



centrale
FOR CONTEMPORARY ART

07-03 / 09-06 2013

L'Origine des Choses

Collection du Centre national des arts plastiques France 07 mars—09 juin 2013

De Oorzaak der Dingen

Collectie van het Centre national des arts plastiques Frankrijk 07 maart—09 juni 2013

The Causes of Things

Collection of the Centre national des arts plastiques France March 7th—June 9th 2013

GUIDE DU VISITEUR | BEZOEKERSGIDS | VISITORS'S GUIDE

L'ORIGINE
DES CHOSES

DE OORZAAK
DER DINGEN

THE CAUSES
OF THINGS

Collection du | Collectie van | Collection of the
Centre national des arts plastiques,
France | Frankrijk

Service de la Culture de la Ville de Bruxelles
Dienst Cultuur van de Stad Brussel
Department of Cultural Affairs of the City of Brussels

www.centrale-art.be



Pour cette exposition thématique, la CENTRALE *for contemporary art* s'est associée au Centre national des arts plastiques (CNAP, France). Cette institution française a pour mission de soutenir et promouvoir la création la plus actuelle notamment par la constitution d'une collection prospective et unique par son ampleur rassemblant aujourd'hui plus de 93 000 œuvres.

Le parcours proposé donne ainsi à voir une sélection d'une septantaine d'œuvres issues de cette collection qui interrogent, révèlent ou oblitèrent l'origine de l'acte créateur. L'exposition ne cherche pas à faire le tour de cette question, bien au contraire, il s'agit davantage d'ouvrir des pistes de réflexions, d'offrir une série de définitions partielles de ce qu'est et de ce qui sous-tend l'origine de l'œuvre. Artistes français, belges et internationaux se côtoient et se répondent dans un parcours dense et intense qui se pose en énigme.

Le titre de l'exposition est librement emprunté au poète latin VIRGILE (70-19 ac) « Heureux celui qui connaît l'origine des choses » tirée des *Géorgiques*, un chant de quatre livres qui célèbre la vie paysanne et met à l'honneur l'agriculture¹.

Comme toute enquête, l'exposition part du constat que cette question de la source est aujourd'hui très présente dans la création artistique. L'artiste se fait librement enquêteur, philosophe, archiviste, metteur en scène, scientifique. Il puise dans le grand répertoire de formes, d'idées et de principes qu'est l'histoire de l'art, depuis les avant-gardes du début du XX^e siècle aux démarches singulières des années 1960-1970. Abstraction géométrique, art conceptuel et minimal sont ainsi librement recomposés, transformés, commentés.

L'accrochage est conçu comme un parcours structuré, qui envisage le processus de création sous différents angles. Sans segmentation apparente, le parcours se divise toutefois en trois parties dont les enjeux sont synthétisés par les mots clés suivants : mettre en scène / rejouer / déjouer / processus / hasard / disparition. À l'image du fil de la pensée, les associations sont libres, le dialogue entre les œuvres, constant. Au fil du trajet proposé, la singularité des démarches nourrit le propos, sans cesse actualisé. Une fois arrivé à la fin de l'exposition, le chemin du retour est prétexte à de nouvelles associations invitant le spectateur à « refaire » l'exposition.

¹ « Heureux celui qui peut connaître les premières causes des choses !
Heureux celui qui a mis sous ses pieds les vaines terreurs des mortels, l'inexorable
Destin et le bruit de l'avare Achéron ! » Virgile, *Les Géorgiques*, Livre II, vers 490-493.

Dans cette première section, l'artiste se fait tour à tour metteur en scène, acteur. Il s'inspire librement de l'œuvre de ses prédécesseurs, point de départ de nouvelles investigations. Références, citations explicites, recyclage d'œuvres sont nombreux. Ce travail d'appropriation – de la forme, du sujet, de l'idée – passe dans la plupart des cas par une transposition, de la sculpture à la photographie, de la peinture à la performance, du théâtre à l'image. La source est ainsi mise en scène, elle devient l'acteur d'une nouvelle pièce.

L'œuvre d'**Alexandre SINGH** (1980), qui ouvre l'exposition, se pose en énigme. Sur quatorze mètres de long, quarante-sept photomontages sont agencés méthodiquement sur le mur, plongeant le visiteur dans un univers étrange et surréaliste. **Alexandre SINGH** livre ici un portrait du dramaturge argentin Alfredo ARIAS (1944), qui procède d'une mise en image d'idées et de références ressorties d'un entretien de l'artiste avec l'homme de théâtre. *Les Oiseaux* (414 AC) d'Aristophane (ca. 440/445-385 ac), comédie grecque antique qu'Alfredo ARIAS a mise en scène en 2010, sert de trame aux investigations de l'artiste². L'agencement de ces images collectées procède d'un jeu d'associations libres en forme de rhizome qui oscille entre fiction et réalité.

Le diptyque d'**Aurélien FROMENT** (1976) procède lui aussi d'une juxtaposition troublante d'images de natures diverses et de provenances spatio-temporelles éloignées. À la *Case Study House #8* conçue en 1948 par le couple d'architectes Ray et Charles EAMES (1912-1988 et 1907-1978), il oppose un portrait de lui-même sur une balançoire évoquant Ray EAMES qui aimait à se balancer de la sorte. L'épure théâtrale de cette seconde image, que redouble la présence d'un pan de rideau, contraste fortement avec la première. Leur association engage une rencontre insolite et onirique.

Faisant face à cette ouverture volontairement théâtrale, les deux séries de photographies de **Jean-Luc VERNA** (1966) propose une véritable mise en scène du corps de l'artiste. Chanteur, performeur et acteur, **Jean-Luc VERNA** réinvente l'histoire de la représentation du corps humain et de l'anatomie. Il photographie son propre corps, dénudé, pour établir un jeu de correspondances entre l'histoire de l'art et l'imagerie punk rock associant des figures de la sculpture gréco-romaine antique, la peinture baroque maniériste ou encore la photographie contemporaine, à des postures de rock stars. Les poses et attitudes se réactivent à travers les siècles.

² Dans ce récit parodique, nous assistons à la fondation de Coucouville-les-Nuées, une cité située entre la terre et l'Olympe consacrée à la gent ailée. Elle se voit de la sorte restituer son pouvoir originel que les dieux lui avait usurpé. Cette cité finira par assujettir les hommes et déchoir les dieux. Ces derniers tenteront alors de récupérer leur place.

La vidéo d'Olivier DOLLINGER (1967), volontairement visible depuis l'entrée de l'exposition, entre en résonance avec cette ouverture spectaculaire. Nous y voyons un prestidigitateur et mime professionnel, Romain LALIRE, plongé dans une lente et hypnotique chorégraphie. Sa gestuelle, souple et fluide, est au service d'un projet très précis : interpréter et transposer librement sept œuvres abstraites de la collection du Musée des Abattoirs de Toulouse. Le décor ainsi que la bande-son composée par Romain KRONENBERG, immergent le visiteur dans une atmosphère d'inquiétante étrangeté.

L'impact de l'œuvre de Marcel DUCHAMP (1887-1968) est palpable dans de nombreuses pièces de l'exposition, qu'il s'agisse d'intégrer le prosaïque sous forme d'objet trouvé – *ready-made* –, d'inclure le spectateur dans la construction du sens de l'œuvre, de remettre en question le statut et le rôle de l'artiste ou encore de porter un regard critique sur le monde de l'art. Certaines œuvres de l'exposition déconstruisent ainsi le mythe de l'artiste. Les œuvres de Pierre BISMUTH (1963) et d'Olivier BLANCKART (1959), notamment, mettent à l'épreuve l'esprit critique du spectateur. Pour le premier, éparpiller des signatures-tags d'artistes clés du XX^e siècle dans l'espace urbain, lui permet de remettre en question l'exploitation outrancière des grands noms et la valeur qui leur est a priori assimilée. Le second met en évidence l'artifice de la représentation médiatique en se glissant, avec son épouse, dans la peau du couple d'artistes mythique formé par Frida KAHLO et Diego RIVERA. Le *Trait d'union* de Saâdane AFIF (1970) souligne cette concordance de propos dans une mise en relation « forcée », selon le protocole dicté par l'artiste.

