marquants : la vitesse et la mobilité des trains, voitures, avions (Boccioni), des points de vue multiples, inédits et jusque-là impossibles, dans les airs, sous l'eau, au microscope, en surimpression (Braque), l'univers inconnu de la « psyché » avec ses rêves, hallucinations, fragmentation ou multiplicité du soi, inconscient (Freud) ou la déconstruction de la narration et du figuratif (de Loïe Fuller à Malevitch et inversement).

La capacité révolutionnaire du cinéma à (re)produire — et donc à manipuler — le temps et l'espace est presque immédiatement amplifiée par de nouveaux sujets d'émerveillement : la couleur et le son que le cinéma est pratiquement le seul à pouvoir faire rentrer dans la vie de millions de spectateurs.

Pour un montant dérisoire, les foules peuvent quitter leur univers gris et silencieux, et pénétrer des territoires sensoriels totalement inédits.

Pour toutes ces raisons (et bien d'autres encore), alors que les arts éprouvent des difficultés à se libérer des chaînes qui les entravent (le cadre

et la scène ou la tonalité et la figuration), le cinéma ne tergiverse pas et se libère des contraintes. À l'aube du XXe siècle, le cinéma n'en est qu'à ses débuts et doit encore se développer. Il n'a donc pas d'avant-garde : il est l'avant-garde.

Dépourvu de normes préétablies et ignoré par les « gens bien », le cinéma peut se répandre comme un virus ou un feu de brousse parmi les foules du prolétariat urbain. Dans le même temps, il touche les plus grands intellectuels qui y décèlent rapidement un contenu et un potentiel révolutionnaires.

Ce n'est que dans les années 1920 que nous pouvons parler d'avant-garde cinématographique. Avec la normalisation du cinéma et la dictature de la fiction narrative sous forme de long métrage, survient la nécessité d'une avant-garde. *Faust* ou *Metropolis*, *La Foule* ou *Les Trois Mousquetaires* rendent nécessaires Luis Buñuel, Richter, Man Ray et Fernand Léger.

Mais avant cela, durant la période qui correspond à peu près à celle que couvre l'exposition, il n'existe pas de cinéma d'avant-garde, tout simplement parce que *tout* le cinéma est d'avant-garde et que *tout* le cinéma parle aux autres avant-gardes.

Et c'est là le cinéma que nous avons décidé de présenter dans cette exposition : le cinéma produit *avant* l'avant-garde, le cinéma *autour* de l'avant-garde, le cinéma qui est l'avant-garde.

—Nicola Mazzanti

40

Liste des extraits de films sélectionnés par Nicola Mazzanti, conservateur de la Cinématèque royale de Belgique
Durée totale du montage: 34 minutes

Étienne-Jules Marey, *Escrime*, 1890

Frères Lumière, *Bataille de neige*, Vue num. 101, 1897

Edison Motion Picture Co., *Sandow*, 1894

Frères Lumière, *Danse Serpentine*, Vue num. 765, 1897

Émile Cohl, *Les aventures du baron du Crac*, 1910

Gaston Velle, *La fée aux fleurs*, 1905

Fernando Segundo de Chomon, *Le scarabée d'or*, 1907

Georges Méliès, *Le royaume des fées*, 1903

Jean Painlevé, *Hyas arenaea et sténorinques*, 1928

Anonyme, *Voyage aérien de Londres à Bruxelles*, ca. 1920

Anonyme, *Vues de Wuppertal*, ca 1920

Anonyme, *Round Brussels in Ten Minutes*, 1908

Anonyme, *Traversée des Alpes françaises en automobile*, 1911

Anonyme, *Round Brussels in Ten Minutes*, 1908

Victorin-Hyppolite Jasset, *Bandits en automobile*, 1912

Louis Feuillade, *Fantomas*, 1913

Alfred Machin, *De Molens die juichen en wenen*, 1912

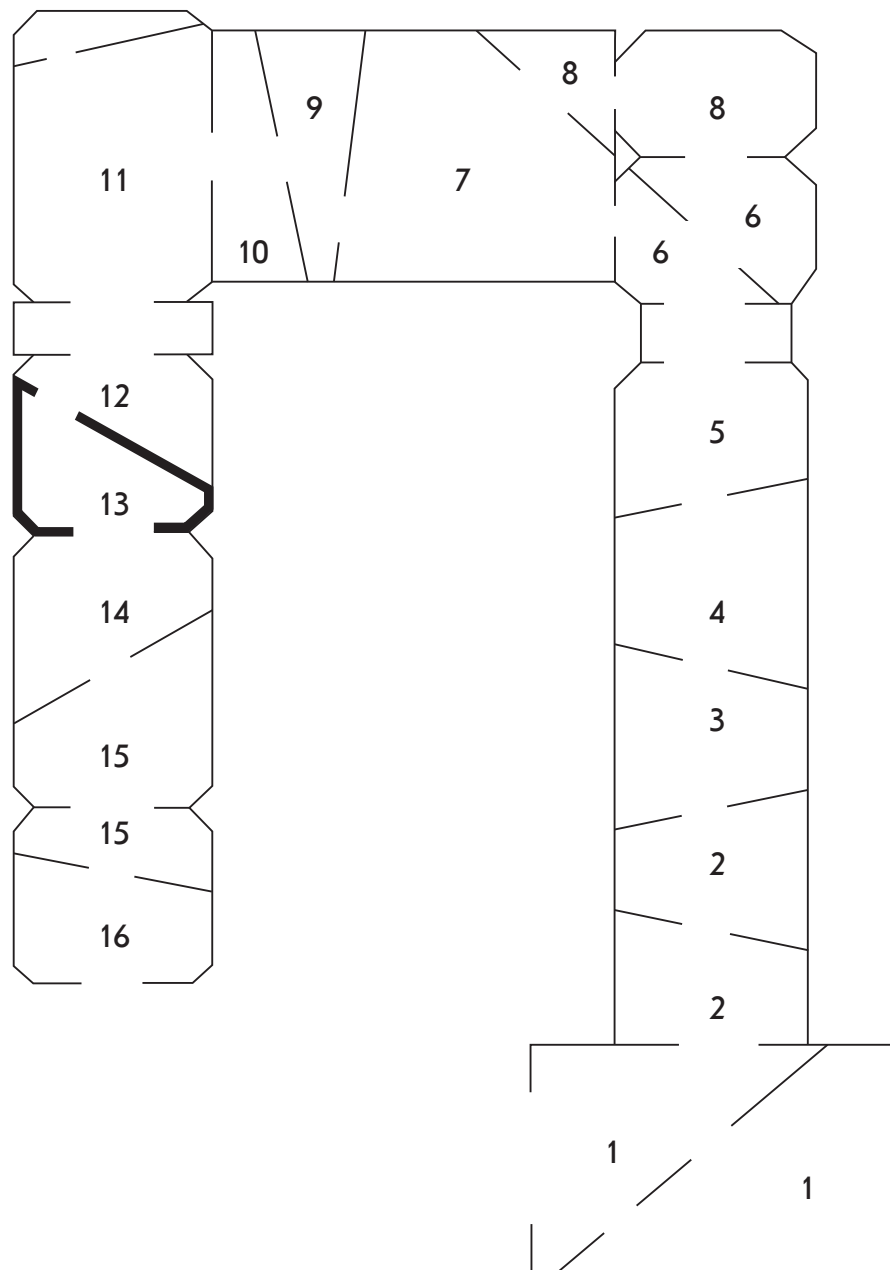
Alfred Machin, *Maudite soit la guerre*, 1914