Dans la deuxième section de l'exposition, les artistes rejouent des principes modernistes tels que le *ready-made* de Marcel DUCHAMP, la réduction élémentaire de la forme et de la couleur, l'art minimal, l'art conceptuel ou encore la subversion et la critique. Plus qu'un jeu de citation, les œuvres établissent un lien de filiation avec les avant-gardes du XX^e siècle.

Dans les démarches artistiques des artistes qui suivent, « le but n'est pas tant de commencer que de recommencer, en déplaçant ailleurs et autrement ce qui a été entrepris par d'autres»³. Cette remarque de Yann SÉRANDOUR (1974) sur son travail résume ce qui se trame dans chacune de ces œuvres. Lui-même reproduit et agrandit une image abstraite d'Yves KLEIN (1928-1962) représentant le vide de l'espace et publiée en couverture de son journal-œuvre *Dimanche (le journal d'un seul jour)* du 27 novembre 1960.

³ Yann Sérandour et Charlotte Laubard, « Entretien », *Incipit*, catalogue d'exposition, Paris, Fondation d'entreprise Ricard, 2006.

Au centre de la grande nef trône la magistrale œuvre de **Jorge Pedro NUÑEZ** (1976). La structure de l'œuvre, à la manière des *Arkitekton* de Kazimir MALEVITCH (1879-1935), se fonde sur l'accumulation d'éléments à la forme orthogonale. Nous est présenté ici un assemblage de « tout ce que le Musée d'Art Moderne (MAM) a donné » comme socles et vitrines à l'artiste. S'y imbriquent une série d'objets du quotidien – *ready-made* – acquis à la salle des ventes de l'hôtel Drouot pour leur qualité esthétique et leur possible rapprochement avec l'histoire de l'art. Détournés de leur fonction et placés dans le contexte muséal, ils agissent comme autant de clins d'œil aux grandes figures du XX^e siècle (la roue de Marcel DUCHAMP, le piètement de table à la Antoine PEVSNER, les plaques réfractaires de Carl ANDRÉ...). L'œuvre en devient un musée à part entière. Son sens reste cependant ouvert. Comme se plaisait à l'affirmer Marcel DUCHAMP, il revient au « regardeur » de faire l'œuvre, de se l'approprier et de la faire vivre.

L'*Histoire véritable* de **Julien TIBERI** (1979), qui illustre le récit de science-fiction éponyme écrit au II^e siècle par le sophiste syrien Lucien de Samosate (ca. 120-180)⁴, fait elle aussi appel à la citation explicite d'une série d'œuvres contemporaines. Le parcours de ce qui s'avère être une sorte de storyboard relatant les différentes étapes d'un voyage utopique, pourrait également s'apparenter à la visite virtuelle d'une exposition. Les photocopies et rehaussements successifs donnent une texture particulière aux illustrations dont le graphisme est proche de celui des grands illustrateurs et caricaturistes du XIX^e siècle. Une tension s'opère entre la reproduction mécanique et le geste créatif. **Vik MUNIZ** (1961) pousse cette dichotomie à l'extrême en ne donnant à voir de ses transpositions d'images célèbres en matériaux improbables (nourriture, objets en tous genres, détritiques voire poussière dans ce cas-ci) qu'une photographie. Tel un indice, elle fixe de manière pérenne une image-performance éphémère.

Mario GARCÍA TORRES (1975) rend un hommage ludique et poétique à la passivité. Entre la démarche documentaire et le protocole conceptuel, son œuvre donne à voir les traces engendrées par le frottement sur une diapositive restée pendant un mois dans sa poche. Les aléas de la vie et le hasard deviennent véritablement acteurs de l'œuvre.

La question du genre pictural fut également emblématique du XX^e siècle. Discipline noble par excellence, la peinture s'est vue imposée toutes sortes de mutations, depuis l'évacuation du sujet jusqu'à la réduction du geste du peintre

⁴ L'*Histoire véritable* relate un voyage utopique sur la lune et d'autres mondes imaginaires et fantaisistes créés de toute pièce par l'auteur. A mi-parcours, juste avant d'être avalés par une baleine, les voyageurs intrépides passent devant Coucouville-les-Nuées des *Diseaux* d'Aristophane.

à l'application d'une couleur sur une surface. L'appropriation de la peinture par l'art minimal et conceptuel était inévitable. La démarche de certains artistes de l'exposition témoigne de ces bouleversements qu'a connu le domaine de la peinture. Le *Monochrome Till Receipt* de Ceal FLOYER (1968), par exemple, est à la croisée du monochrome, du ready-made et de l'art conceptuel. Si tous les articles du ticket de caisse exposé sont effectivement de couleur blanche, il revient cependant au spectateur de donner forme à l'ensemble, mentalement. De la même manière, en reportant très précisément la teinte de la multitude de touches de couleurs qui constituent un tableau de Paul CÉZANNE (1839-1906) dans ses esquisses perceptives, Rémy ZAUGG (1943-2005) se focalise davantage sur la langue que sur la forme. La peinture n'en est pas moins l'objet de ses recherches. Nathan HYLLEN (1978), quant à lui, bouleverse les postulats du genre. Le support, la technique et l'unicité de la peinture sont mis à mal, réinventés. La *wallpainting* de Pierre BISMUTH (1963), enfin, tient de l'application d'un protocole très précis: à une couleur donnée, du vert en l'occurrence, a été ajoutée une seconde couleur. La couleur obtenue, dûment consignée et numérotée car évoluant d'une exposition à l'autre – doit être appliquée telle quelle sur un pan de mur de l'exposition. Sous l'apparence d'un monochrome se cache ici une démarche conceptuelle.

Les différents portfolios du périodique S.M.S. (Shit Must Stop, février-décembre 1968) exposés en vitrine témoignent de la richesse créative de l'époque dans un contexte d'éclatement des catégories artistiques. En réponse sarcastique à l'assujettissement des artistes aux différents acteurs du monde de l'art, le peintre surréaliste William N. COPLEY (1919-1996) initia ce projet éditorial visionnaire. Il s'agissait de donner une visibilité à tous les artistes quelles que fussent leur discipline et leur popularité avec pour seul critère l'expression d'une individualité. Outre ce traitement égalitaire, il s'agissait également de restaurer un lien direct entre les artistes et le public, la revue étant envoyée directement aux abonnés par voie postale, sans intermédiaire. La variété des propositions artistiques (peinture, performance, musique, écriture, art des aliénés, peinture de chimpanzé) peut être perçue, comme chez Fluxus, comme une tentative d'épouser la vie dans toute sa diversité.

L'accumulation de documentation, sa classification et son archivage constituent un terrain d'investigation hérité des conceptuels que nombre d'artistes explorent encore aujourd'hui. Le fonds iconographique **documentation céline duval** en constitue un exemple notable. **documentation céline duval** (1974) collecte depuis une douzaine d'années des images issues

de la presse, de la mode ou de la publicité, qu'elle classe méthodiquement par motifs. La vidéo montrée ici témoigne de la destruction méthodique d'une sélection d'images issues de ce fonds. Cependant, le feu auquel elle soumet les images une à une reste hors champ ; c'est vers la pile d'images dans laquelle elle puise que s'est portée son attention, fixant de la sorte un souvenir numérique de ce fonds voué à la disparition. Étienne CHAMBAUD (1980) procède lui aussi à la destruction de son travail. Sur un fond noir aimanté sont disposés des documents ayant servis à la préparation de l'exposition monographique de l'artiste *Les Abîmes*, organisée en 2007 par la galerie Lucile CORTY. Ces documents ont ensuite été noircis à la bombe. Soustraire au regard fait œuvre. Contrairement aux images de **documentation céline duval**, le corps physique subsiste mais l'information nous échappe. Ces deux artistes nous rappellent que l'art n'est pas seulement la création d'un objet *ex nihilo* mais qu'il est aussi affaire de destruction, d'oblitération et de soustraction.