Nino Oxilia, *Rapsodia satanica*, 1914

Buster Keaton, Eddie Cline, *One Week*, 1920

Edwin S. Porter, *The Great Train Robbery*, 1903

13



41

William Kentridge

(1955, Johannesburg, ZA)

Egyptus Inferior

(tiré de la série « Le Nez »)
2008

William Kentridge est un artiste sud-africain reconnu dans le monde entier pour ses dessins, ses films et ses productions de théâtre et d'opéra. Travaillant depuis vingt-trois ans avec l'atelier Stephens Tapestry de Johannesburg, il a également produit plus de trente-cinq tapisseries. Kentridge en a notamment créé une série sur le cheval et le nez alors qu'il travaillait à la production de l'opéra *Le Nez* de Chostakovitch. Voué à l'échec, le projet consistait à essayer de trouver des personnages équestres non héroïques, tandis que les chevaux et leurs cavaliers partaient à la recherche d'une terre promise, n'importe laquelle, comme une croisade désespérée à travers l'histoire, en quête d'une utopie.

'L'absence de tradition, c'est une véritable bénédiction. Les possibilités d'un monde qui se découvre, où chaque objet ordinaire est regardé pour la première fois. L'Homme à la caméra est un film sans intrigue : dépourvu de la psychologie propre au cinéma dramatique, il nous touche cependant par son enchantement face au quotidien, la vision d'un monde avant qu'il ne soit submergé par le

*cynisme, l'ironie ou le mélodrame. À un autre niveau, le film nous touche par son exploration des possibilités qu'offre la caméra et ce que cela nous évoque. Dans le cinéma contemporain, chaque décision concernant le montage est une décision commerciale. Godard décrit le montage des films de la Nouvelle Vague comme une suite de décisions éthiques. Pour *Dziga Vertov*, le montage est une découverte ; découvrir à travers l'œil de la caméra et dans le bourdonnement de la table de montage un nouveau monde – un monde neuf.'*

– William Kentridge à propos de *Dziga Vertov*

42

Dziga Vertov

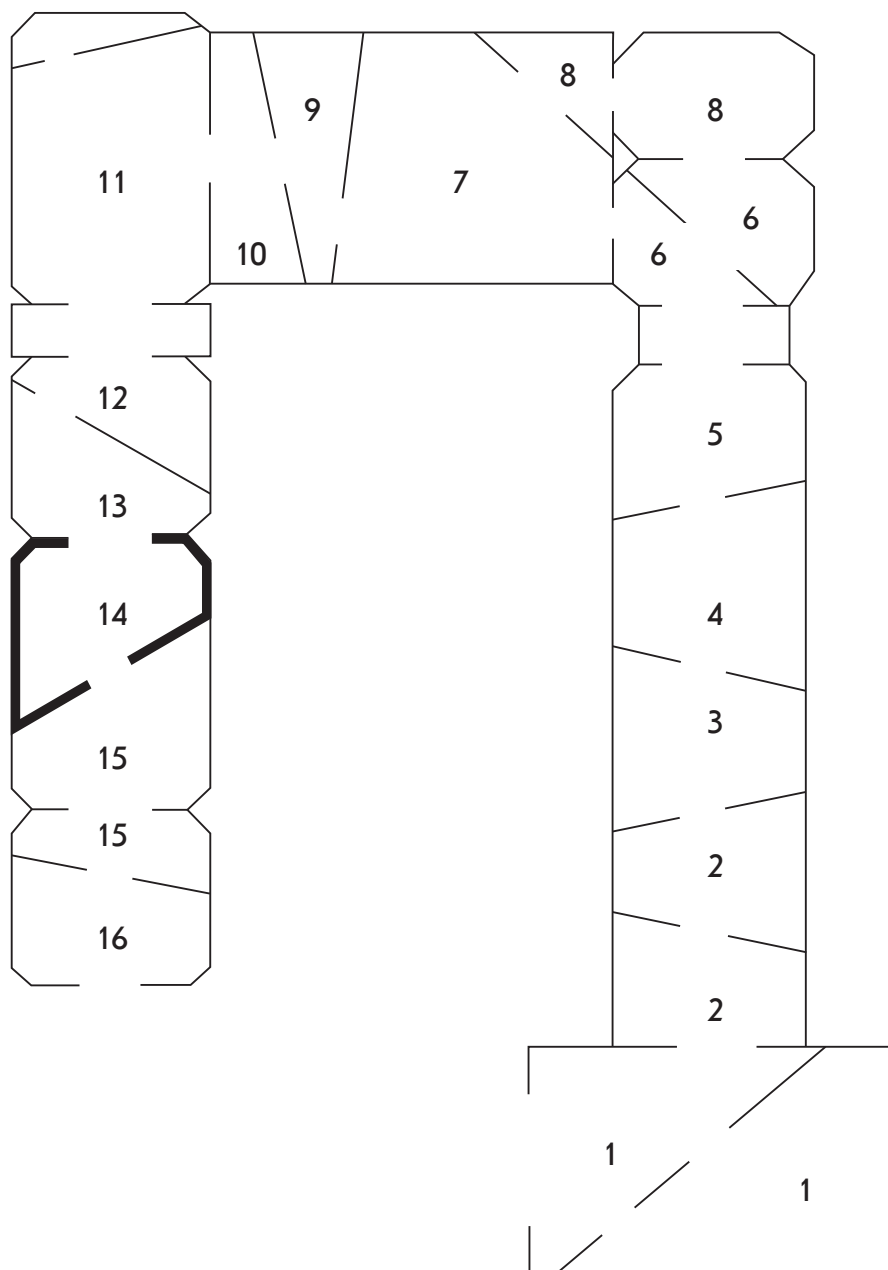
(1896, Białystok, PL –
1954, Moscou, RU)