La troisième et dernière section de l'exposition interroge le processus de création de l'œuvre d'art et souligne son caractère expérimental. *Le statement* de Robert BARRY (1936), inscrit au mur, place le doute au centre de la définition artistique. Selon lui, l'art est incomplet et insaisissable, instable et changeant, de même que sa pérennité est à tout moment menacée. Cette œuvre sert de pivot à la dernière partie de l'exposition en plaçant le doute, le hasard au centre de la réflexion.

Les photographies de l'atelier d'Emmanuelle LAINÉ (1973) nous donnent accès à l'envers du décor. Œuvres en attente, à l'abandon, installations en devenir, sources d'inspiration et déchets se côtoient sans hiérarchie. Le caractère hésitant du reportage photographique qu'en a fait André MORIN, oscillant entre détails et vues d'ensemble, renforce l'impression de chaos. L'espace de travail est montré comme un lieu d'étude et d'expérimentations, dans lequel le hasard et les accidents sont acteurs de l'œuvre. L'absence de la propriétaire des lieux nourrit la construction du mythe de l'artiste, du génie créateur. La démarche d'Eric BAUDART (1982) évoque ce renversement quasi alchimique qui opère dans chaque œuvre d'art passant du statut d'objet banal, objet d'investigation dans l'atelier, au statut d'art, une fois placée dans le contexte muséal. Il se plaît ainsi à renverser le regard que nous avons sur les objets qui nous entourent, banals voire rebutants tels que la poussière, tout en questionnant l'artifice de la monstration.

L'inventivité technique peut participer du caractère expérimental d'une œuvre. Nicolas SCHÖFFER (1912-1992), par exemple, a été jusqu'à inventer de nouveaux outils afin de « démanualiser » la production artistique. Pour

cette série de peintures, il s'est focalisé sur la rapidité d'exécution, armé d'un pendule et d'un pistolet à peindre de son invention. Il en résulte un geste spontané, quasi mécanique, donnant vie à des motifs qui s'apparentent au surréalisme. Les procédés techniques qui donnent naissance aux œuvres de **Maxime ROSSI** (1980) restent quant à eux inconnus du public. En moulant en bronze nickelé des cachets d'aspirine à l'état effervescent, il nous démontre en outre que tout objet ou phénomène, aussi imperceptibles ou insaisissables soient-ils, peuvent devenir le sujet d'une sculpture et, par extension, une œuvre d'art.

La frontière entre l'art et les sciences devient ainsi perméable. **Peter COFFIN** (1972), artiste de la première section, qui fait appel au service d'un mathématicien pour créer des variations formelles d'objets du quotidien l'affirme : « un physicien, un philosophe ou un artiste sont fondamentalement impliqués dans les mêmes questions »⁵. **Édith DEKYNDT** (1960), notamment, attache une attention particulière aux infimes phénomènes pour lesquels la température, la durée, la masse et la lumière constituent des facteurs essentiels. Le processus expérimental l'emporte sur le résultat visible déterminé entièrement par les conditions de l'environnement dans lesquels sont placés des matériaux modestes et fragiles.

Les œuvres dans la salle des colonnes nous ramènent à la problématique de l'état actuel de la peinture, en y pointant cette fois la question du faire. **Michel BLAZY** (1966), porté sur les matériaux organiques périssables, met à contribution pour cette série de tableaux les gourmandes locataires de son atelier – des souris – libres de grignoter la composition à leur guise le temps d'une nuit. L'œuvre de **Jimmie DURHAM** (1940), si elle peut évoquer les drippings de Jackson POLLOCK (1912-1956) et par la même occasion l'action painting et l'expressionnisme abstrait, résulte cependant de projections provoquées par le jet d'une pierre dans un seau de peinture et non pas d'une chorégraphie de l'artiste face à la toile. L'artiste n'intervient donc plus directement dans la mise en forme. Le collectif **We Are The Painters** (2004), cependant, remet à l'honneur le savoir-faire du peintre. Plus encore, **Aurélien PORTE** (1981) et **Nicolas BEAUMELLE** (1981) dévoilent l'entièreté du processus créatif et nous donnent accès aux conditions d'avènements de la peinture ; depuis l'installation laborieuse de la toile, jusqu'à la révélation, une fois l'œuvre achevée, de la source d'inspiration – un paysage spectaculaire digne de la peinture romantique allemande qui évoque le mythe du peintre en prise avec la nature. Ce n'est, dans ce cas-ci, pas tant le résultat qui compte que le *work in*

⁵ « A Heap of Language », entretien avec Peter Coffin et Maurizio Cattelan, *Flash Art*, vol. 256, octobre 2007.

progress, l'œuvre en train de se faire, dans la durée. Et ce d'autant plus que la composition finale a été volontairement anéantie par les artistes, la signature du duo – WATP – balafant littéralement l'ensemble.

Dans la CENTRALE/box, l'art vidéo est à l'honneur. Quatre cycles ont été programmés en écho aux thèmes développés dans l'exposition. Le premier, autour de **Graham GUSSIN** (1960) et **Michel BLAZY** (1966), se consacre à l'espace de l'atelier et au caractère expérimental de l'art. La vidéo de **Louise HERVÉ et Chloé MAILLET** (1981), programmée pour le second cycle, rejoue l'histoire de l'art à partir d'objets archéologiques. C'est au corps de l'artiste et à la performance que se consacre le troisième cycle avec les vidéos de **Marie-Ange GUILLEMINOT** (1960) et de **Saverio LUCARIELLO** (1958). Et pour le quatrième cycle, enfin, la vidéo de **Bruce NAUMANN** (1941) questionne le rôle de l'artiste et affirme le primat du processus sur l'objet produit.



Voor deze thematentoonstelling ging de CENTRALE *for contemporary art* in zee met het *Centre National des Arts Plastiques* (CNAP, Frankrijk). Deze Franse instelling heeft als opdracht hedendaagse kunst te ondersteunen en te promoten. Onder meer door een prospectieve en qua omvang unieke collectie aan te leggen die vandaag meer dan 93.000 werken omvat.

Het parkoers toont een selectie van een zeventigtal stukken uit deze collectie die de oorsprong van de creatie bevragen, tonen of verbergen. De tentoonstelling heeft niet de ambitie deze thematiek volledig te belichten, wel integendeel. Ze wil ons veeleer aan het denken zetten en een aantal gedeeltelijke definities schetsen van wat het werk in kwestie precies inhoudt en wat ervan aan de basis ligt. Franse, Belgische en internationale kunstenaars ontmoeten en inspireren elkaar, in een compact, intens parkoers dat gehuld is in een waas van mysterie.

De titel van de tentoonstelling verwijst naar een vers van de Latijnse dichter VERGILIUS (70-19 v.C.): "Gelukkig hij die de oorsprong van de dingen kent". Dit vers komt uit de *Georgica*, een vier boeken tellende lofzang op het plattelandleven en de landbouw¹.

Net als elke zoektocht gaat de tentoonstelling uit van de vaststelling dat deze vraag naar de bron vandaag alomtegenwoordig is in de artistieke creatie. De kunstenaar is tegelijk onderzoeker, filosoof, archivaris, regisseur en wetenschapper. Hij put naar believen uit het uitgebreide repertoire aan vormen, ideeën en principes dat de kunstgeschiedenis is, van de avant-garde begin 20ste eeuw tot de specifieke kunststromingen uit de jaren 1960-70. Op die manier worden geometrische abstractie, conceptuele en minimale kunst vrijelijk herwerkt, getransformeerd en becommentarieerd.

De tentoonstelling is opgevat als een gestructureerd traject dat het creatieve proces belicht vanuit verschillende invalshoeken. Het parkoers is niet strikt afgebakend, maar kan toch opgesplitst worden in drie delen, waarvan de basisthema's samengevat worden door de volgende sleutelwoorden: regisseren / herspelen / om de tuin leiden / proces / toeval / verdwijning. Net als de gedachtestroom zijn de associaties vrij en treden de werken voortdurend met elkaar in dialoog. In de loop van het traject wordt het betoog voortdurend geactualiseerd door de unieke benaderingen ervan. Aan het eind van het parkoers wordt de "terugweg" benut als aanleiding voor allerlei nieuwe associaties die de toeschouwer uitnodigen om de tentoonstelling als het ware nog eens te doorlopen.

¹ "Gelukkig hij die het wezen van de dingen kan doorgronden! Gelukkig hij die de redeloze angst der stervelingen durft te overstijgen en niet bang is voor het onverbiddele Noodlot en het geluid van de vrekkege Acheron!" Vergilius, *Georgica*, Boek II, verzen 490-493.

In dit eerste deel kruipt de kunstenaar om beurten in de huid van regisseur en in die van acteur. Hij put daarbij vrij uit het werk van zijn voorgangers, dat hij als uitgangspunt neemt voor nieuw onderzoek. Vandaar de vele referenties, expliciete citaten en adaptaties. Deze “toe-eigening” – van vormen, thema’s en ideeën – gebeurt in de meeste gevallen via omzetting: van sculptuur in fotografie, van schilderkunst in performance, van theater in beeld. Op die manier wordt de bron in scène gezet en wordt ze de kern van een nieuw stuk.

Het werk van **Alexandre SINGH** (1980), die de tentoonstelling opent, is gehuld in mysterie. Zevenenveertig fotomontages van in totaal veertien meter lang worden methodisch aan de muur gehangen, waardoor de bezoeker in een bevreemdende en surrealistische wereld belandt. **Alexandre SINGH** schetst hier een portret van de Argentijnse dramaturg Alfredo ARIAS (1944). Het gesprek tussen de kunstenaar en de theaterman levert ideeën en referenties op die concreet verbeeld worden. *Les oiseaux* (414 v.C.) van ARISTOFANES (ca. 440/445-385 v.C.), een antieke Griekse komedie die Alfredo ARIAS in 2010 regisseerde, dient als onderzoeksspoor voor de artiest². Deze verzamelde beelden worden bewerkt via een spel met vrije associaties in de vorm van een rizoom dat heen en weer slingert tussen fictie en werkelijkheid.

Ook in het tweeluik van **Aurélien FROMENT** (1976) worden allerlei soorten beelden, afgelegd in tijd en ruimte, op een bevreemdende manier naast elkaar geplaatst. In het *Case Study House #8*, dat in 1948 ontworpen werd door het architectenduo Ray en Charles EAMES (1912-1988 en 1907-1978), plaatst hij bij wijze van contrast een zelfportret op een schommel. Een verwijzing naar Ray EAMES, die graag op die manier schommelde. Het theatrale ontwerp van dit tweede beeld, dat versterkt wordt door het tonen van een stuk gordijn, vormt een sterk contrast met het eerste. Hun combinatie levert een verrassende en dromerige ontmoeting op.

De twee fotoreeksen van **Jean-Luc VERNA** (1966) spelen in op deze bewust theatrale benadering en voeren het lichaam van de kunstenaar zelf ten tonele. Als zanger, performer en acteur vindt **Jean-Luc VERNA** de geschiedenis van de weergaven van het menselijk lichaam en de anatomie opnieuw uit. Hij fotografeert zijn eigen, naakte lichaam, en gaat op die manier speels op zoek naar links tussen kunstgeschiedenis en punkrock. Daarbij plaatst hij naast figuren uit de antieke Grieks-Romeinse beeldhouwkunst, de maniëristische schilderkunst uit de barok en de hedendaagse fotografie ook rocksterren in verschillende houdingen. De poses en attitudes krijgen telkens weer vorm door de eeuwen heen.

² Dit parodiërende verhaal gaat over de stichting van Nephelokokkygia (Wolkenstad der Engelen), een stad tussen de Aarde en de Olympus die gewijd is aan het vogelrijk. De stad krijgt haar oorspronkelijke macht terug, die de goden haar hadden ontnomen. Uiteindelijk zal ze de mensen onderwerpen en de goden vernederen, die op hun beurt proberen om hun plaats te heroveren.

De video van Olivier DOLLINGER (1967) is bewust zichtbaar vanaf de ingang van de tentoonstelling en sluit passend aan bij deze spectaculaire opening. We zien hier een goochelaar en professionele mimespeler, Romain LALIRE, verdiept in een trage, hypnotische choreografie. Zijn soepele, vloeiende gebaren passen binnen een zeer precies project: zeven abstracte werken uit de collectie van het *Musée des Abattoirs* in Toulouse vrij interpreteren en transponeren. Het decor en de soundtrack van Romain KRONENBERG dompelen de bezoeker onder in een bevreemdende en verontrustende atmosfeer.

De impact van het werk van Marcel DUCHAMP (1887-1968) is voelbaar in tal van stukken van de tentoonstelling, of het er nu om gaat het alledaagse te integreren in een gevonden voorwerp – de *readymade* –, de toeschouwer te betrekken bij de zingeving van het werk, het statuut en de rol van de kunstenaar in vraag te stellen of een kritische blik te werpen op de kunstwereld. Sommige werken halen dan ook de mythe van de kunstenaar neer. Zo stellen Pierre BISMUTH (1963) en Olivier BLANCKART (1959) de kritische geest van de kijker op de proef. Pierre BISMUTH verspreidt tags van toonaangevende kunstenaars uit de 20ste eeuw in de stedelijke ruimte. Op die manier wil hij de buitensporige exploitatie van grote namen en de waarde die er a priori aan wordt gehecht, in twijfel trekken. Olivier BLANCKART van zijn kant laat zien hoe artificieel de mediabeeldvorming is, door samen met zijn vrouw in de huid te kruipen van het legendarische artiestenkoppel Frida KAHLO en Diego RIVERA. *Trait d'union* van Saâdane AFIF (1970) accentueert dit gelijklopende discours via een “gedwongen” link, op basis van het door de kunstenaar gedicteerde protocol.

In het tweede deel van de tentoonstelling spelen de kunstenaars met een aantal modernistische principes, zoals de *readymade* van Marcel DUCHAMP, de elementaire reductie van vorm en kleur, minimal art, conceptuele kunst, subversie en kritiek. De werken verwijzen naar de 20ste-eeuwse avant-gardebewegingen en zijn meer dan alleen een spel van citaten.

De artistieke benaderingen van de volgende kunstenaars “hebben veeleer als doel te herbeginnen dan te beginnen, door de projecten van anderen elders en anders te verplaatsen”³. Deze opmerking van Yann SÉRANDOUR (1974) over zijn werk vat samen wat zich in elk van zijn werken aftekent. Zelf reproduceert en vergroot hij een abstract beeld van Yves KLEIN (1928-1962), dat op de cover verscheen van zijn dagboek *Dimanche (le journal d'un seul jour)* van 27 november 1960, en de leegheid van de ruimte weergeeft.