L'Homme à la caméra

1929, 99'49" (extrait: 3')

Vertov explore, à travers l'utilisation du montage, toutes les possibilités que la technologie moderne offre pour l'observation de la ville. La modernité (du socialisme) réinvente ainsi le monde filmé : la caméra acquiert une vie presque autonome et devient le « ciné-œil » de Dziga Vertov, qui figure parmi les grands cinéastes du cinéma soviétique.

14



43

Sean Scully

(1945, Dublin, IR ; vit et travaille à New York, US, Barcelone, ES et Königsdorf, DE)

Pente

2014

Quatre imposants volets composent un mur presque impénétrable, bâti à l'aide de bandes de couleur plus ou moins horizontales, disposées les unes au-dessus des autres et trahissant la main du peintre. Alors que les deux volets situés aux extrémités, tels des stores vénitiens ouverts, reposent sur un accord de couleurs retenu exécuté dans une facture presque opaque — vert et blanc, rose et bleu —, la partie médiane et sa « fenêtre » déploient un vif contraste de jaune et ocre et de bleu et rouge. Nous nous trouvons devant une grande porte qui ne laisse filtrer le regard qu'à travers les couleurs elles-mêmes, posées à la manière d'un glacis. Cette œuvre s'inscrit dans la tradition de la grande série de peintures baptisées *Mur de lumière* et inspirées par les murs de pierre irlandais. Le changement de rythme des volets, avec respectivement dix bandes horizontales et neuf bandes légèrement obliques, crée un mouvement qui fait osciller le regard, comme face à une ligne d'horizon courbe. La structure du tableau et la technique en transparence permettent de traduire sous une forme abstraite cette sensation que l'on peut éprouver dans un paysage en « pente ».

'J'ai commencé par réaliser des portraits. Mais très vite et très tôt, j'ai fait le lien entre l'art, l'avant-garde et les grands bouleversements politiques du XX^e siècle. Ma découverte des tableaux de Matisse, Léger, Picasso ou Kirchner m'a libéré : j'allais devenir un peintre abstrait. Parce que, moi aussi, je voulais que mon travail touche les gens de façon universelle. Aujourd'hui plus que jamais, l'art exerce une grande influence et constitue une force transformatrice. Lorsque je transporte mon travail en Chine et que je participe à l'émergence de son ouverture, je suis conscient que je m'appuie sur l'avant-garde du début du XX^e siècle, une époque où l'art est devenu un électron libre. Aujourd'hui nous construisons, sur ces fondations, cette force transformatrice vers le bien et la compréhension.'

— Sean Scully à propos de Fernand Léger

44

Fernand Léger

(1881, Argentan, FR — 1955, Gif-sur-Yvette, FR)

Nature morte à la bouteille

1927

Au cours de la période 1923-1928, Léger objective les contrastes formels qu'il avait utilisé dans le passé en

utilisant désormais une opposition de divers gros plans. Les ondulations d'un vase, d'une plante, le profil d'un visage ou une balustrade sont confrontés à la rigueur géométrique d'un objet industriel : un roulement à bille, un compas ou ici une bouteille. L'exécution est lisse et précise, les couleurs vives et non modulées, telles les affiches publicitaires de la vie urbaine. À l'opposition spatiale gauche / droite des objets se rajoute un contraste entre le rendu du volume souligné par des ombres sur le col de la bouteille et sa coupe en perspective, et les aplats rectangulaires de couleurs franches : jaune, noir, orange. Ces derniers redéfinissent la composition mais surtout, par la couleur, invitent l'œil à une exploration encore plus profonde. Cette manière de procéder par gros plan, zoom et partitons spatiales du plan mixte relève tant de l'apport du cinéma (*Ballet mécanique*, 1924) que de ses recherches concomitantes liées à ses *Peintures dites murales* (1925).

45

Robert Delaunay

(1885, Paris, FR —
1941, Montpellier, FR)

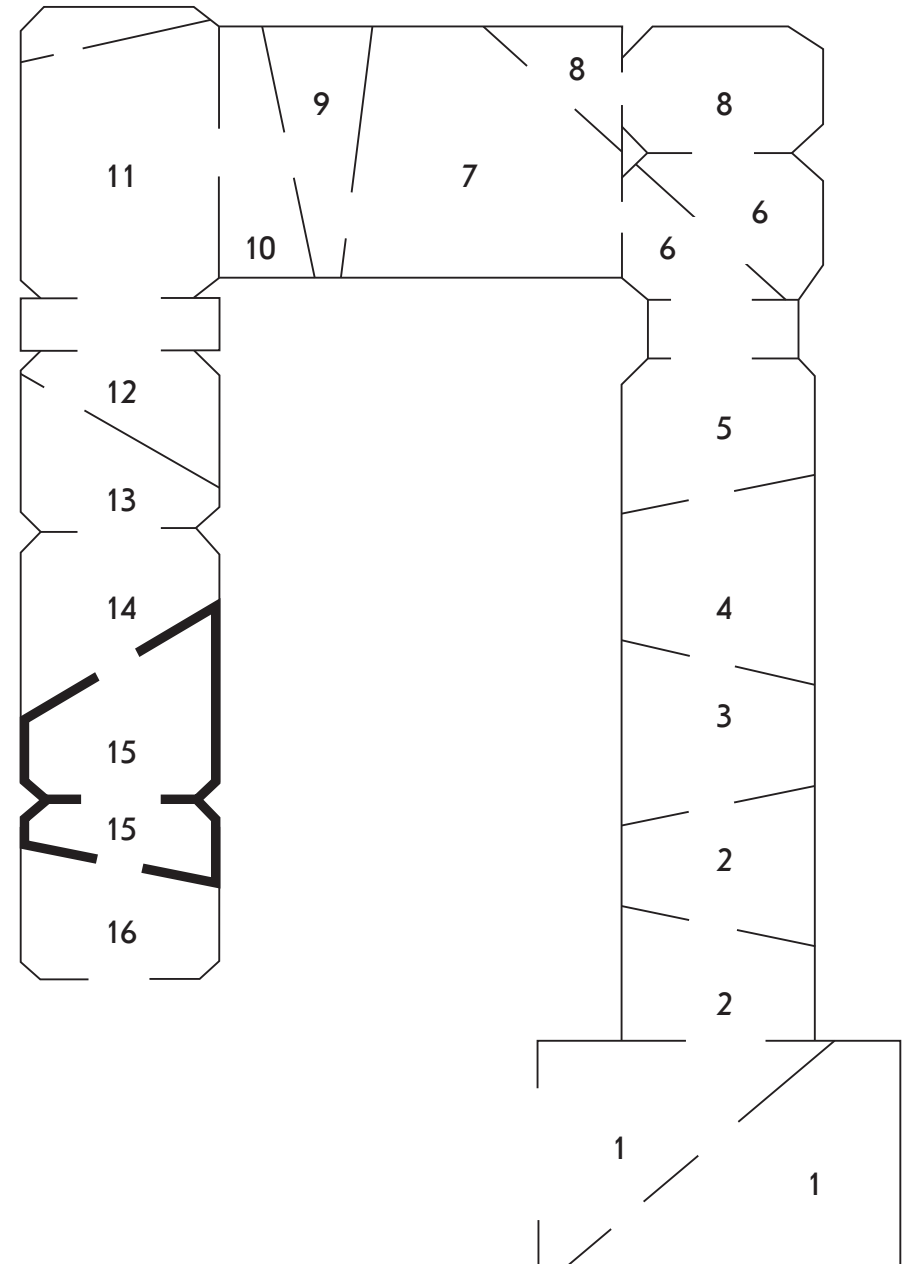
**Formes circulaires,
Soleil n° 1**

1913

À l'été 1913, le peintre français
Robert Delaunay est installé depuis

plusieurs mois à Louveciennes, près de Paris. C'est là qu'il réalise une quinzaine de peintures — dont *Formes circulaires, Soleil n° 1* — qui illustrent son travail sur la lumière du soleil et les reflets lumineux de la lune. À partir d'un cercle jaune au centre rayonnant, la composition se déploie en segments jaunes, bleus, verts et mauves. S'appuyant sur des expériences optiques, Delaunay explore ici la construction spectrale et le mouvement vibratoire de la lumière solaire. En même temps, les *Formes circulaires* marquent une étape cruciale dans le développement d'une « peinture pure ».

15



La tempête s'empare de la ville

L'attrait et l'enthousiasme des artistes d'avant-garde pour le début du XX^e siècle doivent être nuancés. La mobilité nouvelle et le thème de la métropole deviennent les emblèmes du progrès technique, civilisationnel et en un mot, de la modernité. Mais au sentiment de fascination suscité par la puissance de la machine, par le potentiel que présentent les masses et par l'épanouissement de la culture et de l'industrie — comme on le voit de manière frappante dans les œuvres de Sigrid Hjertén — se mêle toujours un profond malaise lié aux changements d'une nouvelle ère, survenus si soudainement et sans crier gare. Dans les œuvres d'Ignaz Epper, d'Egon Schiele et de Jakob Steinhardt présentées ici, les représentations de la ville illustrent particulièrement ce rapport ambivalent et fournissent un relevé de l'état psychologique de ses habitants. Si elles décrivent les signes du progrès et du libéralisme, elles révèlent aussi une explosion chaotique, une improbable juxtaposition de systèmes et de valeurs. Mais le motif de la ville exprime aussi l'anonymat et la solitude de l'individu au sein d'un vaste organisme à la croissance de plus en plus rapide et bruyante. Comment être humain à l'ère de ces grands bouleversements ? Cette question devient un autre thème commun aux avant-gardes. Avec des œuvres qui lui sont souvent consacrées,

les artistes redéfinissent l'homme moderne et expriment dans leur représentation de l'humain la complexité psychologique de l'époque, comme on peut le voir dans les beaux portraits intimistes d'Amadeo de Souza Cardoso, d'Oscar Kokoschka, d'Egon Schiele et de Karl Caspar. Entre d'une part, l'effondrement à la fois redouté et attendu de l'ancien monde (présent dans le travail d'Emmy Klinker) et d'autre part, l'euphorie et la foi en l'avenir, ils mènent une réflexion sur les questions cruciales et les grands courants sociaux du début du XX^e siècle. Dans cette redéfinition de l'individu et de la société, ils reviennent aussi sans cesse aux images originelles de l'homme, comme dans l'œuvre *Ouvrier extrayant l'argile* de Wilhelm Morgner : autant de repères, en ces temps de quête d'identité.