³ Yann Sérandour en Charlotte Laubard, “Entretien” (“Onderhoud”), *Incipit*, tentoonstellingscatalogus, Parijs, Fondation d'entreprise Ricard, 2006

Centraal in het grote schip troont het magistrale oeuvre van **Jorge Pedro NUÑEZ** (1976). De structuur ervan is, net als bij de *Arkitektons* van Kazimir MALEVITCH (1879-1935), gebaseerd op de opeenstapeling van rechthoekige elementen. We krijgen hier een assemblage van “alles wat het *Musée d’Art Moderne* (MAM) de kunstenaar heeft geschonken” aan sokkels en vitrines. Daar horen ook een reeks dagelijkse voorwerpen bij – *ready-made* – die aangekocht werden bij het veilinghuis van Hôtel Drouot, voor hun esthetische kwaliteit en hun mogelijke band met de kunstgeschiedenis. Eenmaal in de museumcontext geplaatst, verliezen ze hun oorspronkelijke functie en fungeren ze als knipogen naar de grote figuren uit de 20ste eeuw (het wiel van Marcel DUCHAMP, het tafelonderstel *à la Antoine PEVSNER*, de vuurvaste platen van Carl ANDRÉ...). Op die manier groeit het werk uit tot een volwaardig museum, al blijft de betekenis ervan open. Zoals Marcel DUCHAMP graag benadrukte, is het aan de “kijker” om het werk te creëren, het zich toe te eigenen en tot leven te wekken.

L’Histoire véritable van **Julien TIBERI** (1979) illustreert het gelijknamige sciencefictionverhaal dat de Syrische sofist Lucianus van Samosata (ca. 120-180 n.C.) in de 2de eeuw schreef⁴. Ook hier worden een reeks hedendaagse werken expliciet geciteerd. Het parkoers blijkt uiteindelijk een soort storyboard te zijn dat de verschillende etappes schetst van een utopische reis, en zou evengoed een virtueel bezoek aan een tentoonstelling kunnen zijn. De fotokopieën en opeenvolgende verhogingen geven een bijzondere textuur aan de illustraties, die stilistisch sterk verwant zijn met die van de grote illustratoren en karikaturisten uit de 19de eeuw. Er is een spanning voelbaar tussen de mechanische reproductie en het creatieve gebaar. **Vik MUNIZ** (1961) trekt deze dichotomie door tot in het extreme, door van zijn omzettingen van beroemde beelden in onwaarschijnlijke materialen (voedsel, allerlei voorwerpen, afval en in dit geval zelfs stof) slechts een foto te laten zien. Die legt een vluchtig performancebeeld vast voor de eeuwigheid, zoals een index. **Mario GARCÍA TORRES** (1975) brengt een speels en poëtisch eerbetoon aan de passiviteit. Zijn oeuvre houdt het midden tussen documentaire benadering en conceptueel protocol, en toont de sporen die overblijven op een dia die een maand in zijn zak is blijven zitten. De lotgevallen van het leven en het toeval worden volwaardige “actoren” van het werk.

Ook symbolisch voor de 20ste eeuw was de kwestie van het picturale genre. Als edele discipline bij uitstek onderging de schilderkunst allerlei soorten mutaties, van de verdwijning van het thema tot de rol van de schilder die zich beperkt tot het aanbrengen van kleur op een oppervlak. De toe-eigening van

⁴ *L’Histoire véritable* vertelt een utopische reis naar de maan en andere denkbeeldige fantasiewerelden die de auteur volledig zelf bedacht. Halverwege het parkoers, net voor ze opgeslokt worden door een walvis, passeren de onversaagde reizigers voor de “Wolkenstad der Vogelen” uit *Les oiseaux* van Aristofanes.

de schilderkunst door de minimale en conceptuele kunst was onvermijdelijk. De aanpak van sommige kunstenaars in de tentoonstelling getuigt van deze ingrijpende ommekeer in de schilderkunst. Zo zit het *Monochrome Till Receipt* van Ceal FLOYER (1968) op het raakvlak tussen monochroom, readymade en conceptuele kunst. Ook al zijn alle artikelen die vermeld staan op het tentoongestelde kasticket daadwerkelijk wit, toch is het aan de toeschouwer om mentaal vorm te geven aan het geheel. Op dezelfde manier focust Rémy ZAUGG (1943-2005) meer op taal dan op vorm, door de tint van de ontelbare kleurentoetsen waaruit een doek van Paul CÉZANNE (1839-1906) bestaat, zeer nauwkeurig weer te geven in zijn observerende schetsen. Op die manier wordt de schilderkunst een des te belangrijker doel van zijn onderzoek. Nathan HYLDEN (1978) gooit dan weer de basisstellingen van het genre overhoop. De drager, de techniek en de uniciteit van de schilderkunst worden onderuitgehaald en heruitgevonden. De *wallpainting* van Pierre BISMUTH (1963) tot slot vloeit voort uit een zeer precies protocol: aan een bepaalde kleur, in dit geval groen, is een tweede kleur toegevoegd. De verkregen kleur wordt nauwkeurig vastgelegd en genummerd, omdat ze evolueert van tentoonstelling tot tentoonstelling, en moet als zodanig aangebracht worden op een stuk muur van de tentoonstelling. Achter een schijnbaar monochroom gaat hier een conceptuele benadering schuil.

De verschillende portfolio's van het magazine S.M.S. (Shit Must Stop, februari-december 1968) die tentoongesteld worden in vitrinekasten, illustreren de creatieve rijkdom van een tijdperk waarin de verschillende kunstcategorieën ineens stortten. Het was de surrealistische schilder William N. COPLEY (1919-1996) die dit visionaire project bedacht, als sarcastisch antwoord op de onderwerping van de kunstenaar aan de diverse actoren binnen de kunstwereld. Daarbij wilde hij alle artiesten in de kijker plaatsen, ongeacht hun discipline en hun populariteit, met als enig criterium: de uitdrukking van individualiteit. Naast deze gelijkwaardige behandeling was het ook de bedoeling om de rechtstreekse band tussen kunstenaars en publiek te herstellen. Het magazine werd immers rechtstreeks naar de abonnees verstuurd via de post, zonder tussenschakels. Dat er zoveel kunstvormen aan bod komen (schilderkunst, performance, muziek, literatuur, vervreemde kunst, schilderijen van chimpansees) kan, net als bij Fluxus, gezien worden als een poging om het leven te belichten in al zijn diversiteit.

Het verzamelen, classificeren en archiveren van documentatie vormen een onderzoeksterrein dat is overgeërfd van de conceptuelen en dat veel kunstenaars vandaag nog altijd verkennen. Het iconografisch fonds

documentation céline duval is daarvan een treffend voorbeeld. **documentation céline duval** (1974) verzamelt sinds een twaalfstal jaar illustraties uit de pers, de mode- en de reclamewereld, die ze methodisch rangschikt per motief. De hier getoonde video toont de systematische vernietiging van een selectie beelden uit dit fonds. Het vuur waarin ze de afbeeldingen één voor één gooit, blijft echter buiten beeld; haar aandacht gaat naar de stapel beelden waaruit ze put, als digitale herinnering aan dit tot verdwijnen gedoemde fonds. **Étienne CHAMBAUD** (1980) vernietigt eveneens zijn werk. Tegen een magneetzwarte achtergrond zijn documenten gestapeld waarmee hij zijn monografische tentoonstelling *Les Abîmes* heeft voorbereid, die in 2007 georganiseerd werd door galerie Lucile CORTY. Vervolgens werden deze documenten zwartgeverfd met de spuitbus, om hen aan het gezicht te onttrekken. In tegenstelling tot de beelden van **documentation céline duval** blijft het fysieke lichaam intact, maar blijft de informatie voor ons verborgen. Beide kunstenaars herinneren ons eraan dat kunst niet alleen de creatie van een object is vanuit het niets, maar ook te maken heeft met vernietiging, uitwissing en onttrekking.