46

Egon Schiele

(1890, Tulln an der Donau, AT — 1918, Vienne, AT)

Ville morte

1912

C'est à Krumau (aujourd'hui Český Krumlov), la ville natale de la mère de l'artiste, en Bohême du Sud, qu'Egon Schiele peint à partir de 1910 une série de vues urbaines et de paysages caractérisés par une tonalité sombre.

Schiele a peint six versions du motif de la « ville morte » ; toutes sont atypiques, présentant des maisons qui semblent appartenir à un autre monde. L'atmosphère de tristesse et de désolation du tableau permet de se faire une idée des secrets et des interdits d'une petite ville de province — d'où Schiele finit par être banni. Les habitants de Krumau étaient en effet scandalisés par le concubinage de l'artiste avec sa muse Wally Neuzil et s'indignèrent en outre des sujets érotiques — fréquemment inspirés de jeunes filles — vers lesquels il se tourna dans sa création.

47

Sigrid Hjertén

(1885, Sundsvall, SE — 1948, Stockholm, SE)

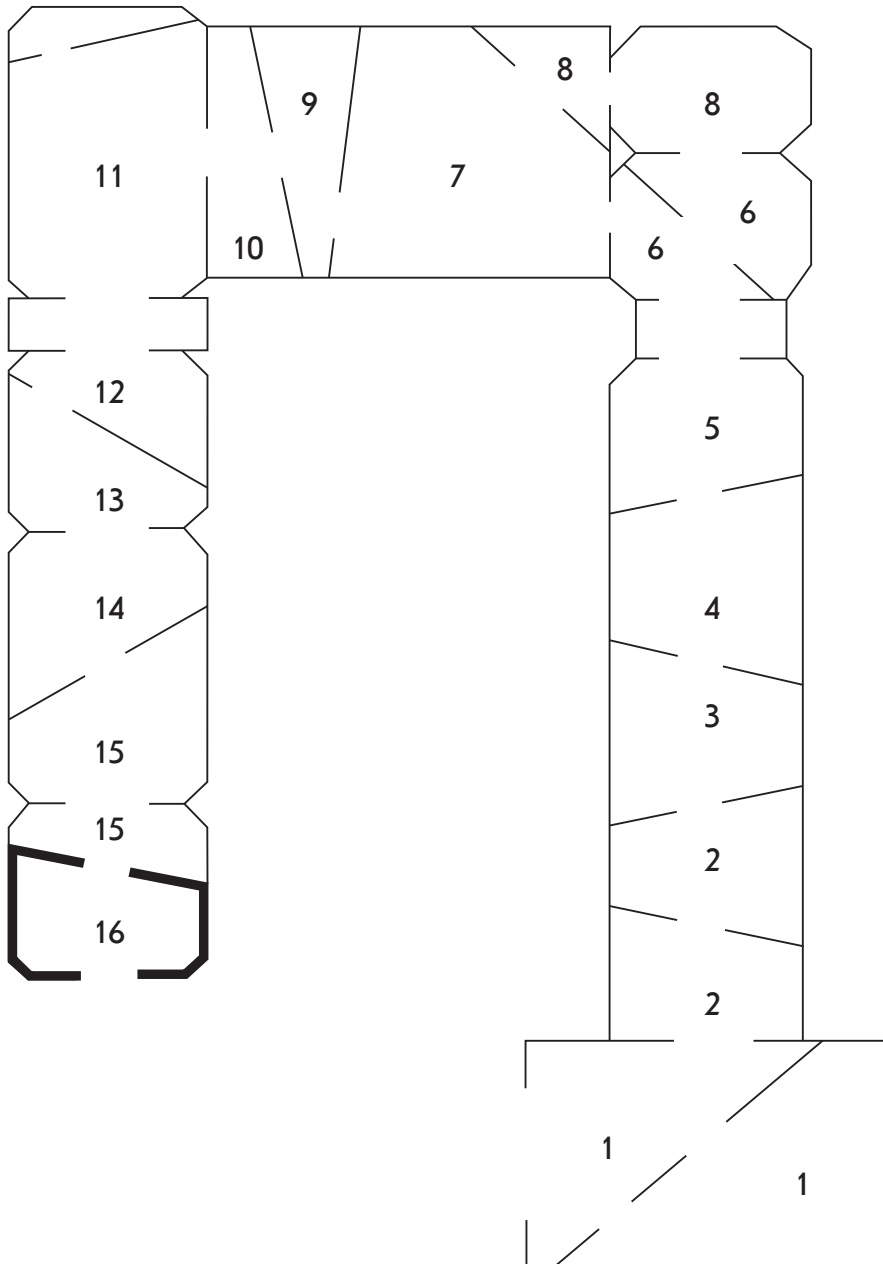
Le Quai

1915

De retour en Suède, après avoir étudié avec Henri Matisse à Paris, Sigrid Hjertén représente une série de scènes spectaculaires telles qu'il les a aperçues depuis les fenêtres du logis familial et de son atelier, au centre de Stockholm. Ses sujets de prédilection sont le mouvement et le progrès technologique. Dans cette toile, un train libère un nuage de fumée, des cyclistes passent à toute allure tandis que la coque d'un navire, accosté pour le chargement ou le

débarquement de ses marchandises, épouse avec élégance la douce courbe du quai. Grâce au jeu entre couleurs froides et chaudes, l'ensemble forme une composition expressionniste d'une grande force. Avec son époux, Isaac Grünewald, Sigrid Hjertén comptera parmi les principaux artistes qui dans les années 1910 introduiront l'expressionnisme en Suède.