Het derde en laatste deel van de tentoonstelling bevraagt het artistieke creatieproces en benadrukt het experimentele karakter ervan. Het in de muur gegrifte statement van **Robert BARRY** (1936) plaatst de twijfel centraal in de definitie van kunst. Volgens hem is kunst per definitie onvolledig en onvatbaar, onstabiel en veranderlijk, net zoals de duurzaamheid ervan op elk moment bedreigd wordt. Dit werk fungeert als spil voor het laatste deel van de tentoonstelling, door de twijfel en het toeval centraal te plaatsen in de reflectie.

De foto's uit het atelier van **Emmanuelle LAINÉ** (1973) laten ons de achterkant van het decor zien. Werken die wachten op een bestemming of afgedankt zijn, installaties in wording, inspiratiebronnen en afval worden hier zonder hiërarchie naast elkaar geplaatst. Het aarzelende karakter van de fotoreportage die **André MORIN** ervan maakte, waarbij details en totaalzichten elkaar afwisselen, versterkt de indruk van chaos. De werkruimte wordt getoond als studeer- en experimenteerplek, waarbij toeval en ongelukken een actieve rol spelen in het oeuvre. De afwezigheid van de eigenaar voedt het beeld van de mythe van de artiest als scheppend genie. De benadering van **Eric BAUDART** (1982) illustreert deze bijna alchemistische omkering die elk kunstwerk van banaal voorwerp en onderzoeksobject in het atelier doet veranderen in kunst zodra het in de museale context wordt geplaatst. Op die manier verandert hij met plezier onze kijk op de banale of zelfs afstotende voorwerpen die ons omringen, zoals stof, en stelt hij tegelijk de kunstgreep van het tonen in vraag.

Technische inventiviteit kan voortvloeien uit het experimentele karakter van een werk. Zo vond **Nicolas SCHÖFFER** (1912-1992) zelfs nieuwe instrumenten uit om de kunstproductie te "demanualiseren". Voor deze reeks schilderijen concentreerde hij zich op de snelheid van uitvoering, gewapend met een pendule en een zelf uitgevonden verfpistool. Dat leidt tot een spontane, bijna mechanische taal die surrealistisch aandoende motieven oplevert. De technische procedés die aan de basis liggen van het werk van **Maxime ROSSI** (1980) blijven daarentegen onbekend bij het publiek. Door aspirine bruistabletten te gieten in vernikkeld brons, laat hij ons bovendien zien dat elk voorwerp of verschijnsel, hoe onwaarneembaar of ongrijpbaar ook, het thema kan worden van een sculptuur en, bij uitbreiding, een kunstwerk.

Op die manier wordt de grens tussen kunst en wetenschap doordringbaar. **Peter COFFIN** (1972), kunstenaar van het eerste deel, die een wiskundige inschakelt om formele variaties van dagelijkse voorwerpen te creëren, bevestigt dat: "Een fysicus, filosoof en kunstenaar krijgen fundamenteel te maken met dezelfde vragen"⁵. **Édith DEKYNDT** (1960) besteedt bijzondere aandacht aan de minuscule fenomenen waarvan temperatuur, duur, massa en licht essentiële factoren vormen. Het experimentele proces is belangrijker dan het zichtbare resultaat, dat volledig bepaald wordt door de voorwaarden van de omgeving waarin bescheiden en broze materialen geplaatst zijn.

De werken in de zuilenzaal confronteren ons met de problematiek van de huidige toestand van de schilderkunst, dit keer door de doe-vraag centraal te stellen. **Michel BLAZY** (1966) is gefascineerd door vergankelijke organische materialen en doet voor deze schilderijenreeks een beroep op de gulzige huurders van zijn atelier: muizen, die één nacht lang naar hartenlust aan de compositie mogen knabbelen. Het werk van **Jimmie DURHAM** (1940) mag dan al verwijzen naar de drippings van Jackson POLLOCK (1912-1956) en tegelijk ook naar de action painting en het abstracte expressionisme, het is het resultaat van de verfspatten die ontstaan door een steen in een emmer verf te gooien, niet van een bepaalde picturale choreografie. De kunstenaar heeft dus geen rechtstreekse inbreng meer in de vormgeving. Het collectief **We Are The Painters** (2004) brengt evenwel een eerbetoen aan de knowhow van de schilder. **Aurélien PORTE** (1981) en **Nicolas BEAUMELLE** (1981) leggen nog sterker het volledige creatieve proces bloot en laten ons zien in welke omstandigheden schilderkunst ontstaat, van de moeizame installatie van het doek tot het tonen van de inspiratiebron, als het werk eenmaal af is: een spectaculair landschap dat geïnspireerd is op de Duitse romantische schilderkunst, die de mythe verbeeldt van de schilder die

⁵ "A Heap of Language", interview met Peter Coffin en Maurizio Cattelan, Flash Art, vol. 256, oktober 2007

zich één voelt met de natuur. In dit geval telt niet zozeer het resultaat, dan wel het work in progress, dat stilaan vorm krijgt via een langdurig proces. Temeer omdat de kunstenaars het eindresultaat bewust vernietigd hebben, waarbij de handtekening van het duo – WATP – het geheel letterlijk doorkerft.

In de CENTRALE/box krijgt videokunst een ereplaats. Er zijn vier cycli gepland, aansluitend op de thema's die aan bod komen in de tentoonstelling. De eerste cyclus, rond **Graham GUSSIN** (1960) en **Michel BLAZY** (1966), is gewijd aan de ruimte van het atelier en het experimentele karakter van kunst. De video van **Louise HERVÉ** en **Chloé MAILLET** (1981), die gepland is voor de tweede cyclus, schetst de geschiedenis van de kunst aan de hand van archeologische voorwerpen. In de derde cyclus staan het lichaam van de kunstenaar en performance centraal, met video's van **Marie-Ange GUILLEMINOT** (1960) en **Saverio LUCARIELLO** (1958). De vierde cyclus tot slot toont een video van **Bruce NAUMAN** (1941) die de rol van de kunstenaar in vraag stelt en het primaat van het proces boven het product benadrukt.



For this themed exhibition, the CENTRALE *for contemporary art* has joined forces with the *Centre National des Arts Plastiques* (CNAP, French national centre for the visual arts). The aim of this French institution is to support and promote contemporary artistic creation by, among other things, building a forward-looking, uniquely vast collection that currently holds more than 93,000 works.

This exhibition presents a selection of some seventy of the collection's works which examine, reveal or obliterate the origin of the creative process. The exhibition does not seek to explore this question, but rather to open up avenues for reflection, to offer a set of partial definitions of what underlies the origin of the work. French, Belgian and international artists mix and intertwine in a dense, intense exhibition that puts forward an enigma.

The title of the exhibition is freely borrowed from the Latin poet, VIRGIL (70-19 BC): "Happy is he who has discovered the causes of things" taken from the *Georgics*, a poem in four books that celebrates rural life and promotes agriculture¹.

Like any investigation, the exhibition is based on the observation that this issue of origin is very present in artistic creation today. The artist freely acts as investigator, philosopher, archivist, director or scientist. He draws on the large store of forms, ideas and principles from the history of art, from the avant-garde artists of the beginning of the 20th century, to the singular projects of the 1960s and 1970s. Geometric abstraction, conceptual art and minimal art are freely recomposed, transformed and commented on.

The exhibition is arranged to form a structured visit that considers the process of creation from different angles. With no apparent segmentation, the visit is nevertheless split into three sections whose issues can be summed up in these words: to stage / to repeat /disconcert / process /chance /erasure. Like a train of thought, the associations are free and the dialogue between works constant. Along the journey, the singular nature of the processes fuels the discussion, which is constantly being updated. Arriving at the end of the visit, the return route provides the opportunity for new associations, inviting the viewer to 'repeat' the exhibition.

¹ "Happy is he who has discovered the causes of things and has cast beneath his feet all fears, unavoidable fate, and the din of the devouring Underworld!" Virgil, *Georgics*, Book II, verses 490-493.

In the first section, the artist is by turn a director and an actor. He freely draws on the work of his predecessors, which provides a point of departure for new investigations. References, explicit quotes and the recycling of works abound. This appropriation of shapes, subjects and ideas involves, in most cases, a transposition from sculpture to photograph, from painting to performance, from theatre to image. The source, therefore, is placed centre-stage; it becomes the actor in a new piece.

The work by **Alexandre SINGH** (1980), which opens the exhibition, puts forward an enigma. Fourteen metres long, its forty seven photomontages are methodically organised on the wall, plunging the visitor into a strange and surreal universe. **Alexandre SINGH** gives us a portrait of the Argentine playwright, Alfredo ARIAS (1944), which transposes into images the ideas and references that came out of an interview between the artist and the dramatist. *Les oiseaux* (414 BC) by ARISTOPHANES (b. 440/445, d. 385 BC), an ancient Greek comedy that Alfredo ARIAS staged in 2010, provides the framework for the artist's investigations². These collected images are arranged according to a game of free association forming a rhizome-like network that wavers between fiction and reality.

The diptych by **Aurélien FROMENT** (1976) is also the result of a disconcerting juxtaposition of various kinds of images from very different space-time origins. Opposite the *Case Study House #8* designed in 1948 by architect duo, Ray and Charles EAMES (1912-1988 and 1907-1978), he has hung a portrait of himself on a swing in reference to Ray EAMES, who liked to swing in the same way. The theatrical composition of the second image, which carries over the presence of a section of curtain, strongly contrasts with the first. Their association results in an unusual and dreamlike encounter.

Opposite this deliberately theatrical opening, the two series of photographs by **Jean-Luc VERNA** (1966) put the body of the artist centre-stage. Singer, performer and actor, **Jean-Luc VERNA** reinvents the history of the representation of the human body and anatomy. He photographs his own naked body to create a series of connections between the history of art and punk rock imagery, linking figures from ancient Greco-Roman sculpture, mannerist Baroque painting and even contemporary photography, with poses of rock stars. Poses and attitudes are revived from over the centuries.

The video by **Olivier DOLLINGER** (1967), deliberately visible from the start of the visit, echoes this spectacular opening. It shows conjurer and professional mime

² In this parody, we witness the founding of Cloud Cuckoo Land (Coucouverville-les-Nuées), a city located between earth and Olympus and dedicated to the winged race which is restored its original power that the gods had usurped. The city ends up subjugating mankind and depriving the gods who then attempt to regain their place.

artist, Romain LALIRE, plunged into a slow and hypnotic choreography. His supple, fluid movements serve a very specific purpose: to freely interpret and transpose seven abstract works from the collection at the *Musée des Abattoirs* in Toulouse. The backdrop and soundtrack, composed by Romain KRONENBERG, submerge the visitor in an atmosphere of disturbing strangeness.

The impact of the work of Marcel DUCHAMP (1887-1968) can be felt in many pieces in the exhibition, whether it concerns incorporating the prosaic in the form of a found object – the *ready-made* –, involving the viewer in the construction of the work's meaning, challenging the status and role of the artist or even casting a critical eye on the world of art. For example, some works in the exhibition deconstruct the myth of the artist. The works by Pierre BISMUTH (1963) and Olivier BLANCKART (1959), in particular, challenge the viewer's critical thinking. For the former, scattering the signature tags of key 20th-century artists across the urban landscape allows him to challenge the over-exploitation of well-known names and the value that is a priori afforded them. The latter highlights the artifice of media representation by stepping, with his wife, into the shoes of the legendary artist duo Frida KAHLO and Diego RIVERA. *Trait d'union* by Saâdane AFIF (1970) underscores this agreement of ideas by 'forcing' a relationship following a protocol dictated by the artist.

In the second section of the exhibition, the artists repeat modernist principles such as the Marcel DUCHAMP *ready-made*, the elementary reduction of form and colour, minimal art, conceptual art and subversion and criticism. More than a series of references, the works establish a line of descent with the avant-garde artists of the 20th century.

In the artistic processes of the artists that follow, "the goal is not so much to start as to start again, by moving elsewhere and otherwise what has been done by others."³ This comment by Yann SÉRANDOUR (1974) concerning his work sums up what lies behind each of these works. He himself has reproduced and enlarged an abstract image by Yves KLEIN (1928-1962), published on the cover of his newspaper work *Dimanche (le journal d'un seul jour)* (Sunday - The Newspaper for Only One Day) of 27 November 1960, representing the void of space.

At the centre of the great nave sits the masterpiece by Jorge Pedro NUÑEZ (1976). The structure of the work, in the manner of Kazimir MALEVITCH's (1879-1935) *Arkitektions*, is based on the accumulation of orthogonal-shaped components. We are presented with an assembly of "everything the *Musée d'Art Moderne* (MAM)

³ Yann Sérandour and Charlotte Laubard, 'Entretien', *Incipit*, exhibition catalogue, Paris, Fondation d'entreprise Ricard, 2006.

has given" the artist by way of bases and display cases. A series of everyday, ready-made objects, acquired at the Drouot auction rooms for their aesthetic quality and their possible link with the history of art, are interwoven. Given a new function and placed in a museum setting, they make reference to major figures of the 20th century (Marcel Duchamp's wheel, the table base *à la Antoine Pevsner*, Carl ANDRÉ's fire bricks, and others). The work becomes a museum in its own right. Its meaning, however, remains open. As Marcel DUCHAMP liked to assert, it is down to the 'spectator' to create the work, to appropriate it and bring it to life.

L'Histoire véritable by Julien TIBERI (1979), which illustrates the eponymous science fiction story written in the 2nd century by the Syrian sophist, Lucien de Samosate (ca. 120-180)⁴, also makes explicit reference to a series of contemporary works. The display of what proves to be a kind of storyboard relating the different stages of a utopian voyage could be likened to a virtual visit of an exhibition. The photocopies and successive enhancements give a particular texture to the illustrations, whose graphics are similar to those of the great illustrators and caricaturists of the 19th century. There is a resulting tension between mechanical reproduction and the creative act. Vik MUNIZ (1961) pushes this dichotomy to the extreme by only exhibiting a photograph of his transposition of well-known images into improbable materials (food, all kinds of objects, rubbish and, in this case, even dust). An indexical sign, it permanently captures an ephemeral image performance.

Mario GARCÍA TORRES (1975) pays playful and poetic homage to passivity. Between documentary process and conceptual protocol, his work exhibits the marks made on a negative after a month spent in his pocket. Life's uncertainties and chance play an active part in the work's creation.

The question of pictorial genre was also emblematic of the 20th century. The noble discipline par excellence, painting has been subjected to all kinds of changes, from the removal of the subject to the reduction of the painter's act to the application of a colour on a surface. That minimal and conceptual art should appropriate painting was inevitable. The approach of some artists in the exhibition reflects these major changes in the field of painting. *Monochrome Till Receipt* by Ceal FLOYER (1968), for example, is a combination of monochrome, *ready-made* and conceptual art. While all the articles on the till receipt exhibited are in fact white in colour, it is down to the viewer to give mental shape to the whole. In the same way, by accurately transferring the hue of the many colours that make up a Paul CÉZANNE (1839-1906) to his *Perceptive Sketches*, Rémy ZAUGG (1943-2005)

⁴ *L'Histoire véritable* relates a utopian voyage to the moon and other imaginary and fantastical works created from scratch by the author. Mid-exhibition, just before being swallowed by a whale, intrepid travellers pass the Cloud Cuckoo Land of Aristophanes' Birds.

focuses more on language than on form. Painting is the object of his research. **Nathan HYLDEN** (1978), for his part, undermines the basic premises of the genre. The material, the technique and the uniqueness of painting are destroyed and reinvented. The *wall painting* by **Pierre BISMUTH** (1963) is the result of a very specific procedure: adding a second colour to a given colour, in this instance green. The colour obtained, duly recorded and numbered since it changes from one exhibition to the next, must be applied 'as is' on a section of wall in the museum. Under the guise of a monochrome hides a conceptual process.