16



Du cristal au Bauhaus

Au début du vingtième siècle, la fragmentation de la forme en art, qui répond à l'éclatement d'une vision du monde devenue obsolète, donne lieu à un ensemble kaléidoscopique de mouvements et de positions artistiques. A bien des égards, cette fragmentation devint la notion clé, tant sur le plan formel qu'idéologique, ne renvoyant pas seulement à la déconstruction, mais aussi à un nouvel ordre : une force grandissante débouchant sur l'idée du cristal. La matérialité ambivalente du cristal, à la fois transparence et dureté, forme fixe et croissance organique, est ici évoquée dans certaines œuvres de Feiningner, Picasso et Matiouchine, offrant une belle métaphore des conceptions avant-gardistes de l'art dans un monde fragmenté.

Pour le manifeste que Walter Gropius rédige pour l'école réformatrice du Bauhaus fondée en 1919, Feiningner crée une gravure sur bois montrant une cathédrale qui s'élève dans le ciel, telle une pièce de cristal. Cette image devient le symbole d'un art considéré comme utopie sociale. Avec la guerre perdue en arrière-fond, qui a aussi entraîné une redéfinition des disciplines artistiques et des catégories en art, on exige à Weimar une réorientation radicale de toute la production artistique. Dans ce contexte, la cathédrale n'est pas seulement représentative de l'art de

bâtir, forme artistique suprême, mais elle devient le symbole d'une société. Le Bauhaus, à la fois académie des Beaux-Arts et école d'arts et métiers, s'ouvrait aux dernières innovations de la production industrielle. En utilisant le langage formel contemporain et fonctionnel qui y était développé, le Bauhaus cherchait à imprimer sa marque à tous les aspects de la vie humaine — le travail, le jeu, le plaisir.

48

Lyonel Feiningner
(1871, New York, US –
1956, New York)

Walter Gropius
(1883, Berlin, DE –
1969, Cambridge, UK)

Cathédrale du futur.
Page de titre du
programme-manifeste
du Bauhaus à
Weimar
1919

Au mois d'avril de sa première année en qualité de directeur du département des arts graphiques du Bauhaus de Weimar (1919-1925), Lyonel Feiningner réalise la page de titre du manifeste et programme du Bauhaus, la *Cathédrale*, représentée telle une structure cristal-

line. Dans les pages du texte, Walter Gropius, directeur du Bauhaus et Feininger lui-même se réfèrent à « l'acte miraculeux de la cathédrale gothique ». Pour eux, la cathédrale est l'œuvre d'art totale par excellence et c'est ainsi que Gropius choisit le nom de l'institution, « Bauhaus » (Maison de la construction), en référence aux corporations de bâtisseurs. Dans le même esprit, les membres du corps enseignant sont appelés « maître d'atelier » et « maître de forme ». Gropius formule l'objectif de l'école de la manière suivante : « Le Bauhaus poursuit la [...] réunification de toutes les disciplines afférant aux arts et métiers — sculpture, peinture, arts décoratifs et artisanat — en vue d'un nouvel art de bâtir dont elles sont appelées à constituer les indissociables parties intégrantes. »

49

Rudolf Lutz

(1895, Heilbronn, DE — 1966, Heilbronn)

**Notre jeu.
Notre fête.
Notre travail**
1919

« Notre jeu. Notre fête. Notre travail », tel était le titre de la conférence d'introduction donnée par Johannes Itten, chargé du cours préparatoire du

Bauhaus de Weimar, de 1919 à 1922-1923. Itten fut le premier à concentrer son enseignement sur les étudiants en tant qu'individus considérés dans leur globalité — avec un esprit, un corps et une âme. L'affiche conçue par Rudolf Lutz reflète l'emboîtement de ces trois éléments. Si ces trois composantes sont certes séparées symboliquement par leurs différences formelles et chromatiques, elles n'en sont pas moins imbriquées sur le plan de la composition. Le « jeu » concerne la libération des potentiels créatifs, la « fête » renvoie au mode de travail collectif et le « travail » aux domaines de la formation, exigeants sur les plans à la fois intellectuel et physique. L'intégration des forces créatives physiques à la pratique artistique — une approche inédite — révolutionna durablement le système pédagogique.

50

Karl Peter Röhl

(1890, Kiel, DE — 1975, Kiel)

**Têtes de marionnettes
(L'Huissier de justice,
Le Docteur, La Mort)**
ca. 1920

Les marionnettes de Karl Peter Röhl symbolisent le concept du Bauhaus. L'accent n'y est pas mis sur l'une ou l'autre discipline, mais s'inspirent au contraire d'un principe de formation

universel. Ainsi, le théâtre, la musique, la danse et la performance font tous partie du quotidien et de la pratique artistique. Faisant référence à l'atelier d'art dramatique, les marionnettes montrent sur un mode exagérément expressif les attributs classiques du métier considéré. Avec moustache et chapeau, bouche ouverte, l'huissier exécute stupidement ses consignes, tandis que l'expression pincée et sévère du médecin, lunettes sur le nez, haut-de-forme couronnant la tête, révèle un esprit intelligent. La mort, en revanche, frappe par le coloris du crâne taillé dans le bois et présente certains traits fondamentaux de l'expressionnisme, dont Röhl se distancierait graduellement à partir de 1922 pour s'orienter vers le constructivisme.