The various portfolios of the periodical, *S.M.S.* (Shit Must Stop, February-December 1968), exhibited in a display cabinet, reflect the creative wealth of the era against a backdrop of burgeoning artistic categories. In sarcastic response to the subjugation of artists by the various players in the world of art, the surrealist painter **William N. COPLEY** (1919-1996) launched this visionary publishing project. It aimed to give visibility to all artists regardless of discipline or popularity, with the only criteria being the expression of individuality. Besides this equal treatment, it also sought to restore a direct link between artists and the public with the review being sent directly to subscribers in the post, with no intermediary. The artistic variety (painting, performance, music, writing, Outsider Art, chimpanzee paintings) can be seen, as with Fluxus, as an attempt to embrace life in all its diversity.

Gathering, classifying and archiving documentation is a field of investigation inherited from the conceptual artists which a number of artists are still exploring today. The collection of images, *documentation céline duval*, is one such notable example. For a dozen years or so, *documentation céline duval* (1974) collected images from newspapers, fashion magazines and advertisements, which she then methodically classified by motif. The video shows the methodical destruction of a selection of images from this collection. However, the fire into which she throws the images one by one remains off screen; the focus is on the pile of images to be burned, creating a digital souvenir of the collection doomed to oblivion. **Étienne CHAMBAUD** (1980) also destroys his work. He has arranged documents pertaining to the preparation of the artist's monographic exhibition *Les Abîmes*, held in 2007 by the gallery **Lucile CORTY**, on a black magnetic background. These documents have then been sprayed black; hiding the work from view. Unlike the images of *documentation céline duval*, the physical body subsists, but the information eludes us. These two artists remind us that art is not just the creation of an object out of nothing, but is also a thing of destruction, obliteration and removal.

The third and final section of the exhibition examines the process of creation of the art work and highlights its experimental dimension. Statement by **Robert BARRY** (1936), written on the wall, places doubt at the centre of artistic definition. In his opinion, art is incomplete and elusive, unstable and changing, as its long-term existence is continuously under threat. This work serves as a linchpin to the final part of the exhibition by placing doubt and chance at the centre of reflection.

The photographs in **Emmanuelle LAINÉ**'s (1973) studio give us access behind the scenes. Works in progress or abandoned, unfinished installations, sources of inspiration and rubbish sit indiscriminately side by side. The hesitant nature of the photographic series taken by **André MORIN**, alternating between detail shots and whole shots, heightens the impression of chaos. The working space is shown as a place of study, of experimentation, in which chance and accident play an active part in the work. The absence of the owner of the premises fosters the development of the myth of the artist, of the creative genius. **Eric BAUDART**'s (1982) process conveys this near-alchemical reversal that is found in every work of art as it moves from commonplace object to an object of investigation in the studio, to a piece of art once placed in a museum setting. He likes to change the way we view the commonplace objects – and even unappealing ones like dust – that surround us, all while challenging the artifice of showing.

Technical inventiveness can play a part in the experimental dimension of a work. **Nicolas SCHÖFFER** (1912-1992), for example, has gone as far as to invent new tools in order to 'demanualise' artistic production. For this series of paintings, he focused on the speed of execution, armed with a pendulum and a spray gun of his own invention. The result is a spontaneous, near-mechanical, act giving life to surrealist-like motifs. The technical procedures used to create the works of art of **Maxime ROSSI** (1980), however, remain unknown to the public. Moulding dissolving aspirin pills in nickel plate, he also shows us that any object or phenomenon, however imperceptible or elusive, can become the subject of a sculpture and, by extension, a work of art.

The boundary between art and science becomes permeable. **Peter COFFIN** (1972), from the first section, who calls on a mathematician to create formal variations of everyday objects, claims that: "a physicist or a philosopher or an artist is fundamentally involved in the same questions."⁵ **Édith DEKYNDT** (1960), for example, places particular focus on minuscule phenomena for which

⁵ 'A Heap of Language', interview with Peter Coffin and Maurizio Cattelan, *Flash Art*, vol. 256, October 2007.

temperature, time, mass and light are essential factors. The experimental process outweighs the visible result, which is governed by the environmental conditions in which the modest and fragile materials are placed.

The works in the column room bring us back to the issue of the current state of painting, this time focusing on the question of creating. For this series of shots, **Michel BLAZY** (1966), who focuses on perishable organic materials, involved his studio's greedy tenants – mice – leaving them free to nibble the composition at their leisure for one night. The work by **Jimmie DURHAM** (1940), while it evokes the drippings by Jackson **POLLACK** (1912-1956) and, at the same time, action painting and abstract expressionism, is the result of splatter caused by dropping a stone in a bucket of paint and not by any design on the part of the artist before his canvas. The artist, therefore, no longer plays a direct role in the configuration. The collective, **We Are The Painters** (2004), however, showcases the know-how of the painter. Further still, **Aurélien PORTE** (1981) and **Nicolas BEAUMELLE** (1981) unveil the entire creative process and give us access to the conditions surrounding the beginnings of the painting, from the laborious mounting of the canvas, to the unveiling, once the work is complete, of the source of the inspiration – a spectacular landscape worthy of the German Romantic painter who evokes the myth of the painter caught up with nature. In this case, it is not so much the result that counts as the work in progress, the work being created, in the long term, especially as the final composition has been deliberately destroyed by the artists, the signature of the duo – WATP – literally slicing across the end product.

In the CENTRALE/box, video art is in the spotlight. Four stages have been programmed to reflect the themes developed in the exhibition. The first, around **Graham GUSSIN** (1960) and **Michel BLAZY** (1966), is dedicated to the studio space and the experimental nature of art. The video by **Louise HERVÉ** and **Chloé MAILLET** (1981), programmed for the second stage, replays the history of art through archaeological objects. The third stage is dedicated to the artist's body and performance with the videos of **Marie-Ange GUILLEMINOT** (1960) and **Saverio LUCARIELLO** (1958). And for the fourth stage, the video by **Bruce NAUMAN** (1941), questions the role of the artist and asserts the precedence of process over the final product.

CENTRALE for contemporary art

Service de la Culture de la Ville de Bruxelles | Dienst Cultuur van de Stad Brussel | Cultural Affairs of the City of Brussels, asbl Bruxelles-Musées-Expositions | vzw Brussel-Musea-Tentoonstellingen

Direction | Directeur | Director

Pascale SALESSE

Direction artistique | Art Director | Art Director

Carine FOL

Collaborateur scientifique | Wetenschappelijk medewerker | Scientific collaborator

Joan VANDENBERGHE

Responsable des publics | Publieksverantwoordelijke | Responsible for Audiences

Claire LABYE

Texte | Tekst | Text

Centre national des arts plastiques (CNAP)

Sébastien FAUCON, Responsable des | Verantwoordelijk voor | Responsible for the collections arts plastiques

CENTRALE for contemporary art

Claire LABYE, Responsable des publics | Publieksverantwoordelijke | Responsible for Public

Conception graphique | Grafische vormgeving | Graphic design

Marie Proyart, Paris (France | Frankrijk)

Service de la Culture de la Ville de Bruxelles | Dienst Cultuur van de Stad Brussel | Cultural Affairs of the City of Brussels

Jenyfer GARCÍA GONZÁLEZ

Traduction | Vertalingen | Translations

ISO Translation & Publishing, Brussels

D/2013/10537/1



centrale
FOR CONTEMPORARY ART

Place Sainte-Catherine 44 Sint-Katelijneplein - Bruxelles 1000 Brussel(s)
Info T. +32 (0)2 279 64 44 / 52 - info@centrale-art.be
www.centrale-art.be



THALYS



LE SOIR

La Première
Soyez curieux

MU S1 Q3



ART
BRUSSELS