51

**Metropolis
de Fritz Lang :**
**entre concentration
et perspective**

Ces quelques séquences de *Metropolis* éclairent l'enthousiasme et la fascination suscités par une technique toute-puissante : roues dentées s'entraînant les unes les autres, ascenseurs plongeant dans les entrailles de la terre, avions volant entre les gratte-ciels, trains et voitures circulant sur des

voies surélevées qui permettent une communication incessante. Toutes ces prouesses sont le fait d'inventeurs de génie, des hommes qui, tels des artistes, sont devenus synonymes de créativité. Le film *Metropolis* représente de manière hyperbolique l'accélération de l'évolution industrielle et la vie dans les métropoles. La métaphore de la cathédrale sert de leitmotiv tout au long du film et la guilde des tailleurs de pierre qui incarne une force uniformisant la construction de la cathédrale — c'est-à-dire de l'État — renvoie à l'ambivalence de l'avant-garde, fer de lance du mouvement moderne. Derrière la réconciliation entre le progrès technique — le médium cinématographique unit tous les arts au sein d'une œuvre d'art totale — et l'idée nationale, la construction d'un corps social uni, ethno-nationaliste, on voit déjà se profiler à l'horizon le tournant menant au fascisme : le national-socialisme. L'amour de l'aristocrate, fils du maître de Metropolis, Freder, pour Marie, la fille d'un ouvrier, semble abolir le conflit entre riche et pauvre, pouvoir et oppression, capital et travail. Avec ses machines qui réduisent l'homme à l'esclavage, l'inventeur est évincé. Le Troisième Reich peut advenir.

The Power of the Avant-Garde. *Now and Then*

BO ZAR

Ce guide du visiteur est publié à l'occasion de l'exposition *The Power of the Avant-Garde. Now and Then*, organisée par le Palais des Beaux-Arts, Bruxelles (BOZAR).

BOZAR, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles
29 septembre 2016 – 22 janvier 2017

L'exposition sera ensuite présentée dans une version adaptée au National Museum in Krakow
9 mars – 28 mai 2017

Publication

Textes: Sous la direction d' Ulrich Bischoff et Katarina Lozo

Basés sur les textes écrits pour le catalogue par des auteurs différents* : Anne Adriaens-Pannier, Annegret Hoberg, Anette Kruszynski, Anne McIleron, Christophe Duvivier, Cathrin Klingsöhr-Leroy, Catherine Verleysen, Dietmar Elger, Fabio Belloni, Franziska Hilbe, Frank van Lamoen, Gladys Fabre, Katarina Lozo, Katerina Borgh Bertorp, Kerstin Drechsel, Kerstin Küster, Kurt De Boodt, Ludmila Bobrovskaya, Martin Germann, Mathias Wagner, Matthias Rogg, M.R. Bentein-Stoelen, Nicola Mazzanti, Nina Schallenberg, Peter J.H. Pauwels, Paulina Kurc-Maj, Peter Klaus Schuster, Perdita von Kraft, Simone Rudolph, Tyler Blackwell, Ulrich Bischoff

Rédaction finale: Duncan Brown (EN), Olivier Boruchowitch (FR), Sandra Darbé (NL), Vera Kotaji (FR), Maïté Smeyers, Marianne Van Boxelaere (NL)

Graphisme: Joris Kritis, Lauren Grusenmeyer

Catalogue

* Nous renvoyons au catalogue de l'exposition pour les références détaillées des auteurs de chaque texte:

The Power of the Avant-Garde. Now and Then, Lannoo Publishers et BOZAR BOOKS, Bruxelles, 2016 (EN / NL / FR, 336 pp.) – € 39,50 / BOZAR FRIENDS : € 35,50 €
Édité par Ulrich Bischoff, Katarina Lozo; avec des essais de: Ulrich Bischoff, Javier Arnaldo, Paul Dujardin, Kurt De Boodt, Nicola Mazzanti Matthias Rogg et Jürgen Müller
Coordination : Gunther De Wit, Sarah Theerlynck
Rédaction finale: Patrick Lennon, Linda Schofield (EN); Gunther De Wit (NL); Fabrice Biasino, Françoise Osteaux (FR)

Exposition

Chief Executive Officer – Artistic Director :
Paul Dujardin

Head Of Exhibitions : Sophie Lauwers

Commissaire : Ulrich Bischoff

Assisté Par : Katarina Lozo

Coordinatrice De L'exposition : Maïté Smeyers

Assistée Par: Marjolaine Detry

Scénographie : Richard Venlet

Assisté Par: Isabelle Speybrouck

Graphisme : Joris Kritis

Assisté Par: Lauren Grusenmeyer

Head Of Production : Evelyne Hingue

Coordination Technique : Isabelle Speybrouck

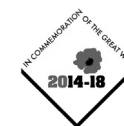
Avec l'aide précieuse de: Axelle Ancion, Nicolas Bernus, Sandra Darbé, Gunther De Wit, Laurence Ejzyn, Colin Fincoeur, Vera Kotaji, Diane Van Hauwaert, Sylvie Verbeke & les BOZAR Hosts & Art Handlers

Remerciements

BOZAR et le commissaire Ulrich Bischoff remercient vivement tous les artistes et prêteurs sans qui cette exposition n'aurait pas été possible. Nos remerciements vont aussi aux auteurs qui ont contribué au catalogue et au guide du visiteur. Notre gratitude va également envers les pouvoirs publics et partenaires soutenant ce projet.

L'exposition est organisée dans le contexte de la Commémoration du Centenaire de la Grande Guerre

Avec le soutien de :





Autorités fédérales — La loterie nationale

.be

2014-18



Loterie
Nationale
Loterij

Région Bruxelles-Capitale — Visit Brussels

2014-18
.brussels

Partenaires



MUZEU
NARODOWE
W KRAKOWIE



MILITÄR
HISTORISCHES
MUSEUM
Dresden

Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België
Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

CINEMATEK

Marijke van Warmerdam souhaite remercier les personnes suivantes pour la réalisation de son nouveau film :

Actress : Sil Koster / Director of Photography: Guido van Gennep / Editor: Sander Snoep / Drone team: Alessandro Bolognesi, Daniele Proietti, Marco Fabriziani / Precision driver: Franco Salamon / Grip: Stefano Biscaro / Special effects: Frank Hietbrink / Scout, production & location manager: Joseph Geminale: Assistant: Isabel da Costa / Colourist: John Thorborg / Post-production: De Lodge Amsterdam / Ton Peters for his commitment / Film Commission Valle d'Aosta: Igor Tonino, Andrea Carcavallo / Cervino s.p.a.: Daniele Herin, Davide Enrico / Soc. Coop. Rhêmes-Notre-Dame: Sandro Martin, Jean Paul Lauvin / Special thanks to Sander Snoep for bringing together this excellent crew. Un grand merci à la Fondation Mondrian pour leur soutien généreux.



mondriaan
fund

Autour The Power Of The Avant-Garde

Cinéma

Line describing a cone — Anthony McCall
Film pour les familles — 02.10.2016 — 11:00
Dans le contexte de: Visual Voices
Peggy Guggenheim. Art Addict — Documentaire
14.10.2016 — 20:00
Partenaire : Jap
@ CINEMATEK
Programme de films dans le contexte de l'exposition. Voir: www.cinematek.be

Musique

Stravinsky Deconstructed
Peter Vermeersch et Eric Hofbauer ont réalisé des arrangements jazz des œuvres de Stravinsky qu'ils interprètent avec Flat Earth Society (15/10), ainsi qu'avec le quintette d'Eric Hofbauer (16/10).
15 & 16.10.2016 — 20 :30

Everything Changes but the Avant-Garde:
a Musical Journey
Conférence-concert de David Ramael et Boho4 String Quartet
27.10.2016 — 19.00

Solistes de la Chapelle Musicale Reine Elisabeth
Concerts dans l'exposition dédié à l'avant-garde avec des œuvres de Eugène Ysaÿe, Benjamin Britten, Arnold Schönberg, Luciano Berio, Dmitri Chostakovitch, e.a.
3 - 17- 24.11.2016, 1 — 15.12.2016,
12.01.2017 — 19:00
Partenaire: Chapelle Musicale Reine Elisabeth
Soutien: Pianos Maene

Joachim Badenhorst
Solo de clarinette dans l'exposition
19.01.2017 — 19 :00

Littérature

Avant-Garde? Conférences & débats
Une journée de conférences, débats et rencontres avec des artistes sur la pertinence de l'avant-garde pour les artistes et auteurs d'aujourd'hui .
23.11.2016 — 10:00 > 22:00
Partenaires: mdrn-instituut/KULeuven, nY publication

Théâtre

50 Grades Of Shame
She She Pop
Une pièce basée sur *L'Eveil du Printemps* de Frank Wedekind de 1891
13 & 14.01.2017 - 20:30
Soutien: Goethe-Institut Bruxelles

Agora

Forlorn Hope - Avant-garde in Society
Marc Blyth, Etienne Verbist, Marci De Wachter sur l'avant-garde dans l'économie.
14.11.2016

Studios

Visites guidées pour groupes adultes / écoles secondaires / en langage des signes (pour adultes et écoles secondaires) et visites interactives (pour écoles secondaires), sur demande : +32 2 507 83 36 — groups@bozar.be

Lunch Tour: Ven — 12 :30: 7 & 21.10 — 4 & 25.11 — 16.12 — 6.01
Sans réservation

Autres Expositions

@ Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique
Dans le cadre de la Commémoration du Centenaire de la Grande Guerre
14 — 18. Rupture or Continuity
29.09.16 — 22.01.17
€ 8 — 6 — 2
www.fine-arts-museum.be
L'art belge est en pleine effervescence à l'aube du XX^e siècle. La Première Guerre Mondiale, et avec elle, l'occupation, l'horreur des champs de bataille et l'exil ont des répercussions significatives sur la production artistique du pays. Personne n'est indifférent aux expériences bouleversantes liées à cette guerre, qui consolideront le style des uns et révolutionneront celui des autres. A travers la vaste collection des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, l'exposition *14-18. Rupture ou Continuité?* explore ces changements et constantes de l'art belge entre 1910-1925.
L'exposition est accompagnée d'un colloque international examinant cette pluralité artistique belge sur fond de la Première Guerre Mondiale (24 & 25.11.2016)

@ BOZAR cet automne:
Congo Art Works. Popular Painting
(07.10.16 — 22.01.17)
A Feverish Era In Japanese Art. Expressionism In The 50'S And 60'S
(14.10.16 — 22.01.17)
Picasso. Sculptures
(26.10.16 — 05.03.17)

@ ING Art Center
Guggenheim. Full Abstraction in Brussels

Info & Tickets

Accès

Rue Ravenstein 23, 1000 Bruxelles
Ma > Dim: 10:00 > 18:00
Jeu: 10:00 > 21:00
+32 2 507 82 00 — www.bozar.be

Tickets

The Power of the Avant-Garde. Now and Then:
€ 16 — 14 (BOZAR FRIENDS)
Pass d'1 JOUR: € 30

Sur présentation du ticket *The Power of the Avant-Garde. Now and Then* vous recevez 2 € de réduction sur le prix des expositions de nos partenaires* et vice versa.
* @ Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique :
14 - 18 Rupture or Continuity
* @ ING Art Center :
Guggenheim. Full Abstraction in Brussels

E.r. Paul Dujardin, rue Ravensteins 23,
1000 · Bruxelles

